

La “Maniera” in Italia. Sintesi di un processo architettonico

Idee per una conferenza sulla “Maniera” in architettura

di MARGHERITA DE SIMONE

Il pensiero classico italiano, ovvero il classicismo, del Rinascimento che giunge a maturità nella prima metà del Cinquecento, è la sintesi di ciò che si era lentamente maturato nei due secoli precedenti. “La sua volontà estetica si ritrova nel concetto della forma come qualcosa di essenziale, di definitivo, quasi principio matematico di ogni forma accidentale. In nessun ramo dell’arte ciò ha più significato che nell’architettura. Essa è in sè astrazione, numero, rapporto di entità proporzionali in forme geometriche fuori da ogni relazione con quelle della natura”.

Il Rinascimento, rifacendosi dunque a quel concetto vitruviano della “Venustas”, riassume il pensiero artistico, rigoroso ed epurato di nebbie medioevali, di un’epoca che si era rivolta a formulare canoni matematicamente fissi nell’approfondimento di rapporti euritmici delle parti fra loro e rispetto all’insieme.

La stagione rinascimentale italiana splende per uomini vigorosi che furono protagonisti, personaggi autorevoli di questo momento storico, interpreti del ruolo multiforme che l’eccezionale parentesi temporale voleva assumessero.

Sono i Leonardo, gli Alberti, i Brunelleschi, i Bramante, i Sangallo (con tutto lo splendore dei loro casati), i Michelangelo che costellarono di luce fulgidissima tutto l’arco del Rinascimento italiano.

Con la vasta e drammatica opera di Michelangelo il ciclo dello stile classico appariva compiuto seguendo il concetto vasariano, per cui con tale completa ed esauriente personalità un apogeo artistico fosse ormai raggiunto.

Ma come per ogni ciclo storico non si può mai affermare dove esattamente esso affondi le sue radici e come avvenga il suo esaurimento naturale, così per il Classicismo non possiamo certo affermare quale opera o quale preciso momento storico ne abbia indicato la fine o la soluzione di continuità (come è più probabile) con il movimento di pensiero susseguente.

Infatti, già alla fine del sedicesimo secolo si era iniziata una vasta azione rinnovatrice, assolutamente originale, basata su forme di fantasia più libera, se pur non ancora certa di una propria volontà per affrontare problemi posti ex novo e soprattutto lontani, agli inizi, da una consapevolezza contestativa di quelle norme canonizzatrici raggiunte e stabilizzatesi nell'intorno di due secoli di attività artistica.

Il concetto di spazio puro, piena conquista del Classicismo, si veniva ora a subordinare alla creazione di un mondo assolutamente poetico inserito in tale spazio. Ed in questo spirito va intesa l'attuale concezione di Manierismo che risale già ad una interpretazione del Panofsky, in un saggio, pubblicato nel 1930, sui progetti architettonici del Beccafumi per la casa dei Borghesi a Siena e ripresa, come vedremo, successivamente da altri critici e studiosi di storia dell'Architettura.

Sul periodo che va sotto il nome "Manierismo" anche l'Argan e la Nicco Fasola (che ne riprende poi alcuni motivi fondamentali), rendevano un giudizio negativo che esprimeva come, per quanto riguarda specificatamente il campo dell'architettura, al fenomeno manieristico fosse implicito il fatto di una intellettualistica scissione fra gratuito graficismo ed una cultura che rischiava di cadere in estremismi intellettualistici. La Nicco Fasola aggiungeva però (e dieci anni dalla prima interpretazione dell'Argan non sono pochi nell'evoluzione del pensiero critico) spunti positivi alla valutazione del periodo manierista nei confronti della sola architettura, in quanto legata necessariamente ad una costruttività di fondo.

A parte questi studiosi, più recentemente negli scritti del Brandi, dell'Zevi, del Battisti ed in altri contributi anche stranieri, sembra sia prevalsa la visione di un Manierismo ormai valutato secondo due precise categorie di giudizio, intesa l'una come concezione contestatrice anticlassica, e ripresa della storiografia, in funzione di manifesto operativo, l'altra.

Del 1535 a Roma è il Palazzo Massimo delle Colonne, la Villa Rovere a Pesaro risale al 1530, il IV volume del trattato sull'architettura del Serlio è del 1537: una serie di fatti volti allo scopo di istituzionalizzare la linguistica classicista come semplice base di esperimenti in profondità, negando, a favore di una empiricità sistematica, l'universalità assoluta che aveva penetrato emble-

maticamente il classicismo. Possiamo interpretare quindi nel Peruzzi, nel Serlio, nel Palladio e persino già in Michelangelo questa tensione alla ricerca scrupolosa, inquietante, volta a scavare sino alle radici un furore intenzionale di verità, "l'architettura che indaga se stessa", allo scopo di svelare la ragione nonostante la volontà contestatrice, la preesistenza e la persistenza dell'idea del classicismo.

Tale indagine, che pregna di sè l'atmosfera manieristica, conduce quindi, a monte, ad una verifica delle proprie conoscenze ed alla stesura di nuove dimensioni non solo in senso figurale, ma soprattutto nel senso metodologico.

Ed è in tale clima di indagine socio-culturale scrupolosa ed a volte esasperata nella lenta processualità dei fini raggiunti a costo di rotture ideologiche e formali che consiste l'estremo interesse del Manierismo, tale da riscoprirci alcuni spunti che in qualche modo l'avvicinano all'epoca che noi viviamo.

Il Manierismo determinò comunque una svolta sensibile nella storia della coscienza artistica ed è servito per approfondire notevolmente, causa la continua e metodica speculazione ideologica, usando i termini sereni dello Hauser, "il solco fra l'arte e natura, reazione spontanea e riflessione critica, distacco involontario e distacco intenzionale dalla natura".

Di conseguenza l'opera manieristica non risulta un'immagine della realtà, quanto un insieme di contributi per quella immagine e quindi una finzione nella quale, sempre con lo Hauser, potremmo individuare quella contraddizione che sta al fondo del fenomeno manieristico.

Il manierismo europeo intanto va ritrovato in un anticlassicismo sui generis. Perché, se per Manierismo si è inteso un Antirinascimento, è chiaro che per individuare lo stesso fenomeno nel continente europeo sarebbe necessario rinvenirne le medesime premesse.

Dato che ciò non è possibile, sarà lecito parlare di Manierismo in Europa a condizione di non sottoporre i prodotti del pensiero architettonico cinquecentesco europeo alle stesse categorie di giudizio applicabili a quanto spiegato in Italia o, nel caso, di estendere tali parametri a valori di diverso contenuto.

Anticlassicismo europeo va inteso dunque non come crisi di coscienza classicista ma, forse meglio, come resistenza di quelle complesse fenomenologie legate a vicende preesistenti, al cui sovvertimento le esperienze umanistiche erano state determinanti.

La maniera in Sicilia — Sintesi di un sottoprocesso.

L'architettura siciliana, è stato detto, è fatta di briciole che, assimilate con il contenuto della tradizione, hanno dato luogo sempre ad un operare atipico nell'ambito di ogni fenomeno architettonico specifico nei limiti di quella particolare condizione storica che è l'attualità.

Sappiamo quanto il Quattrocento ed il primo Cinquecento siciliano rimanessero fortemente legati a contenuti di sapore gotico catalaneggiante e quanto fragile fosse stata la vicenda rinascimentale isolana nei confronti della vigorosa stagione italiana. Il ritardo, che si potrebbe spiegare in maniere diverse e valide rispetto all'attualità, è quasi sempre dell'ordine del mezzo secolo, anche se i contributi locali risultano di estremo interesse.

È anche da aggiungere che tali contributi, proprio per la complessa genesi che è a monte del fenomeno, non costituirono dei modelli strutturali definitivi, emblematici di un determinato periodo storico, ma rappresentarono uno sforzo continuo di elementi diversi che sarebbe difficile potere limitare e valutare entro categorie di giudizio applicabili universalmente.

Tali contributi furono appunto validi in quanto espressione di un affioramento, in quel preciso presente, del molteplice numero di elementi tradizionali e del loro connubio con quegli apporti esterni.

Ci interessa sottolineare che dopo la prima metà del sedicesimo secolo confluisce nell'architettura isolana una corrente che apporta nell'ambito culturale dell'attardata e fragile corrente rinascimentale, già contaminatasi con elementi di estrazione tradizionale, il vigoroso impulso michelangiolesco.

Artisti toscani o formatisi a Roma, allievi del Buonarroti, soprattutto architetti e non più soltanto scultori (come la prima ondata sopraggiunta in Sicilia nel periodo dei Gagini), numerosi, ricchi di esperienza e di cultura elaborate lontano dalle limitazioni imposte da una operosità che si era sviluppata secondo schemi tradizionali, confluiscono a Messina, che diviene improvvisamente testa di ponte della Rinascenza italiana, così come Palermo era stata centro propulsore di una esperienza pre-rinascimentale durante la stagione federiciana.

A Messina il gioco architettonico non si risolve in copie più o meno sterili di altri manufatti, o in rielaborazioni di temi scontati, ma si caratterizza in personali ed originali contributi anche se a volte arricchiti da spunti di colorato e piacevole vernacolo.

Messina, attivo e fecondo centro di assimilazione della nuova Maniera, funge quindi da polo irradiante del linguaggio peninsulare che troverà negli

artisti locali, autodidatti o colti (secondo il nuovo corso), una pronta ed entusiastica adesione. Il gusto per questa arte nuova attirerà costoro nella sua orbita determinando la eliminazione di tutte quelle riserve o di quei residui contraddittori che avevano per lunghi anni contrastato lo sviluppo di qualunque corrente artistica giunta nell'isola attraverso molteplici filoni e provocato quell'isolamento provincialistico che ne aveva limitato l'evoluzione culturale a livello mitteleuropeo.

Questa penetrazione manieristica nella provincia di Messina raggiunge una chiara e corposa fisionomia nelle opere di artisti come il Montorsoli prima, il Calamecca, il Camilliani e Jacopo del Duca, poi.

In quella di Palermo si esplica durante la prima fase con opere in genere anonime, se si accetta la Fontana di Piazza Pretoria del Camilliani, in cui affiora per lo più una influenza libresca, derivata dalla diffusione dei "trattati" sull'Architettura, specie quelli del Serlio, del Vignola e del Labacco.

È soltanto alla fine del '500 che la Sicilia diviene, sul piano artistico, una provincia italiana. Nella cultura artistica isolana si presenta uno iato con il corso precedente per cui, avvenuta definitivamente una decantazione lenta e secolarmente meditata dei contributi della tradizione, di fatti eterogenei e ritardatari, l'isola si allinea alla cultura che le proviene dall'Italia.

È il momento, come si è ora detto, dei Montorsoli, dei Calamecca, dei Camilliani, artisti colti e preparatisi alla scuola dei protagonisti della vicenda italiana, ricchi di un bagaglio trattatistico di estrazione vigolesca e serliana e che niente hanno più in comune con la cultura spagnola.

Tali origini possono risalire sia a conclusioni michelangiolesche e vigolesche che alla sapida ironia di Giulio Romano o dell'Ammannati. La Sicilia accoglie il temperamento di tale architettura e ciò che essa aveva significato nel suo ambito temporale, appropriandosene e rielaborandolo nel particolare spirito di una certa moda aulica e cortigiana incentrata anche sul fatto che Palermo diviene sede viceregia.

Nasce in tal modo una produzione che, pur non liberandosi completamente di alcuni elementi che rappresentano i fermenti della tradizione, proprio nei confronti di questa è ricca di spunti di rottura e contestativi soprattutto di quei limiti provincialistici nei quali era stata costretta nei periodi storici precedenti.

Ma voglio subito aggiungere che se è pur vero che il linguaggio della Maniera cinquecentesca, come si è ora detto, si forma sulla scorta di esperienze continentali mediate in Sicilia da quegli artisti che vi avevano lavorato e che ebbero la precisa volontà, sulla scorta della propria cultura, di contestare

quanto era insito nella tradizione, è anche vero che si manifesta, e ciò sembrerebbe una contraddizione in termini, in altri elementi che sono pur sempre quelli che fanno capo al frondoso ceppo della tradizione.

Potremmo dire allora, e forse con più aderenza allo spirito del momento, che esistono due manierismi, anzi che nell'ambito palermitano in special modo coesistono due "maniere" in una sorta di equa pariteticità: l'una, quella colta ed intellettualisticamente contenuta, di estrazione continentale che ha come campione significativo, elegante ed illuminato la Porta Felice di Mariano Smiriglio; l'altra, quella che rielaborandosi sulla precedente, senza tema di inibizioni provincialistiche, e affondando decisamente le sue radici nel substrato della tradizione, mostra invece un prodotto fortemente colorito e geniale, esibizionistico, sottilmente ironico e sornione così come è in sintesi l'anima isolana, e che ha il suo monumento più espressivo e meglio caratterizzato nella Porta Nuova.

Interesse dello studio, nella parte specificatamente volta all'Architettura, può essere considerato quello di evidenziare alcuni "elementi architettonici" (la grammatica del lessico ovvero dettagli nel sistema) nell'ambito di una certa produzione manierista palermitana che, in rapporto sia alla eterogenea "rinascenza" di importazione, che alla "tradizione" stessa rappresentino un fatto inusitato, forse contestativo, ma sempre vivace e stimolante perchè testimonianza di originale autonomia e del mutato rapporto spaziale uomo/ambiente, proprio del pensiero manieristico.

MARGHERITA DE SIMONE