

« Roma » 16 feb. 1962

ANNO CI — Numero 47

# La maniera italiana

Certo si trattava di una generazione di pittori veramente singolare, se pensiamo alle loro abitudini di vita, alle loro eccentricità, alle asocialità, all'individualismo oltranzista che li guidava in ciascuna azione. Al confronto tutte le sregolatezze degli artisti del nostro secolo o del secolo passato, tanto spesso ostentate per mero gusto dello scandalo o per banali esigenze pubblicitarie, si rivelano poco più che atteggiamenti scherzosi. Stiamo dicendo di quel gruppo di artisti fiorentini che, nei primi decenni del Cinquecento, sulla scia di Leonardo ed all'ombra di Michelangelo, dettero vita ad una delle più violente rivoluzioni nel corso vivo dell'arte italiana, una rivoluzione che doveva concludere il momento di maggior fulgore di una civiltà figurativa all'uno tempo apollinea e cristiana, la civiltà di Raffaello, Michelangelo giovane, di Giorgione e di Tiziano, per indirizzare l'esperienza formale verso imprevedibili orizzonti, di carattere già decisamente moderni.

Comunque nuovi, inediti, impostati non soltanto su di un diverso intendimento dell'operare artistico, ma anche su di una profonda trasformazione dell'atteggiamento della personalità creatrice rispetto alla società contemporanea e rispetto alla natura circostante. Di qui quella loro violenza, quel patetico disperato furore di vita, quello affrontare la ricerca di una ragione artistica che fosse anche ragione morale e ragione di vita, al di fuori di ogni facile accomodamento con le norme della tradizione, tecnologiche o formali, o anche più semplicemente regole di buona convivenza. A scorrere i documenti di quel tempo, le pagine autobiografiche, ad esempio, del Pontormo, o del Cellini, o ancora le « Vite » del Vasari, c'è da restare interdetti nel riconoscere — e sembra quasi questo il discorso che tanti benpensanti fanno da cento anni a questa parte per ogni esperienza che sia in contrasto con la regola corrente — c'è da restare

parola la « maniera ».

La « maniera », un termine antico, ma nuovo, nel gergo critico, suggerita da Roberto Longhi per qualificare, meglio di quanto non facesse l'ambiguo e generico appellativo di « manierismo », il preciso radicale comune delle mille variazioni che si produssero entro uno stesso alveo. Tenendosi ben fermo che quando i pittori della « maniera » o della « maniera moderna » definivano se stessi si riferivano esplicitamente alla « bella maniera » per antonomasia, quella che era stata dei grandi maestri del Rinascimento. Da un lato dunque la « maniera » come riconoscimento dei valori della generale tradizione, dall'altro la stessa « maniera » come anelito, altrettanto vitale, altrettanto violento ed entusiasta, ad infrangere la norma entro una serie illuminata di nuove invenzioni formali, investendo tutta una gamma di nuove possibilità figurali, relative al volume come al disegno, al colore come alla composizione, e nello stesso tempo affrontando tematiche nuove, personaggi nuovi, rappresentazioni che, lungi dall'ispirarsi ad una classica compostezza, sembrano frutto di allucinazioni, di incubi, di visioni ossessive, di ricorrenti deliri. Così l'opera del Pontormo, del Rosso e del Beccafumi e del Berruguete, il più antico manipolo del manierismo toscano, si delinea in tutto il suo significato nuovo e portante; verranno dopo gli episodi più propriamente romani, l'*exploit* bolognese del Primaticcio e di Nicolò dell'Abate, ed infine la diffusione attraverso le grandi capitali d'Europa; ma a questa data ha già preso l'avvio quel processo di raggelamento, di codificazione delle velleità reversive, d'imbalsamazione dei risultati faticosamente, dolorosamente raggiunti dalla prima generazione. Sarà questo, almeno per la parte italiana della vicenda, il fallimento al segno di una provincializzazione « ammanierata », che ormai nel gioco cortigiano di convenzionalismi preziosi e brillanti, ha rinunciato alle istanze basilari del movimento.

interdetti, nel riconoscere in che misura la psicopatia, le deviazioni sessuali, la follia, entrino come elementi determinanti nella qualificazione umana di questi artisti del primo Cinquecento: molti dei quali tra i maggiori di tutta l'arte italiana. Il Pontormo, in una sua casa senza porte — vi si accedeva solo a mezzo di una lunga scala a piuoli, che ben di frequente il pittore tirava sù — si lega in amicizia morbosa con il Bronzino, suo discepolo; il Rosso va a dissotterrare i morti per studiare dal vero l'anatomia, e più tardi, nel pieno del suo successo alla corte di Francesco I a Fontainebleau, si suicida; il Ferrucci se ne va in giro con non minore senso del macabro, indossando un corpetto confezionato con pelle d'impiccati, infine il Torri i pezzi di cadaveri in putrefazione se li conserva sotto il letto. Per non dire del gruppo non meno folto e compiaciuto di « pittori-stregoni », che si impegnano nelle pratiche dell'alchimia, alla pari che in quelle dell'arte, gruppo nel quale si imbranca persino un raffinato ricercatore di rarefatte eleganze formali, quale fu il Parmigianino.

Una schiera di cervelli sconvolti, dunque, un repertorio di tipi da Salpêtrière? Ma sono questi stessi tipi che danno vita alla rivoluzione più colta e razionalmente controllata ed illuminata che si verificò nel corso dell'arte occidentale dopo la lunga frattura bizantina. Ed è un movimento a larghissimo raggio, che muove da Firenze e Roma, sedi prime e più impegnate nell'azione innovatrice (curiosamente intesa nel presupposto teorico come codificazione dell'atteggiamento dei Maestri della Rinascenza), ma trova subito diffusione a Bologna per spostare presto il suo centro in Francia, a Fontainebleau, presso la corte che in quel momento è la più brillante d'Europa, e di qui spandersi immediatamente nei Paesi Bassi, nelle Fiandre, nella lontanissima Praga alla corte di Rodolfo II, a Monaco, in quella di Alberto V, ed infine nella Spagna di Filippo II. Impressionante diaspora di una lezione formale che nasce come atteggiamento di crisi e che in questa forma si cristallizza quasi in termini di conservatorismo. L'atto di ribellione e di rottura si è esaurito alle prime battute, ma il mutamento nei caratteri della cultura formale c'è stato, ed anche, contro le stesse intenzioni, drastico ed esplicito. Così dal primo decennio del Cinquecento e per tutto lo svolgimento del secolo, fino all'improvvisa folgorante apparizione del Caravaggio, è questa la norma, l'atteggiamento comune, di sensibilità e di cultura, la regola, in una

mento.

Un periodo, comunque, dei più interessanti dell'arte ed anche dei meno noti, sul quale da poco più di un quarantennio si esercita la critica europea. Del rinnovato interesse per questo poco noto capitolo d'arte fanno fede le mostre dedicate agli artisti partecipi a questa temperie, e succedutesi con una certa frequenza — ma solo a partire dal 1940 —. Ed a questo proposito ci piace ricordare come proprio a Napoli, nel 1952, ebbe luogo una grande mostra, diciamo pure la maggiore Mostra tra quante mai siano state realizzate su questo intricato momento nella storia dell'arte europea. La Mostra « Fontainebleau e la Maniera Italiana »; mostra indimenticabile, mostra sensazionale anche se al successo di critica — e della critica più viva ed aggiornata — non corrispose pari successo di pubblico. La mostra di Napoli venne ripetuta, con varianti non molto sensibili per quanto riguarda la pittura, ma con l'estensione alla scultura ed alle arti minori, ad Amsterdam, sotto il titolo, in verità sibillino, de « Il Trionfo del Manierismo europeo ».

Mancava però fino ad oggi un libro a carattere generale che valesse a dare una interpretazione moderna del fenomeno, presentandolo nello svolgimento italiano delle sue personalità maggiori e minori. L'opera è stata ora compiuta da Giuliano Briganti, — che avemmo anche a fervido compagno di lavoro nella preparazione della Mostra del 1952, qui a Napoli — uno specialista di riconosciuta fama in questo campo di studi (ed il suo primo libro sull'argomento « Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi » resta ancora oggi fondamentale, opera chiave per lo sviluppo di questi studi). Il nuovo volume su « La Maniera Italiana », evitando le secche di un'arida filologia per iniziati, ed anzi indirizzandosi verso un piano di larga diffusione (cui giova la bella e limpida prosa dell'autore), rivela un approfondimento intenso, una lunga meditazione, una padronanza assoluta della sottile problematica di quel mondo incantato. La selezione delle opere presentate in cento tavole a colori, tutte di grande formato e quasi sempre molto fedeli, (meglio comunque della qualità corrente delle riproduzioni in policromia che ora si vedono nei libri d'arte) offre un impressionante repertorio della complessità e della varietà di accenti entro questo corso chiuso, ma non troppo, della « maniera italiana ». Un libro che segna una data e che si pone tra i migliori risultati della moderna critica d'arte.

Raffaello Causa