

Signori, il Manierismo non esiste

La bella mostra veneziana intitolata "Da Tiziano a El Greco" è una ulteriore anche se involontaria conferma di quanto siano inconsistenti certe classificazioni

di GIULIANO BRIGANTI

VENEZIA — Se è vero, ed è vero, che in certi settori la dilatazione della medicina (e, aggiungo, della psicoanalisi) produce più malattie (e nevrosi) di quante non riesca a guarirne, è altrettanto vero che, in certi settori, la dilatazione della critica d'arte ha prodotto più falsi problemi di quanto non sia mai riuscita a risolverne di veri. Uno di questi problemi (malattia o nevrosi) è senza dubbio il manierismo. Proprio così. E io speravo, ma speravo davvero, che di «manierismo» (vedete, metto la parola fra virgolette) non avrei mai più dovuto parlare; soprattutto non avrei mai voluto farlo in questa sede, se non altro per il dovere, che sento profondamente, di non annoiare il lettore evocando una lunga e intricata diatriba che solamente sotto rare angolazioni potrebbe stimolare utilmente il suo interesse.

Anzi, stando a quanto ho detto, è chiaro che il mio desiderio sarebbe addirittura quello di affermare che il «manierismo» non esiste; che è poi esattamente quello che, in fondo, ora penso, sebbene abbia dedicato, bene o male, due libri all'argomento. Affermare cioè che dietro quella parola non ci sono che le istanze della più nevrotica, o astratta e dilatata storiografia artistica; che è una parola che non ha nessuna reale estensione, nessuna corrispondenza con le «cose», nessuna possibilità di aderire concretamente a quel complesso tessuto di fatti artistici che vorrebbe definire, che è una parola che può estendersi, corrispondere e aderire soltanto alla storia di se stessa. Che è ormai una lunga storia. Tanto che non è forse così paradossale affermare che si sanno molte più cose sul «manierismo» (cioè sulla «sua» storia) che non sul Cinquecento (e sulla «sua» storia, naturalmente). Sì, credo proprio che il «manierismo» sia un'invenzione di questo secolo che di invenzioni diaboliche o anche soltanto inutili ne ha parterite non poche.

Ma purtroppo non posso fermarmi qui. Come presumere di abolire, così, di punto in bianco, per decreto strettamente personale («ve lo dico io») una parola-concetto tanto diffusa e in qualche caso, bisogna ammetterlo, persino utile o quantomeno comoda (per non faticare) ma irta di devianti pericoli, di perfide lusinghe, sostanzialmente nemica della verità? Come presumerlo senza un'adeguata giustificazione? Ma questa, anche se oltremodo sommaria, non sarebbe mai comprimibile nel breve spazio richiesto dall'occasione di recensire una mostra dedicata al «manierismo», che è quella che ora mi si offre.

La nozione «manierismo», si sa, ha una sua storia molto verbosa e una complessa e ingombrante impalcatura che, se non cadrà per fatiscenza, o sotto la spinta di conoscenze più concrete e capillari della realtà cinquecentesca, sarà assai lungo smontare pezzo per pezzo. Non dubito (o almeno lo spero) che questo lavoro un giorno sarà fatto: per ora mi limito a credere che si possa dire qualcosa al riguardo partendo da occasioni come questa; cioè dalla bella mostra veneziana che al titolo «Da Tiziano a El Greco» aggiunge il sottotitolo «Per la storia del Manierismo a Venezia».

E manierismo allora sia. L'idea, infatti (che è di Rodolfo Pallucchini), da cui è nata questa mostra, una mostra indubbiamente bella e anche opportuna, è quella di affermare non solo che il «manierismo veneziano» esiste, ma che ha una sua consistenza specifica e una considerevole portata nello svolgersi della cultura e della civiltà veneziana, e non solo veneziana, del Cinquecento.

Contro i demoni etruschi

L'idea non è certo nuova, ma la mostra in qualche modo lo è, sotto il profilo dell'assunto, il suo percorso appare lineare e ordinato. Il punto di partenza, e non poteva essere altrimenti, è la nozione che verso la metà degli anni Trenta e negli anni Quaranta gli avvenimenti a Venezia si intrecciano in un nodo di straordinario interesse che ha fatali conseguenze per lo svolgersi della cultura pittorica veneta di tutto il secolo. Nessuno lo vorrà negare, perché in quegli anni, e precisamente all'incirca dal '35 sino al '45, si manifesta il contrasto più grandioso, forse, di tutta la cultura pittorica italiana nel grande dramma che investe e sconvolge Tiziano di fronte alla rivelazione del michelangiologismo e della «maniera moderna» di Roma. Un dramma toccante, grandioso, cui si dà il nome, alquanto professorale e riduttivo, di «crisi manieristica tizianesca».

Fu certo una vera e propria lotta, la lotta contro i «demoni etruschi» che salivano da ogni parte verso Venezia» (Longhi) e che ossessionarono per circa un decennio la mente e lo spirito di Tiziano che, in quel contrasto, vedeva implicato il senso stesso e il destino della pittura; una lotta che ebbe anche esiti incerti, come si legge bene in alcune opere di Tiziano qui esposte, per esempio nel blocco così greve e classicamente statuario del *San Giovanni Battista* dell'Accademia (quasi un Sansovino) o nel *Caino e Abele*, una delle tele del soffitto di Santo Spirito, ora alla Salute, per le quali il critico-poeta seicentesco Boschini scriveva: «O che bei contorni! O che gran forme! / Che movimenti in scuro vivi e fieri!». Firenze e Roma erano come una trasfusione, nel sangue ardente di Tiziano, di idee di potenza e di dominazione formale; i «demoni etruschi» erano il Torso del Belvedere, i Profeti della Sistina, le tentazioni del gesto violento, titanico, dello scorcio grandioso, difficile, costretto nel rigore dei contorni possenti; erano anche l'iperbolico gigantismo delle umane fiere di Giulio Romano a Mantova. Implicato in questo dramma, Tiziano affaticava e consumava le sue immagini «romane» investendole e impastandole di luce, aggredendole da ogni parte a più riprese, strato su strato, di vibrante pittura che si sgrana e respira nell'aria.

Ma quel momento di crisi, in quanto «crisi manieristica», non durò molto; non si protrasse, credo, oltre il 1550. Ce lo dimostra, qui nelle sale di

Palazzo Ducale, lo stravolgente *Martirio di San Lorenzo*, cominciato nel 1548 e finito prima del 1559, che, pur nello stato in cui è ridotto (subì anche un trasporto di colore nel 1873), in virtù di un'accorta e intelligente messa a punto fatta in occasione della mostra può aspirare ancora al titolo di uno dei più bei quadri del mondo. I «demoni etruschi» sono esorcizzati: sono un ricordo, un'inafferrabile impronta, così come l'odore dell'incenso può essere il ricordo della resina e di una foresta di pini. Le dannate forme-modello toscano-romane (sia nei carnefici che nel guerriero a cavallo con lo stendardo o nello stesso San Lorenzo non è difficile trovare echi non solo michelangioleschi ma persino della *Deposizione* di Raffaello) sono consunte, appaiono come un'impalcatura incenerita, pronta a dissolversi in un soffio, al calore incandescente di un'immaginare, di un comporre, di un dipingere tutto nuovo e che sfugge ad ogni lettura «sub specie rethoricae». Parlare di «manierismo», sia pure di «manierismo veneziano» davanti a un quadro come il *Martirio di San Lorenzo* mi sembra addirittura un affronto. Se avesse servito solo a capire questo, questa impresa, che pur lo considera un esito della «crisi manieristica tizianesca», avrebbe già ottenuto un risultato importante.

La varie tappe del percorso della mostra, del resto, sono tutte dedicate alle diverse variazioni di un medesimo tema al quale evidentemente si attribuisce un'unità e un'omogeneità

che è ben lungi dal possedere: il «Manierismo». Si comincia, infatti, con il cosiddetto «protomanierismo» del Pordenone, un artista irrequieto, faticosamente aperto a diverse esperienze, per documentare poi, in una sala, il passaggio per Venezia di due rappresentanti toscani della «maniera», Francesco Salviati e Giorgio Vasari (vi giunsero rispettivamente nel 1539 e nel 1541), l'ultimo dei quali, a mio parere, è importante soprattutto per aver fornito modelli formali sia allo Zelotti che al giovane Veronese. E' ben documentato, poi, l'inserimento, a Venezia di un altro toscano, Giuseppe Porta, divenuto però quasi subito più veneto di tutti i veneti e qui presente, fra l'altro, con quella grande e luminosa *Deposizione dalla Croce* di San Pietro Martire a Murano, che è stata per me una vera rivelazione (le influenze cioè andavano anche in senso inverso!).

Esempio luminoso

Dopo le bellissime sale dedicate alla «crisi manieristica» tizianesca, il percorso tocca il «momento manierista» di Paris Bordon, sempre assai lontano, a mio vedere, dai modelli della «maniera moderna» ma influenzato piuttosto da certa iconografia profana della scuola di Fontainebleau, per esemplificare poi adeguatamente (sebbene forse con trop-

Paolo Veronese: Il Tempo e la Fama (particolare)

pa parzialità in favore dell'allungato e del serpentinato) il ruolo di mediatore fra cultura veneta e parmigianismo (e in genere manierismo parmense) svolto dal dalmata Schiavone.

Si giunge così a quello che dovrebbe essere il punto culminante della rassegna, le sale cioè dedicate al «manierismo» tout court di Jacopo Tintoretto e di Paolo Veronese. Direi che questa è la parte meno felice, per la mancanza di opere che sarebbero state certo più significative. In particolare, il modo con cui è esemplificata la giovinezza del Tintoretto lascia non pochi dubbi. Ma a Venezia opere dei due artisti non mancano e non sarà troppo difficile, per il visitatore, colmare i vuoti a San Rocco o a San Sebastiano. Ci ricompensa, comunque, la presenza alla mostra delle stupende *Tentazioni di Sant'Antonio* del museo di Caen: il più luminoso esempio di come debba intendersi il «manierismo» di Paolo Veronese.

Ci si allontana poi dal centro per incontrare la «stagione manieristica» del grande Jacopo Bassano e per approdare infine al «tardo manierismo» di Palma il Giovane e dei leaders delle «sette maniere». Né va dimenticata la zona dedicata ai «foresti», cioè allo Zustris, a Paolo Fiammingo e al Pozzoserrato, né quella dedicata a Giovanni de Mio, così più lombardo che veneto (quasi un Antonio Campi ante litteram) e all'apporto michelangioloesco tipicamente «manieristico» di Battista Franco («retour de Rome»). Per finire, la mostra si chiude con un piccolo gruppo di opere giovanili del periodo veneziano di El Greco, considerato da alcuni dei più antichi e da quasi tutti i più recenti «manieristologi» uno dei massimi eroi del manierismo europeo. Insomma, nelle intenzioni, un trionfo della «Maniera» e nel luogo meno deputato.

Da parte mia, avevo scritto a suo tempo, e Rodolfo Pallucchini lo ricorda nella lunga premessa al catalogo dove ha la pazienza di riassumere in buon ordine l'annosa «querelle», che il manierismo a Venezia non trovò mai manifestazioni native e originali. E volevo dire che il manierismo era accettato, sulla laguna, come costume predominante dell'epoca, come modo di esprimersi del mondo moderno al quale era necessario adeguarsi, come qualcosa insomma di cui il tempo circondava gli artisti veneti; ma non molto di più. Se c'era una lotta, e ad un certo punto ci fu, fra i «demoni etruschi» e i numi tutelari della «naturalità» veneziana, bisogna dire che i primi non riuscirono mai del tutto a prevalere.

A proporre quella sostanziale limitazione ero spinto dal considerare che né in Tintoretto, né in Veronese, né nel Bassano e neppure in Tiziano nel momento della sua crisi più acuta, venne mai meno il senso della realtà intesa come accadimento umano, vicino, possibile, come azione nella luce, nell'atmosfera che è la stessa atmosfera in cui respiriamo, non venne mai meno il senso di quella «universale armonia», di quella affettuosa, sperimentata partecipazione alla vita che è sempre assente, o

per le meno lontana, dall'universo intellettuale del manierismo fiorentino e poi romano, dalle sue metafisiche astrazioni e dalle sue crudeli e leganze. Sebbene allora non fossi così scettico, come lo sono ora, per desiderio di concretezza, sull'utilità dell'uso della parola «manierismo», ero certo contrario alla sua estensione e quindi cercavo di applicare il termine restituendolo ad un possibile referente originario, cioè a quelle manifestazioni della cultura cinquecentesca fiorentina e romana a designare le quali era nato. La convinzione di Pallucchini che tante contraddizioni possano risolversi, con puro nominalismo, aggiungendo all'aggettivo «manierista» il predicato «veneto» mi pare per lo meno semplicistica. Lascia comunque il tempo che trova.

Ma la dilatazione del «Manierismo» ha le sue ragioni. La parola che, nella sua vicenda moderna, era nata come categoria stilistica, appoggiandosi magari anche a concetti di tipo woelffliniano, è stata in poco tempo promossa ad un rango superiore: ha preteso, cioè, di indicare un «modello del mondo». Ma per ritornare poi sempre, attraverso acrobazie e distorsioni, a fungere da definizione stilistica. E da qui nascono i guai. Esiste, è vero, un problema della storicità della conoscenza (la conoscenza del mondo) e della sua specificità nelle varie epoche, che è certo un problema più ampio di quello che riguarda il variare e il divenire storia delle diverse manifestazioni di stile. E' probabile quindi, considerando quest'aspetto, che si possa anche parlare di «manierismo» come «quadro» o «modello del mondo» che comprenda tutti i sistemi semiotici operanti nella società occidentale cinquecentesca. E' probabile, in teoria. Ma l'area è così vasta che non basta, ad esplorarla, quanto sappiamo della storia delle idee o delle condizioni sociali e politiche di quel secolo. Possiamo, allora, usare il termine «manierismo» in un senso così onnicomprensivo? Direi di no. Perché? Forse perché non sappiamo come gli uomini che vogliamo definire «manieristi» si soffiavano il naso. Non è un paradosso. Bisognerebbe sapere, di loro, qualcosa che va oltre o va nel fondo degli atteggiamenti psicologici; come facevano l'amore, come chiacchieravano, sognavano, facevano gli affari, bestemmiavano, pregavano, rubavano, immaginavano, consideravano il tempo, lo spazio e mille altre cose ancora che non sono sempre recuperabili. Abbandoniamo quindi, al punto in cui siamo, quelle definizioni generali che rischiano di essere come etichette messe su di una bottiglia della quale, dopo tutto, ignoriamo il contenuto; accontentiamoci dei messaggi formali che ci trasmettono le opere.

Per tornare alla mostra, resta pur sempre una bella mostra che ci insegna molte cose. Magari anche che il manierismo non esiste. E ringraziamo sia l'ideatore che gli organizzatori. Una lode particolare va all'allestitrice: anche questa volta Daniela Ferretti ha fatto centro sistemando le difficili sale di Palazzo Ducale con tanta discrezione che quasi non si nota il suo intervento.

