

## PROPOSTE PER UNA STORIA DEL CONCETTO DI MANIERISMO IN ARCHITETTURA

Nonostante gli splendidi studi degli anni trenta, se si sfogliano i libri più di moda, sul "manierismo", a volte ricchissimi di illustrazioni incommuni e di splendide tavole a colori, si ricava, netta l'impressione che l'architettura, per una ragione o per l'altra, ancora resti accantonata sia come oggetto di studi che come fatto di gusto. La stessa conclusione si può ricavare dalle varie rassegne sulla bibliografia delle discussioni sul manierismo: come il gruppo coordinato di studi inclusi negli *Atti del XX Congresso di Storia dell'Arte* (Princeton, 1963), o la dettagliatissima rassegna *Le Manierisme Etat de la Question*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», vol. XXVIII, 2, 1966, pp. 439-457.

Le ragioni, a mio parere, sono soprattutto pratiche. In genere le pubblicazioni storiche sull'architettura sono più scarse di quelle sulla pittura, e anche le discussioni teoriche (tranne pochi periodi), sembrano concentrarsi sulle arti figurative. Secondariamente, le più serie monografie sono state compiute in un periodo di tempo in cui il termine era ormai accettato, ma quasi solo più come riferimento di comodo, senza aggressività euristica o polemica. I maggiori studiosi di architettura d'oggi (dallo ACKERMAN al LOTZ, al FORSSMAN, ecc.) hanno addirittura tentato di evitare l'uso del termine (allo stesso modo in cui solo a livello divulgativo accenderebbe ancora di parlare di Michelangelo come uomo del rinascimento). Pochi anni fa, anzi, tranne scarse eccezioni, la parola «manierismo» si sarebbe detta altrettanto condannata. Ma, improvvisamente, ecco accendersi una nuova ondata di moda, ecco spinti alla ribalta nuovi documenti ed opere, ed in particolare, ecco la discussione estesa sempre di più alla decorazione e all'architettura. Inoltre, le nuove rivalutazioni hanno il vantaggio di potersi appoggiare ad una brillante, anche se spesso approssimativa, storia comparativa o parallela delle arti e delle lettere, per tutti i paesi europei.

Ci si avvia, anzi, a parlare di musica manieristica; ed alcuni anni fa uno spettacolo dedicato all'Aretino è stato presentato, dallo scrivente, come esempio tipico di teatro manierista. L'ultimo risultato è l'ottimo volumetto di JOHN SHEARMAN, *The Mannerism*, uscito pochi mesi fa a Londra, nella serie « Style and Civilization » della Pelican. Sul piano della larga divulgazione esso come è noto, è stato preceduto dai due fascicoli enciclopedici dello HOCKE, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäische Kunst*, 1957, e *Manierismus in der Literatur*, 1959; e da un altro analogo volumetto, letto da un vastissimo pubblico in America, di W. SYPNER, *Four Stages of Renaissance Style*, 1956, più generico ma con una sana preoccupazione di periodizzare anche nella letteratura, per successive fasi stilistiche, il sistema generale dei cambiamenti di stile fra medioevo ed illuminismo. Questi nuovi studi si sono, per così dire, incrociati con quelli dello HAUSER, che già nella *Storia sociale dell'Arte* aveva usato la letteratura per commentare la situazione figurativa, e viceversa, riuscendo fra l'altro ad enucleare, in modo assai stimolante, il problema di una cultura di corte, nel Cinquecento. Ora anche le idee dello HAUSER sono raccolte in un volume specifico sul Manierismo (o due volumi, secondo il luogo di edizione) edito nel 1965, forse meno aggressivo e stimolante delle pagine più antiche, dove uno trovava ad esempio, meglio espressa la dialettica, a mio parere fondamentale e tipica del Cinquecento, fra manierismo e classicismo.

Questa « storia comparata » è nata per diretta o indiretta influenza del CURTIUS, che ha dato nel 1947 al concetto di manierismo, specialmente in letteratura, un significato di tendenza universale, ricorrente anche se discontinua, analogo a quello attribuito dal d'Ors al Barocco, ed è stata resa possibile da una maggior attenzione degli storici dell'arte ai problemi letterari, e viceversa. Ormai si parla comunemente di Shakespeare, di Tasso, come manieristi e perfino si è assegnata una ricerca per *undegraduates* a Yale sul concetto di manierismo in poesia, in musica, ecc. E per le conseguenze, basti constatare come sia il BOUSQUET, sia WÜRTEMBERGER, nei due più illustrati volumi sul manierismo internazionale (rispettivamente Parigi, 1963 e Vienna, 1962) li dividano per capitoli tematici intitolati alla « eleganza, preziosità, perversione, sadismo, melanconia, allegoria, occultismo »; oppure « La vita dell'uomo e la forza del destino, La natura ed il sentimento cosmico », raggruppamenti che potrebbero

adattarsi alla storia della poesia ed al teatro quanto, e talvolta meglio, che alla pittura.

Si potrebbe discutere a lungo su questo punto, cioè sull'utilità d'una storia comparata delle varie arti. Le esperienze, finora fatte, risultano negative per chi voglia trovare, ad ogni costo un parallelismo globale: non c'è che ripetere, in proposito, l'osservazione d'uno studioso fine come WERNER HAGER « Die Annahme der Parallelität der Künste sei nich zwingend, auch zur Malerei des Impressionismus habe es keine entsprechende Architektur gegeben ».

Tuttavia il giudizio va riorientato in senso positivo allorché si constatano gli impressionanti risultati degli studi concentrati su un limitato argomento, ma tenendo conto delle interrelazioni di più arti come la letteratura con la pittura (congiunte dalla illustrazione) l'architettura con il teatro (influenzanti sostanzialmente la scena storica dipinta), la scultura, architettura e pittura nelle grandi decorazioni, e così via. Infatti il sogno di una unità delle arti sta alla base della trattatistica, della pratica, del commercio sociale, della volontà dei committenti, delle fantasie antiquarie, dei grandi esperimenti didattici del cinquecento e di altri secoli. Trascurare tale unità sarebbe più antistorico che introdurre questo modo di considerare comparativamente i problemi in epoche o in momenti in cui tali relazioni fossero solo occasionali.

Meglio l'eccesso, insomma, che il difetto. Tuttavia questa espansione storiografica, tale da consentire — ripeto — uno dei migliori e maggiori esperimenti di storia generale del gusto e delle idee, è solo uno dei tanti capitoli, l'ultimo o penultimo, della cronaca del concetto di manierismo, termine come tale non « inventato » dagli storici tedeschi del nostro secolo, ma già documentabile in Francia nel 1662 in Fréart de Chambray e che ha antiche e precise origini in una serie di discussioni della metà del Cinquecento, solo da poco tempo interpretate correttamente. In questo breve excursus, senza ulteriori riferimenti alla storia del concetto di manierismo pittorico, cercheremo di identificare i principali momenti dell'applicazione di tale termine alla critica architettonica.

a) Benché non si parlasse propriamente di *costruire* o *progettare* secondo « maniera », il Cinquecento — cioè la terza età Vasariana — ha registrato polemiche contro un atteggiamento inventivo che è indubbiamente analogo a quello dei pittori e scultori definiti manieristi. Cioè, *elaborazione* e *contaminazione*

*di modelli* (sono celebri le svariate accuse fatte al SERLIO, per la sola ragione di essere autore del manuale più usato per questo processo associativo, per così dire, basato su variazioni di temi celebri); *allontanamento dalle norme logiche della natura*, cioè dai canoni dell'architettura classica, come li espone Vitruvio o come potevano essere approssimativamente verificati sui monumenti classici. Si rimprovera un'eccessiva libertà, indipendenza, sperimentazione e di voler far dell'avanguardia a tutti i costi. Le testimonianze non sono state tutte raccolte, ma sono ben chiare: contro il cornicione di Michelangelo per Palazzo Farnese abbiamo ufficiali accuse di questo tipo: « *qui non vi è ordinazione nessuna, anzi c'è tutto disordine dentro, perché li membri di detta cornice sono sproporzionati infra loro, né hanno convenienza l'uno all'altro* », accuse che sono assolutamente analoghe a quelle mosse agli affreschi del Pontorno in San Lorenzo per non avere: « *né ordine di storie, né misure, né tempo* » « *con tanta e varia confusione* ». La violazione delle norme proporzionali è criticata nel modo più aspro: « *In questa cornice non è convenevolezza alcuna, anzi v'è tutta sconvenevolezza, prima apparisce quella gran capo su una piccola facciata, e maggiore el capo ch'el resto, e non conviene si gran capo a si poca altezza* ». Si accusa Michelangelo paratrasando gli attacchi di Vitruvio ed altri contro le « *grottesche* » perché « *qui si vede dispensata ogni cosa a caso e secondo il capriccio che gli è tocco* ». Nella stessa lettera (Milanese, CDXLI, p. 500) abbiamo un attacco contro il generalizzato uso del bugnato rustico nei palazzi cittadini. Possiamo ritenere si trattasse di atteggiamenti di critica assai diffusi.

Per la genesi del concetto di manierismo architettonico è assai importante, a mio parere, il giudizio dato dai contemporanei su Bramante. Che è duplice: infatti, a bilanciare le lodi dei modernisti, lo si accusa di mancanza completa di rispetto per le preesistenze monumentali o ambientali, cioè di includere il nuovo ad ogni costo; e soprattutto di licenza. Raccogliamo, in proposito, alcune delle espressioni che compaiono, contro Bramante, nel dialogo « *Scimia* » del GUARDA (1517) (il rarissimo dialogo è stato parzialmente pubblicato in traduzione da G. C. BOSSI in *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, 1810). Bramante è accolto da S. Pietro, in paradiso; ma S. Pietro lo rimbroglia selegnato per la distruzione della sua antica basilica. L'architetto è detto salir da solo sulla montagna del paradiso; si riferisce che « *da vivo canzonava tutti a meraviglia* », egli stesso si vanta

come « *il più degno degli uomini* », e dichiara « *non ho mai lasciato di secondare il genio* » (a queste espressioni seguono delle battute che tendono a raffigurare Bramante come epicureo, gaudente, ecc.) « *dovunque mi chiami, io son sempre pronto, versatile come la ruota di un vasellajo* ». Ed è accusato di « *vivere a capriccio* » di « *vivere liberamente* », cioè ad arbitrio, e per quanto in questo caso si giochi sul doppio senso di libertà = libertinismo, leggiamo « *che dove la disposizione dell'atto dipenda dall'arbitrio altrui, ivi non sarà libertà* ». Un'ulteriore frase, che pur si richiama ad Epicuro, sembra proporre esplicitamente un contrasto fra libertà cioè ossequio della norma, e licenza, cioè violazione della norma; fra ars combinatoria classicistica e insofferenza tipologica e proporzionale manierista.

BRAMANTE: *Asserisci dunque che all'uomo è data la libertà, non la licenza?*

SAN PIETRO: *Ciò per l'appunto.*

BRAMANTE: *Or vedi! Quasi ch'esse non fosser entrambe so-  
relle, nate ad un parto dallo stesso ventre, e sì congiunte d'amore,  
che l'una non potrebbe vivere senza dell'altra! Pietro mio, ciò  
che m'è permesso di liberamente fare, io credo mi sia anche lecito  
di ottimo diritto, e purché non sovverta le leggi della madre delle  
cose, la natura, so bene che l'uomo è libero onninamente.*

San Pietro, successivamente, dichiara di divertirsi delle « *bizzarrie* » di Bramante, e questi, visto che non gli si lascia rifare nuovo tutto il paradiso, e ridurre dolce e larga la via di accesso, in modo « *che le anime dei deboli e dei vecchi vi abbiano a salire a cavallo* », si dice disposto a fare « *un inferno tutto nuovo, rovesciando il vecchio, cadente e consunto dalle antiche fiamme* ».

Il ritratto, oltre che caricaturale, è in chiave non stilistica, ma morale; direi che lo si debba intendere come una espansione di giudizi stilistici dati sull'architetto (e ciò è particolarmente accettabile nelle accuse che qui non abbiamo riportate di modernismo, dinamicità organizzativa, ecc. di cui è pieno il dialogo).

Se il Bramante avesse dato alle stampe il suo trattato forse vi avremmo trovato lo stesso piglio d'un suo ammiratore, il Serlio, il quale si presenta come un difensore, anzi, come uno dei protagonisti della libertà combinatoria e decorativa. Egli così scrive, nel *Libro Estrordinario «la cagione, perché io sia stato così licenzioso in molte cose, hora ve la dirò. Dico che conoscendo, che la maggior parte degli huomini appetiscono il più delle volte cose nuove, et massimamente ve ne sono alcuni, che in ogni piccola*

*operetta che facciamo fare, gli vorrebbero luoghi assai per porvi lettere, armi, imprese et cose simili: altri istoriette di mezo rilievo, o di basso... per tal ragione sono io trascorso in cotali licenze, rompendo spesso fate uno Architrave, il Fregio, e ancora parte della Cornice, servendomi però del autorità di alcune antichità Romane... ecc. ».*

Contro di lui, prendendo una posizione decisamente antimanieristica (se si intende il manierismo come abuso decorativo e immaturità di disegno), ecco cosa replica il PALLADIO, condannando « l'abuso del fare i frontespizi delle porte, delle finestre, e delle logge spezzati nel mezo » o di far « nascere fuori delle cornici alcuni di questi cartocci »: « non si può se non biasimare quella maniera di fabbricare, la quale partendosi da quello che la Natura delle cose c'insegna, e da quella semplicità che nelle cose da lei create si scorge, quasi una altra natura facendosi, si parte dal vero, buono e bel modo di fabbricare ».

Ebbe torto il BOTTARI, nel suo commento ai *Quattro Libri dell'Architettura*, « Bollettino Andrea Palladio », V, 1963, p. 25, ad interpretare questa posizione esclusivamente come « una naturale misura di umana ragionevolezza »; in quanto antichità e natura erano considerati coincidenti; ed il manierismo decorativo, in quanto anticlassico — ma non necessariamente antiarcheologico —, si configurava come uno stile arbitrariamente conseguente ad una fantastica idea, e non basato su una scelta di bellezze naturali. Lo stesso Vitruvio, anzi, per Palladio era una fonte alquanto corrotta, da correggere sullo studio diretto dei monumenti, ed è implicito, nella sua condanna alla licenza decorativa, il timore che una volta « uscita di quelle tenebre, nelle quali era stata lungamente come sepolta », l'architettura ritornasse a perdere notizia « delle belle proporzioni, e della ornata maniera di fabbricare ».

Parole come queste sono inequivocabili, tuttavia ciò non significa che l'arte del Palladio non possa avere altri caratteri, meglio atti a rientrare entro la categoria manieristica. Il senso della materia, il modo di organizzazione delle parti, la libertà d'accostamento di elementi incongrui fra di loro senza mediazione reciproca, l'imponente scala, vera o fittizia, la preoccupazione scenografica (che probabilmente vuol sostituire più semplicistici sistemi geometrici di urbanistica), e altri caratteri già messi più volte in luce probabilmente lo pongono « in » e non « out ». Forse anche in polemica con le idee da lui stesso espresse in quanto trat-

tatista. Altra luce, in tal senso, ci viene dalla fortuna postuma, specialmente settecentesca e neoclassica del Palladio, caratterizzata dalla costante preoccupazione di epurare e coordinare gli estremamente più liberi ed avventurosi modelli.

Il carattere di provocazione, sottinteso nelle pagine del SERLIO, è invece esplicitizzato dalla lettera dell'ARSSI, che accompagna l'invio del progetto da lui fatto per il Gesù « non fatto secondo la forma ordinaria ». E a sottolineare la sua diffidenza verso un ambiente ch'egli considerava (come quasi certamente era) confortista, troviamo detto che per giudicare il progetto non basta riceverne per posta le misure, cioè un disegno proporzionato; ma che tale disegno va inteso, oggi si direbbe, come manifesto programmatico, cioè « come stuzzicamento ai valenti ».

Si potrebbe, inoltre, conciliare ulteriormente il concetto dell'« idea » dei pittori con quello di « disegno » degli architetti, sul piano della progettazione, mediante la considerazione di quei progetti, o per meglio dire, rilievi dall'antico ispirati forse da Bramante che danno, ad esempio del Pantheon, una visione di scorcio, suggerendo la rotondità delle pareti, gli effetti volumetrici delle ombre, il movimento e l'articolazione delle murature, in opposizione all'altro sistema, che sembrerebbe elaborato da Raffaello e dalla scuola, secondo cui ciò che si registra sono non gli effetti visibili delle proporzioni, ma la distribuzione oggettiva spesso latente delle proporzioni architettoniche, per cui si propone che l'alzato del Pantheon (per ritornare allo stesso esempio) sia riportato in piano come se si trattasse di una parete rettilinea e non curvilinea, per meglio riprodurlo e calcolarlo con uno stridente contrasto con l'esperienza soggettiva. Forse a questo proposito potrebbe aiutarci anche il detto di Michelangelo che bisogna avere le sette negli occhi e non nelle mani. Una discussione su questo problema si è avuta l'8 novembre 1966, in occasione della pubblicazione del volume di MANFREDO TAFURI, al dibattito hanno partecipato C. L. FROMMER, W. LOTZ, P. PORTOGHESI, M. TAFURI ed il sottoscritto. Se la distinzione fosse valida, sarebbe possibile discriminare ulteriormente fra classicisti e manieristi, ponendo Bramante e scuola (in base al codice Coner) fra i manieristi; Palladio, in base al suo tipo di rilievo, fra i classicisti, (pur ammettendo che né egli né gli altri rappresentano tale opposizione allo stato puro, per cui pressappoco entro il classicismo del Palladio ci sarà altrettanto manierismo che classicismo entro il manierismo del Bramante). Ovviamente, questi atteggiamenti

assumono anche peso diverso, a seconda dell'ambito culturale; per esempio Firenze accetta solo assai tardi (il BERRI dice solo nel 1555) il manierismo architettonico; mentre Roma, probabilmente, in tal data lo ha del tutto superato). La libertà nei progetti sembra maggiore a Milano e a Genova che nelle altre città, e così via. L'opposizione in genere, ma non sempre, muove da conservatori; in vari casi, come per le citate dichiarazioni del Palladio, è prova di altri atteggiamenti creativi. Inoltre, le parole testimoniano le idee solo del momento in cui un artista le espri-me; è completamente arbitrario, senza altre testimonianze, estenderne il significato ad altri periodi della loro attività. Per esempio Palladio, che come osserva lo ACKERMAN fu guidato inizialmente, nella sua polemica contro l'ornato, dalle idee funzionaliste del CORNARO, poté cambiare idea alla fine della sua vita, allorché la profusione degli stucchi da lui introdotta sembra un equivalente, nel suo libero modellato, della « diffusion of colour and brush-stroke in the late works of Titian » (p. 138).

Le testimonianze che abbiamo raccolto, e che si dovrebbero moltiplicare, non consentono una generale definizione, ma rivelano singolari affinità di caratteri in più architetti, sottoposti, a causa di esse, a critiche di conseguenza formulate con termini quasi identici. Tali critiche sono inoltre parallele a quelle formulate contro i pittori che oggi si solgono definire "manieristi". E che erano detti manieristi già dai loro contemporanei. Il DOLCE, infatti, secondo CRAIG SMYTH attesta già nel 1557 l'uso del termine « maniera » da parte dei pittori e critici veneziani per definire negativamente lo stile dei maestri dell'Italia centrale (il che ci spiega abbastanza bene perché sia così difficile trovare, oggi, un genuino manierismo a Venezia, tranne che nel Tintoretto e in pochi altri, criticato però violentemente dai suoi contemporanei).

È ovvio che alcuni problemi risultino, in un'arte, più scottanti che in un'altra, non permettendo confronti immediati o tendendoli perlomeno contorti. In architettura la transizione fra progetto ed opera eseguita è più elaborata, e collettivo, e per questa ragione le varie dichiarazioni di architetti che rifiutano il lavoro in cantiera, o per meglio dire, l'organizzazione del lavoro di cantiere, affidandolo a subalterni, ritenendo che il loro compito essenziale sia di fornire disegni, non possono essere identificati *tout-court* con le ben più astratte e decise, ma per così dire private dichiarazioni dei pittori sulla preminenza attri-

buita all'idea, cioè sul momento dell'immaginazione fantastica e dello schizzo, a scapito dell'esecuzione, che, specialmente nel secondo cinquecento, troppo spesso risulta stentata e raggelata. C'è tuttavia una certa affinità fra la concezione dell'architetto, quale traspare dalle varie dichiarazioni, e la concezione degli altri: tanto più che già nei testi platonici si trova l'esempio dell'edificio come idea, opposto all'edificio come esecuzione, insieme a quella della scultura da scoprire nella pietra. Basterà quindi dare un raro e perspicuo esempio di quella concezione, e dello scandalo suscitato (scandalo vero o presunto, ma certamente addebitato come colpa).

Ecco come reagisce PELLEGRINO TIBALDI in data 1574, in un memoriale chiestogli in modo perentorio, sotto il rischio di un licenziamento in tronco dalla direzione della fabbrica del Duomo di Milano:

*« Perché voi non state assistente in cassina, anzi mai non vi trovate a fare la risegna de' lapicidi, o visitargli nel lavoro? »*

... se l'ufficio dell'architetto comportasse di star assistente in cassina, quello del capo maestri et del soprastante sarebbono statiti posti indarno anticamente dal venerando capitolo, perché se vi fosse statto tal intentione, bastava all'ingegnere far il tutto; ma hebbero questo riguardo, conforme alle altre fabbriche di conto, che all'architetto solo toccasse il dare li disegni et conferire con il capo maestro, et provvedere dove s'hanno a mettere in opera; et quella intentione si vede aperta ancora per il salario che lui tiene, ch'è una miseria a quello che converrebbe, che sarebbe per il meno de scuti 300 l'anno ».

Nello stesso memoriale, abbiamo testimonianza di parecchi interventi in cantiere, ma solo per delicati e nuovi sistemi di lavorazione e montaggio di pietre e marmi. In altre parole, l'intervento per la materia è presente solo quando questa debba essere usata per fini e con tecniche insolite.

L'atteggiamento del TIBALDI può essere assai bene chiarito da quando lo SCAMOZZI dichiara sia nel trattato (come giustamente ora rileva il PURPI) a proposito della distinzione di rango fra architetti e capomastri — fra cui intercorrebbe la stessa relazione che fra padroni e servi —, per cui lo Scamozzi stesso volentieri si vanta nel suo testamento del 1602 di essere vissuto sempre da « uomo libero per poter liberamente attendere ai miei studi », dove libero, ovviamente, significa uomo intento a studi liberali. Abbiamo citato la critica al Tibaldi, ma, con perfetta coerenza trattandosi di critiche reazionarie anche il BASSI, suo avversario, è accusato, nonostante il suo interesse per la prospet-

tiva e le proporzioni nuovamente sottolineato dalla Peret, di licenze manieristiche, a proposito del progetto per la ricostruzione del San Lorenzo, circa 1589: « Si desidera sapere se in questo tempio vi sia quella purezza, grandezza, soavità, maestà ed euritmia la quale si richiede dalla regola, perché si vede l'ordine variato, vi veggono capitelli con cartelle in mezzo sopra i pilastri del portico superiore, si veggono i fregi delle colonne doriche senza triglifi e dove si veggono, sono messi fuori degli spigoli ».

A volte, sempre per il Duomo di Milano e per opera del Tibaldi, la novità fu strutturale, consistette cioè nell'uso di archi ribassati, di volte inconsuetamente elaborate, di supporti più sottili del solito, su cui nacquero polemiche interminabili, spesse volte gonfiare dalla presunzione d'una minaccia di crollo (che non accadde a Milano, ma avvenne altrove, giacché la novità è sempre un rischio, ed in quel caso, bisogna riconoscere, perfino un Sansovino si sentì abbandonato dai suoi amici).

Molte soluzioni abnormi dovettero "passare" in quanto mascherate da pretesti economici, o in quanto consistevano di usare materiali altrimenti di scarto. È il caso delle colonne, malamente sbazzate, dell'atrio del Palazzo del Te, che una volta rifinite sarebbero risultate eccessivamente esigue. Naturalmente, non sono state le colonne, in sé stesse, a determinare il drammatico e scenografico uso del rustico, ma questo consentì l'introduzione di quelle, ed esse furono accettate per ragioni pratiche nonostante la paradossale novità dell'effetto. Allo stesso modo io ritengo che le chiavi cadenti degli archi siano un espediente per mascherare una serie di finestrelle utilitarie sotto il tetto oggi murate, ma che dovrebbero potersi facilmente riaprire durante i restauri in corso. Il Borromini usò lo stesso sistema, d'insistere su ragioni pratiche e su fatti economici, per legittimare le sue pazzie, e si scelse, quando poté, committenti adatti. Lo stesso dovette accadere per i maestri del cinquecento, e leggendo le loro testimonianze forse ci converrebbe essere più scettici, oppure più fantasiosi nel ricostruire la plausibile loro situazione d'ambiente.

Da questo florilegio di motivi critici, possiamo dedurre che il manierismo fu ritenuto uno stile architettonico impuro, privo di grandezza, di solidità, di maestà e di euritmia, non proclive a seguire la regola, pronto a variare gli ordini e la loro successione, a introdurre elementi insoliti e non legittimi, a sopprimerne altri ecc. Mi pare che si possa notare, dal tono delle critiche, che si trattò di una polemica interna ad un sistema di regole, o meglio

di convenzioni, che si violarono richiamandole, senza annullarle del tutto, cosicché fu possibile, per gli avversari, parlare di errori. Totalmente diversa è la critica che sarà fatta al Borromini, pochi decenni più tardi — ed il Borromini, così legato al Moderno, certamente parlò da una situazione pari a quella del Tibaldi e dei Bassi —, di *inventar chimere* e di *fanteggiare*, cioè di procedere totalmente di testa propria. Probabilmente la differenza fra borrominismo e manierismo è appunto questa: da un lato il ripudio delle convenzioni, nel barocco pieno; dall'altro la critica mordace alle convenzioni mediante la licenza, l'ironia, ecc. senza uno stacco veramente netto, nel tardo cinquecento. Situazione del resto pari a quella in pittura, dove si dovette attendere un Caravaggio o un Rubens per uscire dalle convenzioni, facendo gran scandalo. Insomma l'anticlassicismo manieristico è un *odio et amo*; l'anticlassicismo barocco e rococò una indipendenza, senza inibizioni.

b) Una seconda, forse più aspra, serie di polemiche si ebbe come già risulta dalla posizione del Galilei nel primo quarto del Seicento, probabilmente in coincidenza con la formazione del gusto barocco, e in ogni caso allorché era avvenuto il trionfo, generale ed europeo, del « *manierismo* ».

In una lettera del 14 luglio 1612, al Galilei, il Creoni dimostra di far parte della corrente che abbiamo definito manieristica: nelle critiche fatte allo scienziato « mi credo » egli dice « avergha lo istesso come quando Michelangiolo cominciò a architettare fuori dell'ordine degli altri fino ai suoi tempi, dove tutti unitamente, facendo testa, dicevano che Michelangiolo aveva rovinato la architettura con tante sue licenze fuori di Vitruvio; per lo che sentendone io alcuni, li risposi che gli scambiavano, perché Michelangiolo non aveva rovinato la architettura, ma gli architetti, perché se non avevano disegno come lui, volendo schizzare come l'asino d'Apuleio, ad imitazione del canino cascavano nel precipizio, et se facevano le loro architetture come prima così semplice, apparivano così triviali ».

La lettera è stata ristampata, con alcune note, da ANNA MARTEOI, *Macchie del Sole e Pittura, Carteggio L. Cigoli - G. Galilei, a cura dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato al Tedesco, in occasione del 4° centenario della nascita del pittore-architetto e della mostra monografica delle sue opere, a p. 68*. Per gli oppositori, basterà qui ricordare, per l'Italia il GALIACCINI (1625) che forse già insospettito dalla attività del Borromini col Maderna a San Pietro (di cui condanna le decorazioni) si scaglia contro

l'abuso degli ornamenti nelle fabbriche e contro il « soverchiamente dilettarsi di trovar nuove invenzioni, hora scemando, hora mutando, hora rompendo le membra principali; e finalmente convertendo ogni abuso in regola, e tralassando ogni dritta norma d'operare con buona ragione d'Architettura ». Questa accusa è preceduta da un solenne preambolo: « Siccome l'abuso d'alcuni costumi nella città, et nelle communanze distrugge tutta la rettitudine del viver politico: e nell'arti, e nelle scienze è cagione, che elle divengono dannose; così l'abuso d'alcuni ornamenti ne l'Architettura rimuove la bontà dell'opere, è cagion dell'imperfettion degli edifici; e toglie riputazione a gli Architetti. E per mostrar quanto prima ove consista l'abuso d'alcuni ornamenti nelle fabbriche, diremo esser collocato nel tralassar gli ornamenti insegnatici da buoni Architetti Antichi, e dimostratici dalle reliquie delle fabbriche antiche di Roma, e d'altre città dell'Italia e della Grecia ».

Non voglio però, qui, ripetere un confronto con l'analogo ma tardivo passo antiborrominesco del BELLORI, contro gli « uomini certamente vuoti di ogni scienza » che « deformano gli edifici e le città istesse, e le memorie, freneticano angoli, spezzature, e distorcimenti di linee, scompogono basi, capitelli e colonne » in quanto le accuse del Gallaccini, in parte dipendono non tanto da una situazione locale in fermento, quanto dalla largamente avvertita influenza di libri di modelli o di trattati con illustrazioni, come quelli del Dietherlin, la cui imitazione dovrebbe essere studiata anche per l'Italia.

La stessa critica, d'altronde, era mossa, in quasi totale contemporaneità, fuori Italia, ad esempio da INIGO JONES, immediatamente dopo il suo viaggio al sud, in nome degli stessi concetti di decoro, ma con una sottile distinzione fra decoro pubblico e decoro domestico (a quest'ultimo egli concede infatti di utilizzare decorazioni fantastiche). Ecco cosa egli appuntò, nel suo taccuino di schizzi: « And to saie trew the composed ornaments the wich proceed out of ye aboundance of designers and wear brought in by Michell Angell and his followers in my opinion do not well in sollid Architecture and ye fasciati of houses, but in gardens logis stucco or ornaments of chimnies peeces or in the inner parts of the houses thos compositiones are of necessity to be yoused. For as outwarly every wyse man carrieth a graviti in Publicke Places, whear ther is nothing els looked for, yet inwardly hath his imaginacy set on fire, and sumtimes licen-

ciously flying out, as nature his sealf doeth often tymes stragantly, to dellight, amase us sumtimes mouf us to laughter, sumtimes to contemplation and horror, so in architecture ye outward ornaments oft (ought) to be sollid, proporsionable according to the rulles, masculine and unaffected ».

RUDOLF WITTKOWER, in uno dei suoi più sottili saggi, *Inigo Jones, Architect and Man of Letters*, in « The Journal of The Royal Institute of British Architects », gennaio 1953, 3° serie, vol. LX, n. 3, pp. 83-88, ha tuttavia messo in rilievo l'attento lavoro di emendamento proporzionale compiuto dall'architetto inglese sul Serlio, allo scopo di dare a finestre, portali, ordini, una perfetta e semplice (quindi armonica), modulazione proporzionale. Il suo atteggiamento verso il manierismo architettonico si può ricavare anche da una postilla in margine dell'«*Etica di Aristotele* » « Art is a Habbit to do a thing with right reason ». *Right reason* significa, probabilmente, anche l'adesione ad un sistema pitagoreo, quale è dichiaratamente esaltato da WOTTON, il qual dichiara che « la Massima fondamentale (è) che le Immagini di tutte le Cose sono latenti nei Numeri ». (Chissà, mi sia lecito aggiungere fra parentesi, se le dichiarazioni di Michelangelo che, al contrario, le immagini di tutte le cose sono latenti entro le pietre, suonano anche in funzione antiproporzionale ed antipitagorea?).

I termini di capriccio, bizzarria, scherzo, ecc. usati successivamente in modo positivo o negativo da architetti, committenti e critici seicenteschi, pur non essendo più legati all'idea di uno stile specifico di ornamentazione, nascono direi come espansione, *sfogo* per usare una parola barocca, della mentalità architettonica sorta col manierismo (dico sorta, in quanto lo stesso atteggiamento si riconosce nei maestri tardo gotici, dove a volte coincide cronologicamente con rinascimento e manierismo, ma probabilmente non penetrò in Italia, a differenza di quanto accade per la musica). È notevole il fatto che le due accezioni, positiva e negativa, possono coesistere nella stessa figura di critico. Mi riferisco, in particolare, allo SPADA, probabilmente consulente letterario o revisore dell'*Opus Architectonicum* del Borromini, il quale pur considerando benevolmente i capricci dell'architetto, ci precisa che solo fuori del suo controllo, cioè a San Carlo egli li poteva sfogare liberamente, e recitò dunque una parte di moderatore più di quanto, forse, si ritenga. Nel Borromini, invece, a giudicare dalle poche postille autografe, dalla battaglia aperta per difendere il progetto più esuberante (e non quello più austero) all'espedito

estremo della sostituzione con materiali poveri e posticci ecc. il concetto di capriccio, scherzo, licenza, ecc. ha sempre valore assai positivo. È caduta, però, in lui la preoccupazione di esercitare tale licenza in diretta polemica anticlassica (ed infatti si copre sempre con riferimenti archeologici, specialmente là dove egli sa di rischiare più violente accuse), e nello stesso tempo egli rifiuta del tutto il sistema combinatorio che fu generale, anche se non tipico, del manierismo, ed un suo grave limite estetico.

c) Terza fase, assai poco indagata, è la ripresa (e quindi la condanna da parte dei classicisti) durante il rococò, di motivi decorativi manieristici. Anche per il rococò si potrebbe parlare di una condizione neomanieristica.

Quali siano i limiti ed il significato di questa ripresa di idee resta da appurare, e non solo in architettura. Il rapporto Tiepolo-Veronese, ad esempio, è certamente più inquietante che il fenomeno del Palladianismo (che si giustifica talora come continuazione quasi per via ininterrotta, d'un'altissima e non meglio sostituita tradizione locale). In genere tutta la pittura settecentesca veneziana sembra, nei soggetti mitologici, tener d'occhio i prodotti, diretti ed indiretti, della scuola di Fontainebleau. Si tratterebbe, però, sempre di un aspetto moderato, se non trovassimo una sfrenata asimmetrica decorazione e nella critica più violenta contro di essa le stesse espressioni usate nel cinque e seicento, assieme all'uso delle stesse fonti antiche. La descrizione sarcastica delle grottesche di Vitruvio ed altri è parafrasata per adattarla alla nuova decorazione, e il manoscritto del Gallaccini nel 1767 è riesumato dalla polvere, con minimi adattamenti grafici, perché serva da arma contro quegli errori degli architetti che avevano fatto scandalo alla fine del cinquecento. È probabile che come è avvenuto per alcune serie di illustrazioni scientifiche anche raccolte d'incisioni ornamentali cinquecentesche siano state, ora, stampate per la prima volta, o riedite. L'attenzione per le grottesche rinascimentali è ad ogni modo indubbia e determinante, e tale fatto non è sfuggito a FISKE KIMBALL, in *The Creation of the Rococo*, Philadelphia Museum of Art, 1943 che, ad esempio, riporta un inatteso elogio ai "trofei" del Dürer da parte di Blondel, uno scrittore che rimase lungamente letto; mentre arabeschi e *cartouches* delle varie raccolte illustrate sembrano variazioni sulle Loggie di Raffaello. Uno dei limiti del volume di KIMBALL è la scarsa documentazione fornita sui tratti di ornato che servirono di fonte a quelli rococò, ed il limite dell'indagine alla Francia (con riferi-

menti quasi esclusivamente all'Italia), mentre certamente la pubblicistica cinquecentesca locale e fiamminga-olandese dovette avere una enorme influenza. Lo stesso dicasi per le edizioni virruviane, il cui studio è stato condotto, ma solo per l'ambito tedesco, dal FORSMAN. Senza larghe ricerche, peraltro, molto si potrebbe già ricavare, provvisoriamente, da confronti con il SERLIO.

Una quasi drammatica vena neo-rinascimentale dà un pungente sapore materico ad alcune costruzioni di Ledoux, come la Casa del Direttore, palladiana, con robustissime colonne composte di tronchi di cilindri e di parallelepipedi alternati, al centro della Salina di Chaux, o la sannicheliana Barrière de la Villette, a Parigi; nonostante ch'egli elogi l'assenza di manierismi, nel « bon goût ».

Ciò che lo inclina verso le perversioni dell'avanzato cinquecento è la dichiarata ricerca d'una varietà capace di dare, ad ogni edificio, una specifica fisionomia. Questo aspetto è stato sottolineato dal BURNT già nel 1949.

d) Quarta fase, anch'essa assai poco indagata, è la ripresa di motivi manieristici, storicamente scambiati per barocchi, ma scelti con una coerenza notevole di gusto, dagli architetti ottocenteschi, in polemica contro il neoclassicismo. Alcuni accenni si trovano nel Pevsner, parlando della fortuna di Wollaton House, negli scritti dello storico architetto vittoriano J. A. GORCH O' KETTERRING, autore di due volumi storici, *Early Renaissance Architecture in England*, 1901, e *Memorials of Old Nottinghamshire*, 1912. Egli si servì, nelle sue architetture, di elementi elisabettiani. Per gli Stati Uniti, va almeno ricordato un commento di MARRIANA GRISWOLD VAN RENSSSLAER, nella monografia su Richardson, Boston-New York, 1888, pp. 112-3: « We are sure that he excused the faults of a Rubens on canvas, of a Michelangelo in architecture, but never those of a painter who had microscopically elaborated a weak conception, of an architect who had delicately adorned a fabric that was not in the true sense a building. In his own work he was overexuberant at times, but, so to say, with a broad brush and a vigorous touch, and with that truly architectural instinct which makes ornament accentuate the meaning of constructional lines ».

Il soggetto, estremamente interessante, meriterebbe una indagine accurata, condotta sulle raccolte di rilievi usate nelle maggiori scuole europee di architettura. Poiché in gran parte, almeno è presumibile, vennero imitati palazzi e castelli inglesi, tedeschi e



francesi, abbiamo una interpretazione del manierismo eclettica ma non esclusivamente decorativa.

Anche in questo caso l'atteggiamento dell'architettura è parallelo a quello della pittura e scultura. Giustamente WYLLIE SYMPHER intitola « neo-mannerism » un largo capitolo, dedicato all'Ottocento, in *Rococo to Cubism, in Art and Literature, Transformations in Style, in Art and Literature from the 18th to the 20th Century*, 1960, New York, (riedizione 1963). Il motivo teorico del « disegno interno » venne ripreso, con singolare affinità, dall'estetica filosofica; i rapporti Ingres-Bronzino sono altrettanto convincenti che quelli Daumier-Tintoretto (nelle illustrazioni del Don Chisciotte) e gli studi su Michelangelo di Rodin sono celeberrimi e rivoluzionari.

Il riferimento all'architettura cinquecentesca, nelle costruzioni di carattere ufficiale e nei palazzi poté, forse, avere una giustificazione anche nel prestigio goduto dai grandi maestri di quel tempo, e dal fatto ch'essi avevano improntato l'aspetto ed il tipo, sia edilizio che urbanistico, della grande capitale moderna. Per le più modeste abitazioni private il discorso è invece un altro, e non saremmo riusciti neppure ad immaginarlo senza leggere la seguente prefazione di A. J. DOWNING, a *Cottage Residences; A Series of Designs for Rural Cottages and Cottage Villas, and their Gardens and Grounds Adapted to North America*, I, New York, 1847.

« Not a little of the delight of beautiful buildings to a cultivated mind grows out of the *sentiment* of architecture, of the associations connected with certain styles. Thus the sight of an old English villa will call up in the mind of one familiar with the history of architecture, the times of the Tudors, or of « Merry England » in the days of Elizabeth. The mingled quaintness, beauty, and picturesqueness of the exterior, no less than the oaken wainscot, curiously carved furniture, and fixtures of the interior of such a dwelling, when harmoniously complete, seem to transport one back to a past age, the domestic habits, the hearty hospitality, the joyous old sports, and the romance and chivalry of which, invest it, in the dim retrospect, with a kind of golden glow, in which the shadow lines of poetry and reality seem strangely interwoven and blended... ».

(Parte dello splendido passo si può leggere, anche, in ELIZABETH G. HOLT, *From the Classicists to the Impressionists, A Documentary History of Art and Architecture in the Nineteenth Century*, Garden City, New York, 1966, pp. 314-18).

A mio parere una componente manieristica è più o meno presente in tutti gli architettri del periodo. Tuttavia, entro l'ambito di un eclettismo caratterizzato dalla più caotica inclinazione storica, è possibile trovare imitazioni specifiche e assai bene orientate, sia di elementi decorativi che di strutture del tardo cinquecento. In Italia sorprendenti casi si trovano a Roma: il fianco del Palazzo di Giustizia con il suo robusto bugnato ricorda la Grotta dei Pini di Fontainebleau; l'ornato dell'ampliamento del Senato, verso la Sapienza, è ispirata ai mascheroni del Ghisi, ripresi con molta fortuna dal Floris. In questi casi, per probabile influenza di Parigi, vediamo modelli del manierismo d'oltre Alpi introdotti (si noti, per la prima volta!) a Roma. Nei casi più banali, l'imitazione riguarda i monumenti del Sammiceli, del Sansovino, ed i palazzi romani, ma con aggiunta di sproporzioni, di una nuova ritmica fra i vari piani, di sovrabbondanze decorative. Altre volte, ad essere imitato è il manierismo fiammingo, assai ricco, e le sue derivazioni inglesi e tedesche. Un rapido spoglio di alcune riviste di architettura (come l'« *Architektonische Rundschau* », « *The British Architect* », « *The Architectural Review* » di Boston, per le loro prime annate) mi sembra confermare che si trattò d'un fenomeno alquanto vistoso, e universalmente diffuso già negli anni '80.

Una analoga rivalutazione si ebbe nel campo delle arti decorative dove si può addirittura parlare di copia degli oggetti (specialmente coppe) prodotti dagli orefici del tardo cinquecento e del primo seicento, che costituiscono, senza dubbio, uno degli aspetti più tipici e suggestivi del manierismo internazionale. Si vedano i vasi presentati all'Esposizione universale di Londra del 1851 (riprodotti in LEONARDO BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, I, Bari, 1966, fig. 158). Il dott. WURM mi informa, inoltre, che con i nuovi sistemi galvanoplastici si ebbe, appunto, una larghissima riproduzione di modelli tardo rinascimentali. Una specie di oreficeria tradotta su scala monumentale è il Monumento al traforo del Fréjus, in piazza statuto a Torino, di LUIGI BELLI (1879), che imita le montagne dell'inferno del Bellano e scuola, ed i collages polimaterici minerari. Sul piano teorico, è meno facile orientarsi, data la confusione per altro allora assai giustificabile, fra manierismo e barocco. È un processo analogo alla rivalutazione di Rubens e della pittura tardo-veneziana cinquecentesca, anch'essa intesa come « barocca », da parte dei pittori romantici. Ed è quindi nelle pagine dedicate al barocco che si possono trovare

sorprendenti pagine di rivalutazione del manierismo. Ecco ad esempio, da CAMILLO BORRO, *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento*, Hoepli, Milano, 1882, pp. 154-8 e 195-6.

E l'arte via via s'allargava, accostandosi, non allo spirito fiero, ma all'apparenza magnifica della forma romana. L'imitazione, abbastanza libera in sul principio del secolo XVI, diventa intorno alla sua fine più pedissequa, ma allo stesso tempo più superficiale, e ben tosto dalla imitazione comincia a trascorrere nella esagerazione. Ma quel fasto di forme si sparge dovunque, e c'è in tutto il secolo un'armonia di ridondanza, che allerta i sensi e stupisce. Il disegno diventa già più contorto senza cessare di mostrarsi nobile; le cariatidi, i telamoni oramai si muovono in linee sinuose; i sostegni, tanto logici nell'età greca e tanto maestosi nella romana, s'incurvano alla maniera della S, cresce la smania delle Nereidi, delle Ninfe nude, dei Satiri con le gambe di capro, delle Sirene a lunghe code fronzute, dei Pegasi, dei cavalli marini, dei delfini, di tutta la mitologia, di tutta la fauna ornamentale; anche le parti architettoniche principiano a perdere la loro essenza: ci avviciniamo al Seicentismo.

Il Seicento è potente di audacia stramba, di sapiente bizzarria; e se nell'architettura qualcuno può forse giudicare che abbia solo sconvolto e buttato con le gambe all'aria lo stile romano, negando gli perciò, troppo severamente, la originalità dell'invenzione, nell'ornamento bisogna riconoscere che fu pieno di fervida e singolarissima fantasia. Unisce in un accordo, spesso bislacco, ma sempre intimo, tutte le arti figurative, creando un insieme di cose tanto inaspettate, che ti fa restare con la bocca aperta. Il fogliame è goffo: ma entrano nell'ornato altri nuovi elementi: i cartocci, i ricci, gli arzigogoli, le cartelle, i raggrinzamenti, i pendenti, tutto rotto, tutto affastellato, eppure, nella confusione apparente, tutto composto con destrezza e facilità magistrali. In quest'arte del Seicento, disprezzata da molti, v'è, mio caro Giovanni, una sostanza vera, che, cercando, si trova, e che può riuscire utile quanto mai al giovane studioso, il quale nella pratica dell'arte, volere o non volere, sarà chiamato a trattare il Barocco. Chi lo tratta oggigiorno nella decorazione pittorica, nella mobilia e nelle altre arti industriali, conoscendone solo la superficie, non avendolo mai ricercato nel suo proprio organismo, non riesce ad altro che a caluniarlo.

La simmetria, l'euritmia, la geometricità, il contrasto, l'equilibrio sono cose più libere. Le intendevano bene i Greci quando, a mo' d'esempio, rallegravano elegantemente a gusti intervalli le linee delle loro cornici con teste di leone e con leggiadre antefisse; le intendevano gli architetti del Medio evo e del Rinascimento quando, pure serbando uguali nello stesso ordine di un edificio le masse dei capitelli, ne variavano all'infinito la composizione e l'ornato; le intendevano, insomma, tutti gli artisti veri delle grandi epoche dell'arte. Il comporre nell'architettura e nell'ornamento somiglia al comporre nella pittura, nella scultura, nella musica, nella poesia: è un giuoco audace e delicato di riscontri e di varietà, di svolgimenti logici e di cose improvvisate.

Era naturale che da questo entusiasmo nascesse un più preciso interesse storiografico: per il barocco, e per la sua origine.

Fra le più sorprendenti anticipazioni della periodizzazione moderna va indicato il saggio di LUIGI SERRA, *Le origini dell'architettura barocca*, ne « L'Arte », 1911, XIV, pp. 359-58, che enumera, come fase pre-barocca, un complesso di opere e trattati che includono il Serlio, il Sansovino, il Sammicheli, l'Alessi, il Palladio, il Tibaldi, Vignola, Della Porta, ed il Michelangelo dell'atrio della Laurentiana. Caratteri tipici sono « la sovrapposizione dei piani o profondità; l'incrociarsi e il tagliarsi delle forme e delle linee, la ricerca del dettaglio singolare e della movimentata varietà ».

e) Come sia rinata e come si sia diffusa nel secondo decennio del 1900, l'accezione positiva del termine di manierismo, è cosa ormai abbastanza nota, sia per merito di varie bibliografie ragionate, o di introduzioni bibliografiche in saggi e studi recenti (cito, per l'architettura, in particolare l'articolo di N. PEVSNER, *Tintoretto and Mannerism*, in « Architectural Review », 111, giugno 1952, pp. 203-4; l'articolo di W. HAGER, *Zum Raumstruktur der Manierismus in der italienischen Architektur*, in « Wackernagel-Festschrift, 1958, pp. 112-40; i libri di M. TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento Europeo*, Roma, 1966; e di RICHARD ZÜRCHER, *Stilprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento*, Basilea, 1947; ma già i saggi più antichi ebbero note e referenze alla storia del concetto (cfr. in particolare in LONI ERNST, *Der Manierismus in der Florentiner Baukunst des 16. Jahrhunderts*, Dissertazione, Colonia, 1934; e H. HOFFMANN, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, 1938).

Tuttavia, questa bibliografia ci dà, in genere, solo il punto di vista di coloro che hanno accettato, subito, l'uso del termine, e forse una indagine più allargata potrebbe mettere in chiaro altri aspetti della discussione. N. PEVSNER, in particolare, ha dato una loro riesumazione da testimone diretta che richiede solo poche aggiunte. Nel 1919 WEISBACH usava, in un articolo nella « Zeitschrift für Kunstgeschichte », vol. XXX », la parola manierismo per definire soprattutto i seguaci toscani di Michelangelo, cioè secondo l'accezione tradizionale. Nel 1920 il VOSS pubblicò un volume genericamente intitolato *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. La conferenza di MAX DVORÁK, intitolata Greco e il Manierismo tenuta a Vienna nell'ottobre del 1920 (e pubblicata solo nel 1924, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Monaco), in corrispondenza con un corso universitario sull'arte italiana del XVI secolo, (divenuto poi un capitolo della *Geschichte*

*der italienischen Kunst*, Monaco, 1927, vol. 2°), ebbe un grande successo locale, senza immediate risonanze. Werner Weisbach, nel 1921, affermava che il barocco copriva tutta la zona della contro-riforma, nonostante che egli attribuisse al tardo cinquecento caratteristiche poi riconosciute tipiche del manierismo. Un'alleva di Dvorák intitolava invece, nello stesso 1921, una sua monografia al « *Parmigianino und der Manierismus*, Vienna, 1921, e nel 1924 lo SCHLOSSER dedicava un capitolo della sua *Kunstliteratur* ai teorici del manierismo. Contemporaneamente, e a parere del Pevsner indipendentemente da Dvorák, a Lipsia WILHELM PINDER aveva tenuto, nel 1922-3, un corso sul cinquecento, dando all'accezione manierismo un valore altrettanto positivo, per designare una fase stilistica distinta da rinascimento e barocco. Dal Pinder sarebbe partito il PEVSNER, che pubblicò in polemica col Weisbach il suo famoso saggio nel 1925, dal titolo *Gegenreformation und Manierismus*, in « *Repertorium für Kunstgeschichte* », XLVI, pagine 243 e segg. Poco prima, nello stesso periodico, era uscito l'altra fondamentale rivalutazione di WALTER FRIEDLÄNDER, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, pp. 49 e segg. (Vedi ora la riedizione in inglese, 1965 con introduzione storica di Donal Posner, che è un eccellente contributo alla storia della questione: le idee del Friedländer sarebbero già state espresse nel 1914 nella sua prolusione a *Friburgo*).

Nella conferenza di Dvorák, come è noto, non si parlava di architettura, e i primi studi, come si vede, riguardano prevalentemente la pittura. Tuttavia la rivalutazione dell'antinaturalismo (e l'osservazione, quanto mai valida, che le zone realistiche costituiscono piccole isole nel panorama universale), il valore positivo attribuito ad una concezione spaziale non brunelleschiana, anzi decisamente anticlassica: il riconoscimento della qualità espressiva e spirituale (addirittura religiosa), dei contrasti spaziali e del non finito (nella pietà Rondanini di Michelangelo), costituirono una rottura di schemi preconcepiuti, atta a capovolgere addirittura i giudizi specialistici e, cosa che più conta, il gusto generale. La profezia d'una sempre maggiore fama del Greco, che al tempo del Dvorák il sacrestano giudicava « un locho » scoprendo ai turisti il Seppellimento, a Toledo, si è realizzata a tal punto da richiedere, ormai, una decisa rivalutazione di Raffaello, che è oggi il meno studiato degli artisti del Rinascimento.

Per intendere le ragioni del calore polemico di Dvorák è utile

riaprire alcun libro sul rinascimento, scritto prima della riforma da lui operata: secondo ALOIS RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien, 1908, nel capitolo dedicato al pittore dell'età della contro-riforma: (già definiti « manieristi ») si tratterebbe di: « *Aussere Nachahmung der charakteristischen Merkmale in der Kunst Michelangelos oder auch Raffaels in seiner letzten michelangelischen Periode; aber die geistige Vertiefung tritt ganz zurück, nicht so sehr wegen Nichtkönnens, sondern wegen Nichtwollens, man verlangt es nicht in der strengen gegenreformatorischen Zeit* ». È salvato dal giudizio negativo solo l'aspetto decorativo di queste opere.

Fu quindi subito evidente l'utilità di estendere la rivalutazione del manierismo come stile originale all'architettura del cinquecento. Accenni in tal senso si trovano nello stesso DVORÁK, *Geschichte der italienischen Kunst*, Munich, 1928, II, pp. 113 e segg., e 197; d'altrove in H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920, pp. 10-24, dove si parla anche di musica e di letteratura, già chiaramente è delineata una fase stilistica, ampia e ben caratterizzata, fra rinascimento e barocco. W. FRIEDLÄNDER nel famoso articolo sul manierismo, nel « *Repertorium für Kunstwissenschaft* », 1925, pp. 56 e segg., con perfetta chiarezza determina il momento in cui il nuovo stile architettonico si sarebbe affermato, cioè dopo la Tomba di Giulio II di Michelangelo, e la Cappella Sistina, (in cui vede anticipazioni manieristiche), e precisamente con la Laurenziana, che egli considera « the peak of manneristic architecture » associata direttamente con il gruppo della Vittoria « in its interwinning and narrowing of space and proportion ».

Risulta così radicalmente capovolta l'opinione, di un BURCKHARDT, che aveva definito la Biblioteca Laurenziana « un inconcepibile scherzo », o di un WÖLFFLIN, che pur avendo analizzato assai finemente i caratteri stilistici del periodo e del maestro, aveva riscontrato una tendenza patologica verso le dissonanze. In questo capovolgimento, è evidente il peso dell'arte contemporanea. Per incidenza, vorrei tuttavia osservare, correggendo anche me stesso, che non è vero che la rivalutazione del manierismo pittorico o plastico sia avvenuta per esclusivo stimolo dell'espressionismo (anche se la relazione fra questi maestri ed un Greco è meglio evidente); nel gioco va infatti messo, almeno, il Futurismo, con uno straordinario passo di Boccioni del 1911 sul valore dinamico dell'anatomia michelangeloesca — segnataomi dal

mio allievo PRICE AMERSON ed il cubismo. In architettura, c'è in particolare da segnalare un passo di Le Corbusier, a proposito delle absidi di S. Pietro: « Non c'è arte senza passione. Le pietre dormono senza vita nelle cave; invece le absidi di S. Pietro compongono un dramma... L'opera di Michelangelo è una creazione, non un rinascimento, una creazione che sfugge violentemente ad ogni classificazione di epoca. L'intera massa di S. Pietro costituisce una impressionante novità nel dizionario dell'architettura, e val la pena di soffermarsi un momento su questo coup de théâtre dopo l'alto rinascimento ». Il commento è citato dal BRUNN, che avverte echi manieristici nel trattamento degli spazi interni di Le Corbusier.

Tuttavia, mentre queste rivalutazioni restavano senza riflessi nel campo storiografico, al DVORAK facevano immediatamente seguito discussioni in sede specifica. Primo fu il PANOFSKY in un saggio relativo alla Scala Regia in Vaticano, nello « Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen » 1919, pp. 257 e segg., dove il manierismo viene presentato non solo come momento di liberazione dalle norme realistiche o classicistiche ma anche come polemica entro una complessa situazione per cui esso dovette assumere atteggiamenti di avanguardia. Questi secondo il PANOFSKY, sono i caratteri che distinguono, anche come fase storica, il manierismo dal proto-barocco, e gli darebbero, pertanto, il carattere, assai moderno, di un gusto di élite (per quanto largo fosse il gruppo dei manieristi) contrastato dal gusto collettivo (pur essendo questo limitato alle classi più alte della società). E la situazione, mi si lasci dire, opposta a quella di Giotto, allorché, a giudicare dalle splendide pagine di critica del Petrarca, nel trattato della pittura, la novità stilistica fu acclamata per diverse ragioni sia dall'élite che dalla massa. Ma val la pena di citare direttamente il passo di PANOFSKY, a cui mi pare si rifanno, sviluppandolo, alcune delle migliori pagine dello HAUSER, sulla dialettica fra classicismo ed anticlassicismo, tipica della cultura cinquecentesca e, bisogna aggiungere, della privata carriera degli stessi maestri, primo fra tutti Michelangelo. « Der Manierismus lässt sich vielleicht wirklich am einfachsten als diejenige Kunst definieren, die — im genauen Gesensatz zum Klassizismus — eine subjektivistische Tendenz innerhalb eines noch wesentlich objektivistisch — renaissanceemässigen Darstellungsmodus (oder anders ausgedrückt, mit noch wesentlich objektivisch-konstruktiven Mitteln) besätigt und daher mit Notwendigkeit das Sein und Verhalten der dargestellten Objekte als solcher in den

Dienst des subjektiven Ausdruckswillens zwingt, sie scheinbar willkürlich verzerrt ». Sempre il PANOFSKY osservava che la presenza del manierismo era ancora avvertibile a lato del barocco maturo.

Abbiamo, così, un secondo ampliamento, valido specialmente per l'architettura, del concetto di manierismo. Non solo più forme altamente astratte ed eccezionali, come le scale di Michelangelo e del Buonaiuti, ma tutte quelle opere che oscillano fra classicismo ed anticlassicismo.

L'altro saggio di PANOFSKY che tratta esplicitamente del manierismo architettonico nello « Stadel-Jahrbuch » del 1930, VI, pp. 25-72 ed oggi nella raccolta « *Il significato dell'arte* », tiene conto d'una discussione in atto, a cui partecipò anche il DE TOINAY, *Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos*, nello Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, LI, 1930, pp. 1 e segg., che però limita notevolmente la comparazione di Michelangelo al manierismo architettonico. L'interesse, nel saggio di PANOFSKY, sta negli stringenti rapporti da lui stabiliti con la pittura, dove l'individuazione di un momento manieristico era ormai accettata. Egli infatti parte dallo studio di due disegni per decorazione di facciate di Palazzi del Beccafumi, constatando che in essi « the niches of the ground floor have no axial relationship to the division of the upper story; ... there is little evidence of fixed proportional relations. No attempt has been made to contrast a self-contained structural system with an equally self-contained "backdrop surface" on the contrary, the substance of the wall, decorated rather than articulated, remains a thing undifferentiated with respect to structure... The facade in the Windsor drawing, thoó, is evidently "non-Classical" But neither does it exhibit the characteristics which, according to Wölfflin's conclusive formulation, mark the Baroque Style: colossality, massiveness, organic animation and subordination of the parts to one dominant motif ». I criteri che sono serviti per la descrizione dei caratteri della facciata beccafumiana « are equally valid for the paintings of Pontormo, Rosso, Bronzino or Jacopo del Conte and especially, for those of Beccafumi himself ».

Ciò nonostante, il PANOFSKY si oppone ad una estensione troppo larga del termine di manierismo all'architettura, in quanto egli vede, piuttosto, il manierismo come un fiorire di fenomeni paralleli e marginali alla « continua e consistente » evoluzione

dell'architettura dell'Italia Centrale dal classicismo dell'High Renaissance al barocco. Egli dice, testualmente, « Mannerism which is the rule in Central Italian painting, remains the exception in Central Italian architecture ». Noto, a questo punto, che uno dei meriti del LOTZ, nella sua storia dell'architettura cinquecentesca italiana, destinata ad un volume della Pelican, è di avere dimostrato come neppure questa presunta linea centrale sia continua, ma risulti interrotta da severe fratture cronologiche, allo stesso modo in cui è contrastata da varie parallele tendenze. Ma tornando al PANOFSKY, l'autentico manierismo architettonico sarebbe da vedersi in quelle opere che sono prodotte di pitori, invece che di architetti, e che rispondono anche ad una vocazione pittorica, o pittoresca degli stessi committenti: « WALTER FRIEDLAENDER has clearly recognized that the style which revealed its climax in the Casino of Pius IV and which he correctly derives from the Palazzo dell'Aquila, represents a "reaction against the architectonic" We can now understand that it actually represented a rebellion of the non-architects: Raphael, the designer of the Palazzo dell'Aquila, was a painter, and so was Pirro Ligorio... Giulio Mazzoni, the creator of the Palazzo Spada, was a painter and stuccatore. In Florence, the chief exponents of architectural Mannerism are the sculptor Bartolommeo Ammannati, the painter and stage-designer Bernardo Buonalenti, and, finally, the painter Giorgio Vasari » (cito dalla ristampa, in paperback, 1955, Anchor Book, *The Meaning in the Visual Arts*).

Accanto a queste impostazioni teoriche, abbiamo ricerche specifiche, che riflettono però le stesse preoccupazioni e perfino le stesse preferenze. Sotto la direzione di A. E. BRINCKMANN, Loni Ernst iniziò nel 1930 uno studio, concluso nel 1934 sul *Manierismo nell'architettura Fiorentina del cinquecento*; nel 1929 venne pubblicato un saggio, nello « Jahrbuch für Kunstwissenschaft », di GRETE KÜHN, su *Galeazzo Alessi e l'architettura genovese del cinquecento*, che è il primo ad applicare, esplicitamente, il termine manierismo ad una monografia architettonica. Dalla scuola del PINDER usciva un saggio in cui Michelangelo architetto era studiato come un manierista, cfr. LUISE HAGELBERG, *Die Architektur Michelangelos in ihrer Beziehung zu Manierismus und Barock*, in « Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte », 1931. Gli elementi presi in esame furono i contrasti dimensionali ed il nuovo dinamismo spaziale. R. WITTKOWER, diede successivamente la magistrale analisi della Biblioteca Laurenziana, in

« Art Bulletin », 1934; egli si era già occupato del problema del manierismo architettonico nella « Festschrift » in onore di Walter Friedländer, nel 1933 (*Zur manieristischen Architektur*). Altro maestro spinto alla ribalta fu Giulio Romano, per opera del GOMBRICH in due lunghi saggi nello « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », 1934 e 1935).

Complessivamente, gli studi specialistici furono e sono relativamente pochi; e in genere sono sollecitati da docenti universitari di particolare sensibilità. In Italia va ricordato, in particolare, GIUSTA NICCO FASOLA, che tenne all'università di Genova dei corsi con particolare enfasi sull'architettura, da cui si svilupparono varie tesi di laurea, alcune delle quali pubblicate nella collana dell'Istituto, dedicate alla architettura e scultura manieristica genovese. (*Alessi, Montorsoli*, ecc.) (vedi ora la pubblicazione di due capitoli dell'inedito volume ne « L'Arte », 1968, 3).

Si dovrebbe, a questo punto, procedere ad una verifica, riscontrando se, e in qual modo l'uso del concetto di manierismo sia risultato utile per l'interpretazione diretta delle grandi personalità del cinquecento. Bisognerebbe, pertanto vedere o rivedere, solo a tale scopo, tutta la bibliografia architettonica. Da quanto ricordo, o posso spigolare, mi sembra di constatare come, almeno inizialmente, le conseguenze dell'uso del termine siano state illuminanti, anche se i vari giudizi nell'insieme possono sembrare caotici. Limitandoci al Palladio, troviamo, che già nel 1930 in un articolo nell'Arte (*Andrea Palladio e la critica neoclassica*), G. C. ARGAN, rivalutava l'aspetto anticlassico del maestro, partendo dalle critiche di bizzarria a lui rivolte dal Milizia, e capovolgendone il valore.

Nel 1936 la BECHERUCCI, in « *Architettura italiana del cinquecento* », tentò una sua analoga rivalutazione fondata sulla fantasia, sull'irrazionale, sul capriccio. Nel 1938 il Palladio è collocato accanto a Peruzzi, Michelangelo, Alessi, Vignola, Vasari, dallo Hoffmann; e così dal PEVSNER nel 1943 (*An Outline of European Architecture*, I edizione seguita da numerosissime altre, e da traduzioni in ogni lingua). Il WITTKOWER nel 1952, trova, dopo nel Palladio il viaggio a Roma, elementi manieristici di conflitto e complicazione, anche se basati su modelli classici. Il WITTKOWER, d'altra parte, in queste pagine riprende la tesi espressa nel 1934, e parla del « principio d'inversione » ch'egli ritiene tipico del manierismo, a proposito della facciata di Palazzo Valmarana.

La novità spaziale delle ville Palladiane, ed il suo modo di creare prospettive esterne ed interne, vennero sottolineate con convincenti dimostrazioni da WERNER HAGER (1958) che le imparò con quelle di altri architetti riconosciuti come manieristi.

Secondo lo HAUSER (1965), le ville del Palladio darebbero una tipica dimostrazione dell'isolamento dalla natura, cui artificialmente s'impongono, sia per la loro forma, sia per il mondo delle strade di accesso. « The apparently long approach between narrow walls turns out to be much shorter than it looked, and the peepshow building (to the visitor) caught sight of turns into a surprisingly massive and sizeable reality much sooner than he expects... Finally, the complete consonance of the four façades of the Rotonda is also mannerist. This recapitulation, beside producing a very impressive effect, greatly contributes to isolating the building from its environment by emphasising its geometrical shape and thus enhancing its abstract quality ».

In Italia PALLUCCHINI (in « Bollettino Andrea Palladio », 1959, 1, p. 38-44) ha dichiarato che la libertà di adozione e modifica degli schemi classicistici, lodata dal Pane nella sua monografia del 1949, « non è altro se non una precisa volontà di rottura con il classicismo, cioè quella misteriosa forza innovatrice che portava con sé il Manierismo. Le stesse antinomie presenti nella problematica manieristica, suscitano in un artista come il Palladio una varietà di atteggiamenti stilistici anche contemporanei, ignorata certamente da un artista rinascimentale ». Ed egli ritiene che in tal senso sia stata essenziale l'influenza di Giulio Romano: « Pur mantenendo di regola gli elementi della preclassica romana, scrisse lo Zevi, il Palladio ne scardina i nessi ed i significati, e non in omaggio a ideali barocchi di movimento o di interpretazione spaziale, ma perché traspare in pietra una veevmenza gestuale che non trova sostegno nella tradizione architettonica e quindi si appropria di esperienze, nella radice, pittoriche. Basi, lesene, capitelli e colonne, ordini tolti all'antichità, diventano "parole" o ideogrammi in un disegno che è egualmente lontano dalle strutture classiche e dalla figuratività prospettica del Rinascimento », « Enciclopedia universale dell'arte », vol. X, 1963; interpretazione seguita anche da LIONELLO PUPP in alcune pagine del suo *Palladio*, in « I diamanti dell'arte », n. 23, 1967.

È rappresentativo dell'atteggiamento più recente di alcuni

storici tedeschi e americani il fatto che JAMES S. ACKERMAN (1966) nel suo volume, così ricco di considerazioni culturali, non faccia solo un cenno alla questione e per di più negativo:

« Palladio was not in revolt against his time. Like Vignola in some of his later work, he was a non-Mannerist rather than an anti-Mannerist. His inventive processes were not guided by polemic ».

La posizione dell'insigne studioso è d'altronde così espressa in *L'architettura di Michelangelo*, cito dalla trad. italiana di G. Scattone, Torino, 1968, pag. XXIV (dall'introduzione del 1960).

« ... Da parte mia ritengo che il concetto di manierismo abbia avuto in passato una funzione critica positiva, ma che a poco a poco esso abbia finito col porre un ostacolo alla nostra intuizione, spingendoci a trovare nelle opere d'arte ciò che la definizione di manierismo da noi adottata prescrive che vi sia ». Inoltre, egli sente l'esigenza di trasmettere l'analisi alla generalizzazione.

Anche di Michelangelo si disse che egli costituì uno stile di per sé, e probabilmente, lo stesso si può ripetere di tutti i geni. Ma il non discutere un eventuale manierismo da parte dello Ackerman, mi pare escluda alcuni di quegli aspetti che rendono così ambiguo, e così suggestivo il Palladio, per cui, ad esempio, le sue architetture fotografate in bianco e nero rendono un deciso di quando sono riprodotte in colore (cioè immerse in una luce, un ambiente, una prospettiva aerea naturale). Ne deriva, mi pare, un ritratto alquanto puristico; insomma quel tipo di immagine allontanata che si deriva dalle xilografie dei quattro libri, privo di sufficiente qualità materica. Il PEVSNER ha subito polemizzato con lo ACKERMAN; ed anch'io vorrei aggiungere alcune osservazioni. Ci è accaduto, nel corso di queste pagine, di constatare come il tipo di rilievo architettonico e la polemica contro l'ornamentazione affianchino il Palladio ai classicisti, invece che ai manieristi; ma è evidente che il concetto di personalità manieristica può essere abbastanza ampio da includere anche atteggiamenti classicistici. Abbiamo d'altronde visto come il purismo del Palladio possa essere considerato da alcuni alla stregua d'un'astrazione, a suo modo anticlassica. Probabilmente i contemporanei, se avessero dovuto decidere come noi, avrebbero giudicato Palladio più un manierista che un classicista. È noto che il Greco, come architetto, disegnò i suoi altari ispirandosi a modelli veneti di origine Palladiana. Egli, dunque, non sentiva quella incompatibilità fra lo stile della pittura e lo stile

architettonico che noi, invece, immediatamente avvertiremmo se qualcuno associasse l'un maestro all'altro senza darcene giustificazione. Inoltre, se non erro, il frontespizio dei *Quattro Libri* presenta un timpano spezzato, cioè proprio uno degli elementi ritenuti distintivi del manierismo da parte dei suoi avversari.

f) Definizione del manierismo come generale periodo storico. Mentre l'interpretazione di alcuni maestri, come manieristi (in architettura Giulio Romano, Alessi, in pittura Parmigianino, nella decorazione delle facciate il Beccafumi), o di alcune opere (come la Biblioteca Laurenziana) non ha comportato eccessive polemiche, ben diversamente è accaduto allorché tutto il periodo compreso, pressoché, fra il 1520 ed il 1580 (secondo l'antica periodizzazione del BURCKHARDT e del WÖLFFLIN, fu definito « manieristico », e le architetture costruite durante quel periodo vennero considerate alla luce di principi stilistici strettamente comuni.

W. WEISBACH, in *Zum Problem des Manierismus*, in « Studien zur Deutschen Kunstgeschichte », fasc. 300, 1934, pp. 15-20, rivendica a sé questa interpretazione epocale, in polemica contro le interpretazioni del manierismo come movimento culturale e spirituale. Egli si riferisce ai già citati articoli del 1919, *Der Manierismus*, nella « Zeitschrift für bildende Kunst », pp. 161-83, e *Gegenreformation, Manierismus, Barock*, in « Repertorium für Kunstwissenschaft », 1928, pp. 16-28. Il manierismo, come epoca di trapasso fra rinascimento e barocco era però già sottinteso nel titolo della monografia di KURT HEINRICH BUSSE, *Manierismus und Barockstil, ein Entwicklungsproblem der florentinischen Seicentomalerei, dargestellt an dem Lodovico Cardi da Cigoli*.

I problemi che sorsero furono di diverso tipo. Non si trattava solo di dare una rivalutazione stilistica di un periodo in genere condannato, ma di creare delle categorie di giudizio arte a definire un fenomeno culturale assai complesso, per di più internazionale, con in più il guaio che al termine stesso di manierismo si possono dare tre significati diversi, forse fra di loro contrastanti: come architettura di « maniera » cioè ispirata ad una idea interiore, quindi visionaria, astratta, antivitruviana, ecc.; come architettura di élite, di notevole prestigio culturale, applicante le idee rinascimentali e introducendole in zone dove l'alto rinascimento non era ancora divulgato, quindi di larghissimo impegno archeologizzante e monumentale; terzo, data la possibilità di disporre di edizioni

commentate e illustrate di Vitruvio, e di manuali come quelli del Serlio e del Palladio, maniera come imitazione di modelli, e intenzionale esemplificarsi su di essi. Inoltre il nuovo ambito cronologico dato al manierismo finiva per coincidere con tutto il cinquecento o quasi (inglobando non solo il Bramantino della Cappella Trivulzio, 1517, ma il Bramante del Cortile del Belvedere e perché no, quello del Tempietto di San Pietro in Montorio). A proposito di quanto è avvenuto per la pittura, ad esempio con il libro di G. BRUGANTI su *La Maniera Italiana*, del 1961, F. BAUMGART, *Renaissance und Kunst des Manierismus*, Köln, 1963, ha osservato che nel libro dello studioso italiano non si ha che una storia del rinascimento pittorico, amputata di qualche capitolo. Bisogna spiegare, è vero che il Baumgart è scettico sull'utilità di introdurre il manierismo come stile separato entro il più largo, ma forse unitario, contesto del rinascimento. Pare però evidente che se si parla di manierismo e non di rinascimento, è per accentuare la libertà inventiva, o di temperamento, di alcuni maestri; per sgombrare il campo di critiche precedenti che si considerano inadeguate; probabilmente per contraddire l'idea ottocentesca, del WÖLFFLIN ed altri, di una necessaria progressione evolutiva dal Rinascimento al Barocco. Tuttavia, una trattazione troppo ampia limita le possibilità di caratterizzazione.

L'aspetto di rottura, costituito dal manierismo, mi pare essenziale e si dovrebbe continuare ed ampliare l'indagine proposta, in modo veramente esemplare, da N. PEVSNER, *The Architecture of Mannerism*, in « The Mint », 1946, pp. 115-138, sulle discordanze di ritmo, sulle asimmetrie, sulle incongruenze volumetriche ed ornamentali, sui paradossi di un Sammichei, un Giulio Romano, un Michelangelo, ecc., con un raggruppamento per problemi. La rottura, cioè la novità, risulta poi particolarmente evidente se, invece di assumere un punto di vista italiano, si esamina l'insieme dei fatti da un punto di vista europeo, e si riconosce che si tratta del primo stile internazionale succeduto al tardo gotico e se si vuole, ad esso intrecciato, mentre il rinascimento era stato — a parte alcune esportazioni decorative — esclusivamente peninsulare e dalmata. Altra considerazione analoga si potrebbe fare muovendo dal punto di vista della storia religiosa. È indubbio, infatti, che il manierismo, specialmente a Milano, si allieò alla riforma cattolica (allo stesso modo che il Barocco si allieò alla più ufficiale controriforma).

Già nel 1925, in « Repertorium für Kunstwissenschaft »,

46, in un articolo dal titolo: *Gegenreformation und Manierismus*, il PEVSNER aveva colto questo collegamento, polemizzando con il Weisbach che invece associava il Barocco alla Controriforma. Oggi, ovviamente, le nostre conoscenze sono migliorate, ma non tanto, direi, da ridurre l'utilità di una contrapposizione di stili, o gruppi culturali; anzi probabilmente solo l'accentuazione di questi contrasti potrà ricostruire, in modo adeguato, la struttura culturale e sociale del cinquecento.

Benché non si sia riusciti quasi mai ad articolare le trattazioni d'insieme in modo tale da rispettare l'individualità degli artisti, e nello stesso tempo ricostruirne dettagliatamente la comune piattaforma operativa, l'uso dell'accezione manierismo è servita almeno a richiamare l'attenzione dall'eccezionale (come alcune opere di Michelangelo), al generale (ad esempio ai trattati del Serlio), e a far entrare, sempre maggiormente, nel discorso motivi ideologici oltre che stilistici, fino ad assegnare al manierismo, come motivo distintivo, un atteggiamento di gusto e di morale (d'altronde, in tal senso era iniziata la sua rivalutazione, in pittura, con il DVORÁK).

Ma prima di continuare in queste osservazioni generali, ecco alcune note bibliografiche. Il primo esempio di trattazione del manierismo architettonico come epoca è il saggio di MICHALSKY, *Das Problem des Manierismus in der Italienischen Architektur*, nella « *Zeitschrift für Kunstgeschichte* », 1933, pp. 88-109, che estende, consapevolmente, la discussione al di là delle facciate dipinte, esaminate dal Panofsky, e di costruzioni come il Casino di Pio IV o Palazzetto Zuccari, a Roma, riconosciute, senza obiezioni, manieristiche, esaminate fino allora prevalentemente per la loro decorazione. Egli considera assai tipico il Bramantino, e trova relazioni fra il tardo gotico ed il proton manierismo. Un carattere (più tardi impugnato dal Pevsner ed altri) sarebbe il contrasto fra peso e supporto, condizionante il sistema di proporzionamento e la funzione degli elementi compositivi dell'edificio). Sono discusse varie opere del Peruzzi, Michelangelo, Vasari, Ammannati, Buontalenti, Sansovino, Alessi, ecc. Elementi manieristici sono visti anche in Palladio. Una pagina è dedicata ai nordici, come Duçerceau, Hans Vredeman de Vries, Cornelis Floris. Si nega quasi la possibilità di un'architettura manieristica religiosa. Al MICHALSKI fece immediatamente seguito HANS HOFFMANN, in una comunicazione al XIV Congresso internazionale di storia dell'arte, 1936, dal titolo « *Lässt sich in der Archi-*

*tekturgeschichte eine Epoche des Manierismus begründen?* », e nel volume del 1938, il primo dedicato a questo ambito, basato su parallelismi di stile e di problemi (come il trattamento dello spazio) fra architettura scultura e pittura. È però escluso, almeno parzialmente, dal manierismo un Vignola.

Benché le caratteristiche dello spazio manieristico siano bene individuate (per tanto lo Hager dà un giudizio assai positivo dello Hoffmann), è evidente un certo schematicismo, cui contribuiscono visivamente le piatte e inespresse foto Anderson ed Alinari. Il PEVSNER ne diede, infatti, una recensione alquanto negativa sul « *Burlington Magazine* ». Ma il libro costituì un episodio fondamentale. Nel 1933 RICHARD HAMANN, nella *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlino, dedicò un capitolo al manierismo, studiando l'interconnessione fra le varie arti, e estendendo l'indagine all'Europa. Nel 1943 il PEVSNER, nella fortunatissima *Outline of European Architecture*, diede una generale rassegna dell'architettura manieristica, sul quale argomento ebbe modo di ritornare, successivamente, in alcuni articoli (come *Double Profile, A Consideration of the Elizabethan Style as seen at Wollaton*, in « *Architectural Review* », v. 107, pp. 147-153, marzo 1950). Va ricordato, in proposito, che solo studiosi di lingua ed educazione tedesca, fino a tempi assai recenti, si sono occupati di manierismo architettonico e che quindi molte zone (come ad esempio l'arte spagnola, in parte l'architettura francese, ecc.) sono rimaste scoperte da indagini e non incluse nelle generali discussioni. Ciò ha comportato, anche, un rallentamento notevole delle conoscenze, ed una limitazione di carattere geografico. Ad esempio l'unico studio d'insieme sull'architettura inglese del cinquecento, da questo punto di vista, è il discutibilissimo di ERNST WÜSTEN, *Die Architektur des Manierismus in England*, Lipsia, 1951 (il volume fu preparato fra il 1939 ed il 1946 in Inghilterra); per la Germania si è dovuto aspettare assai oltre, fino agli studi sulla trattatistica architettonica di ERK FORSSMAN, *Säule und Ornament, Studien zum Problem des Manierismus in der nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16 und 17 Jahrhunderts*, Stockholm, 1956; e Dorisch, *Jomisch, Korinthisch, Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16-18 Jahrhunderts*, Uppsala, 1961.

In quanto inteso come un periodo stilistico e culturale, il manierismo è stato largamente trattato in sede di storia sociolo-



gica, anzi ne ha costituito uno dei capifoli centrali. Abbiamo accennato al volume di Wüsten, che purtroppo è difettoso anche nel senso di non riuscire a fondere storia stilistica e storia sociopolitica, magari mediante una indagine sulle figure dei vari committenti. Egli si limita a stabilire serie di simmetrie fra « contrasti » architettonici e sociali (questi sarebbero: 1) Dissonanz zwischen positivem Wirtschaftsaufschwung und fragwürdigen Mitteln; 2) Dissonanz zwischen Altem und Neuem in einer typischen Übergangszeit (transition); 3) Dissonanz zwischen bürgerlicher Wirtschaft und feudaler Tradition; 4) Eine Zunahme der Dissonanz zwischen Armen und Reiche). Ma invano si cercherebbe un capitolo adeguato sull'alternanza di tendenze conservatrici ed innovatrici nell'architettura domestica inglese.

Un giudizio, a mio parere, molto più positivo va invece dato agli studi dello HAUSER (e mi riferisco soprattutto alla ormai lontana *Storia Sociale dell'Arte*) dove la constatazione dei rapporti dialettici fra classicismo e manierismo mi pare presentata in modo altrettanto suggestivo che acuto. Idee analoghe sono state espresse anche dalla Becherucci, ma gli studiosi italiani, in genere, sono stati viziati (penso anche alla GRUSTRÀ NICCO FASOLA), da una anacronistica accezione negativa.

Ecco ad esempio, cosa scriveva la scomparsa studiosa per cui il manierismo sarebbe stato « un atteggiamento dello spirito, anzi un particolare modo del procedere artistico difficilmente separabile da un'ombra negativa... in quanto i manieristi partono dal presupposto che vi sono certe perfezioni formali che presistono all'opera in modo che questa è soltanto un'occasione per manifestarle col grave inconveniente di una dissociazione nell'operare architettonico fra contenuto e forma ». Il suo volume ancora inedito comprende però pagine di sensibilissima critica.

Lo HAUSER, è riuscito, parlando di architettura, ad usare le analisi del PEVSNER, dello HAGER, ecc. sulla spazialità manieristica, ma talvolta capovolge il punto di vista: studia cioè la relazione di essa con il pubblico, il suo clima non rappresentativo, ma emozionale (da incubo, a volte, come ebbe a dire il PEVSNER). Cito dal recente volume, 1964, p. 280 dell'edizione inglese: « The main difference between mannerist and all other architecture is that it creates a conception of space irreconcilable with empirical spatial conceptions and involves a confusing antagonism of the criteria of reality. All architecture that is not purely utilitarian to an extent raises the beholder out of everyday life,

but that of mannerism isolates him from his environment, not only in the sense that it takes him to a higher plane, places him in an unusual, ceremonial, harmonious framework, but also in that it emphasizes his alienation from it. Many of the most important characteristics of mannerism appear here in their most striking form; the sense of restriction and unfreedom in spite of all its desire for release; the flight into chaos in spite of all its need of protection against it; the tendency to depth, the advance into space, the effort to break out into the open combined with the sudden sense of isolation from the environment; the continually inhibited élan, the screened-off view, the principle of the coulisse and the paravent which, unlike a wall, that sets a limit to the eye and gives it an aim, merely conceals and rouses curiosity; the association of a horror vacui with an amor vacui, the overloading with decoration of relatively small areas of wall surface, in other words the planimetric principle again in an art which is that of spatial depth par excellence; and with all this the fundamental inner contradiction that allows logical formal principles to be followed here even less consistently than elsewhere in mannerism ». Purtroppo l'esemplificazione fornita a commento è scarsa, ma possiamo ricorrere alle splendide pagine dello HAGER, che tengono conto, in modo analogo, del valore emozionale, verrebbe da dire retorico, dello spazio manieristico. Altra valutazione da tener presente, dello HAUSER riguarda il Collegio Romano, l'Escorial, ecc., cioè il purismo ivi connesso alla più rigorosa riforma cattolica, ma le cui conseguenze sono anche avvertibili nella architettura privata. Il discorso anzi è essenziale per Palladio: « This puritanism has practically nothing to do with functionalism. Indeed it is much more like its opposite, that is to say, a fictitious, simulated functionalism. Sometimes, as in the Escorial, for instance, the severity and simplicity is nothing but exhibitionist play with puritanism and asceticism. The building displays its "introversions" in a shriekingly ostentatious manner ».

Ritornando alle specifiche storie dell'architettura, val la pena di soffermarsi alquanto sul volume, da pochissimo uscito, di MANFREDI TAFURI dal titolo inteso a distinguere una corrente manieristica entro il cinquecento, ma, nello stesso tempo, esten-

sivo di molti fenomeni che meritano o necessitano discussione. Il bel volume, intelligentemente illustrato, è in pratica una serie di saggi, di cui il primo è una ampia rassegna storiografica del problema, approssimativamente simile a quella che qui tentiamo, il secondo è dedicato alla teoria, il terzo agli studi vitruviani, il quarto allo sperimentalismo e all'utopia. Un secondo gruppo di studi fornisce un profilo generale (il primo così ampio) del manierismo in Europa. Il volume, pubblicato nel 1966, nella collana diretta da Paolo Portoghesi, è pertanto una storia dell'intero cinquecento, con speciale enfasi su alcune tendenze, o di carattere stilistico, o, potremmo dire, ideologico, ecc. Il capitolo sulla teoria ha il merito di tener presente il significato che i concetti critici usati in architettura avevano per le altre arti; e la rapida corsa attraverso l'Europa ha il vantaggio, rispetto agli studi frammentari o in volume, di avere come punto di partenza e di discriminazione, l'espandersi dell'influenza italiana identificandone le specifiche fonti. È in altre parole, pur con approssimazione e molte incertezze tecniche di ricerca, un ampio pendant agli studi però assai più rigorosi e specifici del FORSSMAN.

Ma probabilmente, ciò che interessa in questa sede, è il concetto di « manierismo » usato dal TARURI, anche per fenomeni come quelli delle città utopistiche che, chi scrive ad esempio, aveva discusso con lo scopo, opposto, di dimostrare che l'anticlassicismo o l'antirinasascimento, cioè tendenze innovatrici, o polemiche, o periferiche all'ufficiale corrente di gusto, non debbano venire sempre identificate con il manierismo figurativo; allo stesso modo che quel mito collettivo che fu il culto, a rovescio, della strega, non può venire definito, tout-court, manieristico, anche se ha aspetti anticlassici. A proposito delle città ideali, il TARURI parla di sperimentalismo, ma come conseguenza di « nuove aspettative, nuovi misticismi, nuovi universalismi escatologici » (p. 219). E, come correttivo alla rivalutazione di questi esperimenti in mera chiave funzionalistica, sociale (e vorrei aggiungere politico e religiosa, dato che una ricerca diretta sulle fonti del tempo denota come queste nuove società fossero non solo sognate, ma costruite, abitate e, in genere, perseguitate e distrutte), il TARURI sottolinea, in più, la presenza nella progettazione di « inediti esperimenti deformativo-prospettivi » « una irrealistica idea di elasticità figurale planimetrica » « lo scenografismo » « le capricciose licenze ». Se bene intendo, l'aspetto manieristico consiste nel lato grafico, geometrico, immaginativo della progettazione o

delle forme usate, e culminerrebbe in quegli effetti visionari che il TARURI esemplifica nel Montano.

Nasce qui, di nuovo, il problema se la purezza geometrica, o l'astrazione, di cui si hanno molteplici esempi in Europa verso la metà del secolo, indichino un atteggiamento manieristico, o segnino una nostalgia di ritorno al classicismo — problema che come abbiamo già visto coinvolge il giudizio sul Palladio, (che Tafuri considera manierista). Parafrasando un'espressione foggia dal TARURI stesso, quella di *classicismo manierista*, « fatto di oscillazioni fra irrigidimenti linguistici tratti da maniere riconosciute », si potrebbe parlare di « utopismo manieristico », in tutti quei casi in cui il design è più importante che la strutturazione politico-religiosa della città. Ma personalmente riterrrei non solo antistorico, ma offensivo per le nuove comunità, ad esempio religiose, dalla Polonia a Filadelfia, essere definite manieristiche, cioè essere lette in termini puramente visivi (tanto più che alcune di esse vennero architettate in stile gotico tradizionale).

Abbiamo preso questo esempio per dimostrare come il concetto usato dal Tafuri tenda ad inglobare ogni fenomeno cinquecentesco (ed è in altre parole il corrispettivo d'un libro egualmente stimolante e piacerole, quello appena uscito di JOHN SHEARMAN, appunto sul Manierismo); rimettendo in primo piano, almeno come problemi storiografici, Bramante, Peruzzi, Giulio Romano, l'Ammannati, il Buonaiuti ed il Tibaldi, Sammicheli, Vignola, Palladio e dando alla parola di Manierismo « una funzionalità... puramente pragmatica e di comodo, da utilizzare per cogliere, in prima approssimazione, il senso storico di un coacervo assai vasto ed eterogeneo di esperienze che appaiono tuttavia ruotare — come ricerca metodologico-ideale, assai più che come ricerca linguistica — intorno a nessi problematici in gran parte comuni ».

Quali siano questi caratteri, non è difficile decifrare entro il libro: problematicità, (p. 37), istanza universalizzatrice (p. 39) istanza di libertà sintattica (p. 41), atteggiamento sperimentale (p. 42), poliprospectività (p. 42) narrazione continua (p. 43) « il punto di partenza è sempre una forma data, di classicistica derivazione, che nel corso di variazioni successive si articola, si deforma, dimostra in sostanza la propria relatività e demistifica la pretesa assolutistica del proprio originario configurarsi » « è l'architettura che indaga se stessa » « il piano limite acquisita

...una tonalità luminosa » « siamo ai limiti del dissolversi della forma » (p. 48) « ambiguità » « ironia » (p. 50-51) « artificialità » « decoro », « dissonanza » (p. 52) « progettare come aggressiva vitalità » « il passo che porta dal razionalismo all'irrazionalismo, dal tecnologismo alla parata scenografica, dal collezionismo come indagine al gusto per il capriccio e il bizzarro, dalla scienza all'ironizzazione della scienza, in una parola, è tanto breve da apparire spesso come risolto in una compresenza di opposti che si annullano, alla fine, come tali » (p. 66) « scettica intelligenza della situazione storica » (p. 68). « esclusione d'ogni tipo di organicità » (p. 71). « forma ...come limite da superare » (p. 72). « scoperta citazione dei motivi e delle partiture... dell'antichità » p. 82) « logicità nuova » (p. 108) « gara con la natura, antinaturalismo e irrealismo » (p. 121).

Una bella lista, da aggiungere a quella che costituisce il linguaggio critico di oggi, come è stato schedato da Tullio De Mauro. Ciò che però mi pare notevole, è che per il TAVURI basta la presenza di una di queste componenti o di gusto, o di cultura, o di stile, perché sia lecito introdurre tale opera o tale maestro sotto il nome di Manierismo. La conseguenza è che, aggiungendo un'altra decina di fotografie, avremmo una completa storia dell'architettura del cinquecento. Ma dico ciò senza ironia, in quanto tale storia è, in ogni caso, riscoperta sul piano della storia delle idee e dei problemi, e non per associazioni ottiche, come accade sfogliando, ad esempio, gli insostituibili eppure invecchiatissimi volumi di A. VENTURI.

g) Estensione del concetto di manierismo a più secoli, come tendenza stilistica ricorrente (in base all'analogo ampliamento proposto dal CURTUS per termine di manierismo in architettura). Benché il manierismo, come termine, appaia, in molti casi, più adeguato, che il termine di barocco a questa metaforizzazione poche applicazioni consapevoli sono avvenute nel campo della storia architettonica.

Ad ogni modo l'estensione all'architettura venne sperimentata forse prima che nella letteratura (ricordo che il documentato e sollecitante intervento del CURTUS in Italia non era stato mai citato prima del convegno su Manierismo-Barocco-Rococò presso l'Accademia dei Lincei del 21-24 aprile 1960, in cui E. RAIMONDI lo ripresentava ai male informati colleghi. Ma il difetto è non solo italiano, giacché non si parla del Curtius, ad esempio, in quell'ottimo esempio di ricerca a livello « untergraduate » che

è la tesi di DANIEL B. ROWLAND, *Mannerism-Style and Mood*, Yale, 1964, dove un tema pittorico, la Deposizione, un madrigale di Carlo Gesualdo, e *The First Anniversary*, di John Donne sono parallelamente studiati come espressioni manieristiche.

Il primo che abbia tentato timidamente — ma in questo caso la timidezza è forse virtù e non vizio, di sperimentare una estensione del concetto di manierismo parallela a quella che il concetto di barocco, aveva subito per opera del D'Ors, è stato sir ANTHONY BLUNT, in una conferenza al Royal Institute of British Architects, del 22 febbraio 1949 (e pubblicata nel vol. 56 - nov. 1948 - ott. 1949 del « Journal del R.I.B.A. », pp. 195-201, con relativa discussione). Il BLUNT non fa cenno alle idee del Curtius, cui con tutta probabilità si riferisce: ma la « Letteratura latina e il medioevo latino », di E. R. CURTUS, è del 1947, ed ivi si trova l'ormai famoso passo, secondo cui « il manierismo è una costante della letteratura europea. È il fenomeno complementare del classicismo di ogni epoca », concludendo che, per indicare tale regolare ricorrenza, « la parola manierismo è preferibile in quanto, rispetto al barocco, non porta associate a sé che un minimo di elementi storici ». Il Curtius, così, annuncia sette principali fasi di manierismo, dal VI secolo av. Cristo al concettrismo seicentesco spagnolo. Ora, ecco il Blunt dire, ad un uditorio non preparato, e che successivamente mosse obiezioni: « I said earlier that Mannerism, although primarily applied to the art of the late 16th century, also occurred in other times and places. It would not, for instance, be improper to call some of the orck tombs of Petra by the name of Mannerism. The upper storey of these has the broken and interrupted pediment which corresponds in feeling closely to the sort of treatment which we saw in Italian Mannerism ». Probabilmente, se si fossero già discussi, in tal tempo, i « Tempietti » di G. B. Montano, il parallelismo avrebbe meritato più che un accenno saltuario. Ma proseguì il Blunt « I know too little of ancient history to be able to say what historical background produced this phenomenon in architecture, but when it occurs in later periods one can, I think, see a historical connection. It is noteworthy, for instance, that at the end of the 18th century a period of social upheavals produced a considerable outcrop of Mannerism both in painting and in architecture... for example in the work of Frenchmen like Ledoux, working before and just after the French Revolution. In his architecture we can see an arbitrary juxtaposition of elements which is strictly Mannerist,

and in some cases direct borrowings from Mannerist architects like Giulio Romano ». Altra esemplificazione è data dal Soane, «In his Treasury corridor in the Bank of England you will notice that as you come down the corridor you are not met with an opening but a pier between two skew arches. Here again the illogicality of it is a Mannerist element. But I think... That in a great deal of Contemporary architecture one can trace Mannerist elements, both in academic and in functional architecture (The same is, incidentally, true in painting. One can analyse almost the whole of Fauve and early cubist painting in terms of Mannerist elements) ».

Ci siamo soffermati su questa conferenza in quanto, ripetiamo, costituisce un notevole ampliamento al programma. Il manierismo architettonico diventa un atteggiamento spirituale che è inerente all'evoluzione stilistica, nella sua totalità, pertanto il critico può servirsi di questo concetto muovendo dal presente al passato, o dal passato al cinquecento, per illuminare meglio quanto poté accadere fra Bramante e Vignola. Le obiezioni a chi accetta la tesi del Curtius di un manierismo perenne sono facili, ma non risolutive. È vero che questa continuità è dovuta a consicte riprese di motivi, a revivals, ma resta da giustificare il perché ricorran questi revivals. È vero che, più d'uno stile omogeneo, sembra trattarsi di un atteggiamento comune, di ribellione anticlassica, ma è certo che esso produsse fenomeni stilistici paralleli. Nella discussione seguita alla conferenza C. G. L. SHANKLAND osservò « One might categorize four attitudes of mind as Classical, Baroque, Mannerist and Romantic, one of which seems to have emerged at some definite period in history in relation to political and social events»; ma è corretta la risposta di A. Blunt: «I agree that there are Mannerist personalities, but I think also that there certain periods at which there is a sudden outburst of Mannerist personality ». Ci si riferisce, in questa parte della discussione, all'uso del concetto di manierismo da parte della psicanalisi, uso che è invece a mio parere del tutto inaccettabile e mistificatorio.

Al CURTIUS, direttamente, tramite i due volumetti di GUSTAV RENÉ HOCCKE, nella Rowohls Deutsche Enzyklopädie, del 1957, va il merito non solo di un allargamento plurisecolare del panorama visivo e letterario del manierismo ma di un'imponente ricerca comparativa (il che equivale ad una rivalutazione e riscoperta di capolavori prima trascurati). Possiamo averne una prova, in sede

architettonica, dal fatto che in nessuno dei precedenti saggi si era dato rilievo alla decorazione polimaterica, ai grandi giardini, alle costruzioni fantastiche ed alle feste, al rapporto architettura-teatro, nonostante che studiosi dell'emblematica e del concettismo, come M. PRAZ, già avessero richiamato l'attenzione su Bomarzo. Con lo HOCCKE, ecco introdotte nelle tavole le macchine processionali, le illustrazioni archeologiche del vicino oriente e dell'Egitto, del Kircher, le fontane di Villa d'Este, le finte architetture degli affreschi romani in Castel S. Angelo e in Vaticano, i trattati tecnici, la scala elicoidale di Caprarola, le macchine di Agostino Ramelli, di Athanasius Kircher, i giochi prospettici e le anamorfosi (su cui quasi contemporaneamente scrisse anche il Baltrusaitis, con rigore di specialista), le scenografie, ed una delle più belle fotografie, mai pubblicate, di Bomarzo, dove è pienamente valutabile l'organizzazione urbanistica del complesso. E se è pur vero che, ad esempio, a proposito di Bomarzo si possono preporre, allo HOCCKE, le ricerche fatte dall'Istituto di Storia dell'Architettura di Roma, 1955, ed il saggio, di M. CALVESI, in *Scritti di Storia dell'Arte, in onore di L. Venturi*, del 1956, che già ne stabiliva i rapporti con la letteratura, la definizione che dall'insieme del parco ne trae lo HOCCKE, resta definitiva, «Im Sacro Bosco von Bomarzo geht es ähnlich zu wie auf Bildern Chagalls, aber die Voraussetzungen sind andere: weltnüde Fir-Hofdandys fanden hier ein intellektuelles, ein ästhetisches Schauerarkadien, ein Stimulans für den Trieb zum Irrealen, eine neue, künstliche Natur innerhalb und oberhalb einer Nur-Natur-Landschaft, die Verwirklichung einer "Idee" der Natur, in welcher Schönheit und Grauen sich mischen. Wie in der Literatur die dunkle Metapher dazu führen sollte, das man vor Erstanunen 'die Augenbrauen hebt', so empfiehlt eine Inschrift in diesem Park, mit'ciglie inarcate', mit gehobenen Augen, durch diesen Ort zu gehen. Die Entstellung des menschlichen Körpers, der Architektur, der Anlagen, der Natur, ja der Kosmogonie erfolgt hier mit verrücktem Kalkül; sie wird bewusst als ästhetisches Mittel verwendet».

Molti dei concetti introdotti dallo Hocke per il manierismo d'ogni secolo riescono, certamente, utili per l'architettura cinquecentesca: l'andamento «Serpentinat-Konvulsivisch; la "Raum-Ding Relativität, Kontraste und Paradoxien, Magia naturalis, die Vergöttlichung des Subjekts, Concettismus, Sehnsucht nach dem verlorenene Paradies, Irreale, Phantastik, Grotesken,

Monstrosität, Der Schlaf der Vernunft, Mythos des Irregulären, Abstrakte Metaphorik, Fragmentarismus, Netze geometrischer Formen, Konstruktivismus, Anamorphe, Allegorische Metaphorik, Anthropomorphe Landschaft, Inversion und Deformation" ecc. Si può osservare in proposito che mentre alcune di queste categorie sono indotte dai fenomeni (cinquecenteschi, o di oggi), esse potrebbero, con maggior aderenza, precisarsi negli stessi termini usati dai teorici della retorica, nel cinquecento, di cui lo HOCHE ebbe, a volte, indiretta conoscenza. Un esperimento da farsi sarebbe di applicare alla pittura e all'architettura — anzi, direi specialmente a questa che per la sua relativa astrazione meglio si presta a studi di carattere strutturalistico — il glossario della retorica cinquecentesca, servendosi magari, come primo modello, dell'accessibilissimo studio di MIRIAM JOSEPH *Rhetoric in Shakespeare's Time*, (Harbinger Book), parte d'un volume più ampio del 1947. Potrebbe essere l'avvio decisivo ad una analisi formale (non stilistica!) dell'architettura cinquecentesca, che per ora in gran parte manca.

L'unico esperimento affine, ben condotto, che io conosco, è dovuto al FRANKI, e riguarda le volte a decorazione asimmetrica del coro della Cattedrale di Lincoln (*The "crazy" vaults of Lincoln Cathedral*, in Art Bulletin, 1952, p. 105-7). Tenendo presenti le discussioni che stiamo riassumendo (e dando esplicitamente una prova della loro validità interpretativa, almeno come stimolo e nuove valutazioni, il FRANKI ritrova, in questa soluzione architettonica medioevale: « that stimulating indecision and irresoluteness, that irrational and arbitrary avoidance of simple normality which we know also in architectural works of Mannerism ».

To speak of abnormality again suggests a negative attitude, even a hostile criticism. It is our purpose rather to see the positive value of such deviations from normality and to find new expressions for new ideas. In our study of Noyer's tinkling, we discovered that his method was first to separate the form from its original meaning, then to use the form as such in a different way, while at the same time giving it a new sense. As the form still contains a reminiscence of its former sense, it becomes, as it were, transparent, and it is no longer the split between sense and form which predominates, but the *new unit* of the approximately old form with a new sense, including a reminiscence of some old sense. If we look at the origin of this process, we will be inclined to

talk of abnormality, of an "anticlassic" attitude, of "decline". If, on the contrary, we look at the result, we will see the positive value, the freedom of imagination, the richness of the new combination where the form creates its meaning, whereas in the previous stage the meaning seemed to demand its universal "classic" form. It would be misleading to say that in this new stage the form predominates. Yet in seeking a term for this general phenomenon, we may decide to put the emphasis on the form, in which case we would choose some kind of "morphism", and as the form is used here in its improper sense, the word might be "acyromorphism", derived from the Greek word *akupos*, meaning "improper". If, on the other hand, we want to emphasize the change of sense, we would take as the root "noism" or "logism" and our term would then be "acyronoism" or "acyrologism". The latter word is used in classic Greek to describe talk with improper expressions similar to metaphors. Perhaps the simplest way to would be to use the word "Acyrism", leaving open the question of whether we wish to place the emphasis on form, on sense, or on both together. Certainly, the word is not prejudiced by previous associations, as it has not been used up to now to designate any particular style. Nevertheless, those who are afraid of new words, even though they are not afraid of new ideas, will reject such a name. It is to be hoped, however, that either a better one will be found, or that in the course of time it will come to be accepted.

The historic style of Mannerism of the sixteenth century, as well as the historic style of Lincoln choir, would then be special cases of the principle or general style of Acyrism ».

Mentre l'estensione nel passato dell'idea curritana d'un perenne manierismo ha consentito di rivalutare aspetti prima trascurati (cito, come esempio il volume di WERNER WEISBACH, *Mannerismus in mittelalterlicher Kunst*, Basilea, 1942), nella critica dell'architettura contemporanea essa è risultato totalmente inefficace. Solo come curiosità riportiamo alcuni esempi: secondo DONALD PITCHER, *Temple of Delivrance*, in « The Architectural Review », v. 108, pp. 307-14, novembre 1950, le stesse qualità della Laurenziana di Michelangelo si troverebbero nel Crematorio di Malmö di Aalto: « weightlessness, deliberate confusion, interlocking of structure and enclosing planes ». Nel palazzo per la Johnson Wax, di Frank Lloyd Wright, analogamente « the structure appears dissolved in space ». Ed il GREDION avrebbe fatto

male a parlare per l'architettura contemporanea di eredità barocca, invece che di eredità manieristica.

Forse è possibile trovare nell'architettura contemporanea una componente manieristica, ma questa è certamente secondaria. Altro tentativo inconclusivo è stato fatto da COLIN ROWE, *Modernism and Modern Architecture*, in « Architectural Review », 107, May 1950, p. 289 e segg., dove l'unico raffronto presentato è fra la Villa di Le Corbusier, a La Chaux-de-Fonds, dal nudo riquadro in facciata, circondato da finestrelle ovali, e la cosiddetta casa del Palladio, a Vicenza, del 1572 e quella, a Firenze, di Federico Zuccari del 1578. Le altre generiche affinità viste sono di ordine spaziale.

Nel Manierismo il ROWE vede l'intenzione di « disturbing rather than giving pleasure to the eye. », e l'inversione della logica naturale della funzione insita nel classicismo.

Nel giugno del 1955, nei « Cuadernos de arquitectura » n. 22 (pubblicazione del *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, y Baleares*) SOSTRES MALQUER, dimenticando l'insegnamento d'un Gaudì, lamenta oggi una situazione malsana, e perciò manieristica, — « se incline todavía por el lato de los instintos individualistas, quien, en un afán patológico de originalidad, en una necesidad personal de afirmarse, o por simple razones publicitarias ». Come stile si riferisce alla « línea facile » di Moretti.

Estremamente positivo, invece, mi sembra l'influenza delle idee attuali e specialmente delle poetiche dei più recenti movimenti figurativi sulla storia dell'architettura. Essi non solo riscoprono, ma attualizzano fatti essenziali dell'epoca manieristica, cui prima eravamo, più che impreparati, spiritualmente insensibili.

È evidente che lo HOCKE confonde, e volutamente, Manierismo con Surrealismo, ma, direi, questa confusione è altrettanto feconda, per cogliere il clima delle arti minori, la moda, la decorazione e l'architettura che ne è il contesto (come parco, giardino, scenografia), della rivalutazione, per la pittura, in chiave surrealista, fatta da R. Longhi d'un Lelio Orsi, nel lontano 1928. Un neo-surrealismo, nel 1957, sarebbe però stato del tutto libresco se subito non avesse coinciso con il massimo momento di espansione dell'informale. Dobbiamo questo aggancio ad un maestro della nuova storiografia francese, cioè ad A. CHASTEL, in un esemplare discorso al « simposio », *Das Unvollendete als künstlerische Form*, edito nel 1959 che ha per titolo « *Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé* ». Il tema centrale è così enunciato « On se trou-

ve dans un état proprement poétique à l'unisson de la nature, quand les formes conservent quelque chose de l'anamorphisme du rêve par contraste avec l'image définie »; e le conseguenze dell'enuciatazione si vedono, immediatamente, in una interpretazione, quasi metaformica, del rustico, specialmente nelle grotte, come quella del Buonaiuti. Osservo che anche qui è subito possibile addurre fonti cinquecentesche a conferma di questa interpretazione. Se lo CHASTEL si vale di concetti tolti dall'informel, BRUNO ZEVI, in alcune saltuarie, ma efficacissime prese di posizione sul manierismo architettonico, usa idee per così dire dell'espressionismo astratto o dell'arte segnica, e si vale della formula, di UMBERTO ECO, fortunata anche se elusiva, dell'« opera aperta ».

La simpatia per il manierismo è però radicata anche nella poetica organica, spontaneamente anticlassica. In altre parole, Zevi, aggiorna, su posizioni estetiche correnti, una sua persistente posizione antirizionalistica. Indimenticabili sono le pagine sulle fortificazioni, di Michelangelo, aggressive almeno quanto gli schizzi che commentano; ma la loro stessa violenza è attribuita, dallo Zevi, al Palladio: il che è un sacrosanto correttivo a troppe interpretazioni puriste.

Molte sono le critiche che si possono fare a questi atteggiamenti critici di attualizzazione del problema (= di genericità, di parzialità, di gusto per il paradosso, di violenza ai fatti, di travisamento e di confusione), ma sono talmente ovvie che tutti gli scriventi già le prevedono. Questa fase di infatuamento mi sembra essere stata anch'essa positiva. Ci ha permesso di valutare il fenomeno come fatto globale, e di calarci, in esso, quasi da attori. Oggi è possibile vedere rappresentato in grandi teatri d'opera, uno spettacolo come « Bomarzo », che l'autore ha definito, in una intervista nel maggio 1967, come basato su « sex, violence and allucination » (cito dal *New York Times* del 21 maggio). Lo scandalo è stato talmente largo da discendere a livello dei giornali scandalistici, dando al musicista, Alberto Ginastera, una popolarità forse superiore ai meriti. I costumi, ispirati a quelli delle feste buonalentini, hanno fatto definire lo spettacolo « un'opera in topless ». Meglio, però, un Bomarzo riamato (come lo fu certamente, per opera di Palestrina, Villa d'Este) che il secondo abbandono, durante cui, per studiare il parco, bisognava vivere in tenda; meglio una moda editoriale che è l'aridità delle fotografie Alinari e Anderson, tutte prese dallo sbagliato punto

di vista. La rivalutazione del manierismo, partendo dalla pittura, e usando un concetto ristrettivo, basato prevalentemente sul *design*, mi vien da dire, più che sul *drawing*, comportava inceppamenti che era necessario rompere con violenza. Per dare un esempio, nel per molti aspetti esemplare volume di D. R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, 1960, Princeton University Press, il termine di manierismo è usato solo in 5 passaggi, a proposito di decorazioni ad affresco del loro carattere illusionistico, del vantaggio di considerarle nell'insieme invece che nei dettagli, e infine a proposito del tipo di società per cui Pirro Ligorio lavorò. L'insieme non è considerato un fatto manieristico e non è studiato abbastanza come fatto unitario ed emozionale. È stata corretta la pubblicazione, quasi contemporanea, di libri miranti ad una storia comparativa del gusto, e stimolati, più o meno direttamente, dal Curtius: come i citati saggi dello Hocke, il mio *Antimanicismo* (che è in realtà contro l'uso indiscriminato del concetto di manierismo), Milano, 1962; il volume di BOUSQUET, che è una fantasiosa ed utile antologia di temi (e perciò atto a riuscire odiosissimo ai crociani nostrani); quello di FRANZSEPP WÜRTEMBERGER, Wien, München 1962 che non si occupa solo di decorazione interna (dandone una relativamente larga semplificazione), ma di giardini, fontane, ville, trattati architettonici, grandi regge, ecc.

Nuova ondata di interesse da qualche anno è rivolta alla decorazione, intesa non come elemento edonistico, o aggiuntivo, ma come fatto centrale del cinquecento stesso, ecc. Il più interessante capitolo di questa storia è il volume miscelaneo sul *Dasnovellende als Künstlerische Form*, a cura di J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Berna, Monaco, 1959, da cui abbiamo citato il saggio di CHASTEL, ma ogni largo volume o saggio indulge a questo aspetto. La decorazione architettonica è anzi ormai discussa anche nei libri che prevalentemente s'interessano alla pittura, o alla storia del gusto in genere. Si sta così avviando un esame, estremamente stimolante, delle « *arti minori* », che ci ha aperto gli occhi davanti a un ricchissimo materiale grafico finora inesplorato, che ripresenta il manierismo come fenomeno globale, dall'unità evidentissima proprio a causa dell'insistenza sopra l'ornamentazione, il decoro, le arti minori, ecc.

Così curiosamente, quasi a concludere il ciclo là dove esso era incominciato, si sta infine rivalutando quella libertà immaginativa che entro il Cinquecento e più generalmente con l'avvento del Seicento, è stata soprattutto condannata.

Ciononostante, il termine manierismo oggi è in crisi. Esso è stato attaccato su due fronti, quello più generale dell'anticlassicismo, e quello più specifico, della periodizzazione interna. Come manifestazione anticlassica oggi il manierismo (quale sia l'ampiezza cronologica o tipologica ad esso data) appare, anche nelle arti, solo una delle varie, a volte più vigorose, ribellioni al classicismo, che caratterizzano il cinquecento sia italiano che europeo (basti pensare ai due poli di un Grünewald o di un Breughel, che non hanno nulla di manieristico in sé). Sotto il punto di vista della periodizzazione, sembra ormai accertato che, per convincenti ragioni, si debba parlare di almeno quattro momenti manieristici, avvenuti fra di loro rapporti a volte, non condizionali: un momento rappresentato da casi isolati, come il Pontorno ed il Rosso prima delle loro andate a Roma; un secondo momento costituito dalla scuola di Raffaello e dalla sua espansione a causa principalmente dalle decorazioni di Giulio Romano a Mantova; il momento aulico del manierismo alla corte di Fontainebleau, che è in certo senso un classicismo rinnovato e purificato; l'ondata di italianismo che tocca ogni paese d'Europa, provocando, però, per un effetto di singolare ritorno, un generale eclettismo internazionale in Italia, che è stato soprattutto isolato ed accusato dai critici del seicento, a partire dal Bellori.

Non è possibile qui antologizzare lo stato della questione, ma un'ottima rassegna bibliografica, che tratta dettagliatamente di ogni problema, si può leggere nella *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1966, pp. 439-457, a cura di CATHERINE DUMONT.

È ovvio, e l'abbiamo già visto, che un atteggiamento erudito di diffidenza si riscontri nei più seri studiosi di storia dell'architettura cinquecentesca, desiderosi di ridurre, o precisare l'accezione di manierismo, o sostituirla, se necessario, in modo ch'esso denoti specifici fatti. Questa tendenza in storia dell'architettura è oggi sostenuta, soprattutto dal LOTZ, che così si esprime: « *In the field of architecture, Gombrich's and Wittkower's use of Mannerist — as synonymous with anticlassical — would still appear to be adequate, if we want to retain an identifiable and specific meaning for the term. Used in this fashion, Mannerist defines characteristic traits of structures designed during the second quarter of the Cinquecento. To use the term for the whole body of architecture from about 1520 to about 1600*

*seems arbitrary in view of the profound stylistic differences found in these structures* ».

(Atti del XX Congresso di Storia dell'Arte, New York, Princeton, 1963). Chi scrive, ha l'impressione che se si vuol parlare di manierismo, è necessario o dividere questo stile o epoca in più fasi, chiaramente differenziate, o parlare di esso come una « confederazione » di stili. In nessun modo il termine di manierismo, quale sia l'estensione che ad esso si dà, è atto a coprire tutti i fenomeni artistici del Cinquecento. Tale scetticismo è oggi largamente condiviso per la pittura, tanto che in qualche caso si è preferito usare altri termini, o di epoca, come « *tardo-cinquecento* » o sperimentali, come « *antirinascimento* ».

Per decidere in proposito, relativamente al tema di questo intervento, ricordo che mancano sufficienti analisi sui vari specifici momenti della storia del gusto architettonico cinquecentesco in Italia; e poche sono le zone coperte da monografie aggiornate (oltre il LOTZ, van segnalati per la sistematicità della ricerca, lo ACKERMAN ed il FROMMEL). Manca, anche, una chiara analisi della forma e del tempo in cui l'anticlassicismo del Cinquecento si è manifestato nei vari centri in polemica contro il classicismo, e per di più quest'ultimo termine è in genere assai scarsamente e mal definito. Vorrei osservare, al riguardo che, paradossalmente, una delle difficoltà maggiori nel definire i caratteri dell'architettura manieristica non è la mancanza di spiccati fenomeni, paralleli a quelli della pittura e scultura (e a volte più rilevanti), ma la difficoltà di isolarli in una netta contrapposizione con la fase, precedente o contemporanea, del classicismo cinquecentesco. In altre parole, non abbiamo un posto dove si possa seguire, con chiarezza, il mutarsi dei caratteri stilistici allo stesso modo in cui lo si avverte passando da una Stanza all'altra di Raffaello. Ciò in parte dipende dalla mancanza in architettura d'una metodologia critica altrettanto precisa di quella usata per la pittura (anche oggi resta difficile di parlare d'un'architettura espressionista, o cubista, o informale); ma anche dalla distruzione di alcuni dei più puri prototipi: ad esempio le stalle dei Chigi, alla Farnesina, di Raffaello e da una curiosa indifferenza al problema. Tuttavia è ovvio che per chiarire, i caratteri tipici dell'architettura anticlassica bisogna avere una migliore idea di che cosa sia l'architettura classica del primo cinquecento. Questa precisazione, a mio parere, dovrebbe venir ricavata da una analisi, critica, delle opere dei San Gallo; e da uno studio quanto mai ampio e com-

prensivo del Bramante che sembra avere, rispetto al classicismo, la stessa posizione di *odio et amo* d'un Leonardo o d'un Raffaello. Stiamo pensando, ovviamente, a studi che discutano molteplici aspetti, e nello stesso tempo li esaminino con assoluta scrupolosità e con estese comparazioni.

Alcuni esempi di analisi, tuttavia, si possono già segnalare. Anzitutto va citato un magnifico, e quasi inimitabile, articolo di N. PEVSNER, che è anche il più penetrante esempio di critica stilistica sul nostro tema, in the *Mint*, London, 1946, pp. 116-137 che fra l'altro invita a discriminare, fuori Italia, cosa possa venir definito manierismo per lo stile e cosa no. Il capitolo di Tafuri, sul manierismo europeo, segue criteri restrittivi, e contrasta, in certo senso, con l'estensione assegnata al concetto, nelle altre parti del libro.

Il problema dell'acculturamento "rinascimentale", d'una regione specifica è stato affrontato con sottigliezza e perfetta conoscenza dei fatti da JAN BIALOSTOCKI, *Mannerism and "Vernacular" in Polish Art*, nella « *Miscellanea in onore di Walter Friedländer* », Berlino 1965, pp. 47-57.

Per ciò che concerne, invece, la periodizzazione interna del Cinquecento architettonico e l'alternarsi delle varie tendenze (senza conoscere la quale ogni rassegna di fatti manieristici resta schematica e infondata), per ora l'unico articolo valido è quello di W. LOTZ, *Architecture in the later 16th Century*, in « *College Art Journal* », 1958, n. 2, pp. 129-139. Il LOTZ, com'è noto è l'autore di una parte sul Cinquecento architettonico italiano, in corso di pubblicazione, della *Pelican History of Art*.

Personalmente, la mia posizione (1967) è precisamente al centro fra quelle di Pevsner e di Lotz. Riconosco, come il primo, che esiste una unità di base fra numerosi fatti architettonici che non si possono definire barocchi, e non è sufficiente definire rinascimentali, o tardo rinascimentali (perfino Raffaello come architetto vi rientra). D'altra parte, l'uso indiscriminato del termine manierismo per definirli, come ha osservato il Lotz, manca di perspicuità, giacché è necessario, ormai, un sistema di periodizzazione più dettagliato e categorie capaci di riunire i fatti artistici in base a più precise parentele.

Esistono, inoltre, altri episodi — come le città utopistiche, basate su precisi atti di carattere politico e sociale, per cui dovrebbero essere dette città modello — che non rientrano sotto nessuna delle attuali definizioni di stile. Come, allo stesso modo,



mi pare inadeguato parlare di un Breughel come d'un manierista, anche se non è certo possibile parlare di lui come un classicista.

Tuttavia, aggiungerei, non basterà solo identificare, entro il Cinquecento, le varianti di tempo e di luogo. Si tratta, mi pare, di salvare la caratterizzazione morale e l'aggressività del manierismo. Come era avvenuto, entro l'Europa gotica, con l'affermarsi di una cultura figurativa antigotica in Toscana, anche il manierismo è probabilmente solo una delle tendenze artistiche del cinquecento; la più sperimentale e la più aggressiva ma non l'unica. E se è incerto se il Palladio debba avere, per gran parte delle sue opere, una qualifica critica non solo umbratile, ma ufficiale di anti manierista, mi pare sicuro che un caso come quello di Antonio da San Gallo, in San Biagio di Montepulciano, sia decisamente la prova di una sfida classicistica all'anticlassicismo. Altra osservazione è che parlando del manierismo, ad esempio, di Michelangelo a Firenze, o del manierismo di lui ed altri architetti fuori l'oscana, bisogna tenere conto della tremenda pressione, in senso conservativo, a Firenze, dove ogni tentativo (Baccio d'Angolo, Ammannati) d'un uso plastico e dinamico delle pareti è soppresso, lasciando in cambio libertà solo nelle membrature e nel disegno degli elementi decorativi (in cui eccellerà ad esempio il Buontalenti). Ma qui non si tratta d'un imperante classicismo, quanto d'una dominante tradizione brunelleschiana. Molte polemiche interne nei trattati — come quella, per altro contaminata da fattori politici e religiosi, pro o contro l'ornamentazione — potrebbero, forse essere lette in chiave d'una polemica in atto fra due tendenze opposte, che riescono ad avere di volta in volta, secondo gli anni ed i luoghi, diversi rappresentanti, o coinvolgono diversamente gli stessi individui (come Michelangelo a Firenze e a Roma). Si potrebbe forse simboleggiare il problema (valga o no, come definitorio il vocabolo manierismo) con una onda sinoidale, che oscilla, con affermazioni o sconfitte, sviluppandosi nel tempo e nello spazio ma acquistando anche di volta in volta una diversa ampiezza, tale da darle una variabile incidenza sociale. Inoltre, ciò che a prima vista sembra un'onda, è, a sua volta, un fascio di onde, un fenomeno complesso come tutti i fatti umani ed intellettuali. Se avessi una maggiore conoscenza scientifica, potrei forse concludere che le apparenti incongruenze, le variazioni, le contrapposizioni non solo caratterizzano il fenomeno, ma ne sono l'essenza stessa. Per cui, le interpretazioni finora date al manierismo e quelle che verranno

in futuro, non sarebbero che parziali interpretazioni, la cui somma, e non la cui conciliazione, progressivamente potrà recuperare la realtà storica. Se ciò fosse vero, dovremmo sollecitare, e non respingere a priori, anche quell'estensione del manierismo, proposta a Curtius, a tutte l'età, come ricorrente atteggiamento spirituale, che ogni storico, interessato a ricerche localizzate o specifiche, istintivamente abortire.

Quali siano le difficoltà presenti o future, certo è che la discussione sul manierismo resta ad ogni modo una delle imprese se non storiografiche, certo di rivalutazione e lettura critica fra le più notevoli e rispettabili. Ha ragione il Lotz: bisogna ricostruire, dall'interno, il tessuto storico che ancora ci sfugge. Ma l'esigenza di ritrovare una dialettica interna dei fatti non si sarebbe avvertita senza un così impegnato e polemico rinnovo delle generali idee sul rinascimento.

EUGENIO BATTISTI

\* Il testo qui pubblicato è nato dal lavoro preparatorio per la lezione sulla «Storia del concetto di Manierismo in architettura», al IX Corso 1967, del Centro Internazionale di Studi di Architettura, Andrea Palladio di Vicenza; di cui un riassunto è pubblicato nel Bollettino a pp. 204-10. Non si è potuto tener conto, per esigenze di spazio, delle discussioni e comunicazioni avvenute in tale occasione; ma spero di potervi ritornare in un'ulteriore rassegna, prevista per la rivista «L'Artes».