

renza, alla quale, grazie a Dio, dobbiamo se la poesia schietta prevale anche in tutta la sua vasta opera in prosa, e persino nei minimi contributi eruditi e giornalistici.

Proprio in omaggio a questa grande Poesia, che è la signora incontrastata nella personalità di Salvatore Di Giacomo, e che non tollera confini topografici o separazioni linguistiche, consideriamo non pertinente quello che è il tema predominante in queste celebrazioni centenarie, cioè il rapporto Di Giacomo-Napoli. A Napoli è nato Di Giacomo e scrive in dialetto napoletano così come Giotti scrive in dialetto triestino; ma Di Giacomo è più vicino a Giotti di quanto non lo sia, ad esempio, al suo concittadino Ferdinando Russo; è, cioè, il poeta universale che ognuno, in ogni parte del mondo, può intendere e sentirne battere e sentirsene battere il cuore. Che abbia scritto a Napoli, di Napoli, nel dialetto napoletano, è un puro caso, sia pure un caso felice per la dovizia dei temi che la meravigliosa città e il suo popolo singolare possono offrire.

E quanto al dialetto, oggi che è in corso la grande discussione sui dialetti e la lingua aulica, con le relative letterature, e se e quanto i primi siano chiamati a rinsanguare e rendere più viva la seconda, noi possiamo ben dire che Salvatore Di Giacomo ha inteso il dialettismo nel senso più esatto, cioè come mediazione tra i valori popolari, spontanei e anticipatori, del dialetto e la staticità di una lingua illustre ma già un po' stanca: mediazione che sarebbe stata vana se egli, non cedendo troppo a certe brutali e transitorie icasticità veristiche, non avesse trovato il modo giusto per operare miracolosamente il trapasso. Già Croce, del resto, aveva notato come Di Giacomo fosse riuscito a portare « nella cerchia della vita nazionale voci fin allora inascoltate e inarticolate ». Ma anche questo grazie alla poesia, che gli imponeva quella determinata espressione, non già per industria di linguista e di lessicografo.

E appunto questo piccolo contributo de l'*Approdo* è rivolto precipuamente al grande Poeta che, nato nell'ultimo anno borbonico, e pur così legato alla vecchia Napoli dei suoi padri, ha tanto cooperato a rendere più saldo lo spirito unitario nazionale. (1960)

Roberto Longhi

## RICORDO DEI MANIERISTI

Prima che l'anno ancora giovane ci offra nuovi spunti d'attualità, sento di dovere una riparazione alla memoria di un avvenimento artistico che fu certamente il più rilevante del 1952, ma che, forse per la svogliatezza della stampa d'informazione, non fu conosciuto come meritava: intendo quella mostra di « Fontainebleau e la maniera italiana », ideata e

allestita dal bravo soprintendente Molajoli e dai suoi giovini aiutanti, a Napoli; per essere esatti, ai Campi Flegrei.

Sorprendeva anzi, alla prima, che in quel lontano sobborgo, entro uno dei sordi cassoni architettonici della vecchia Mostra d'Oltremare di felice memoria, potesse celarsi la serra sceltissima della nostra « maniera » cinquecentesca; ma poi l'odor di zolfo che giungeva da Pozzuoli e la cerchia bassa delle colline a labbra di cratere finivano per tornar bene coi « manieristi »; cervelli vulcanici essi stessi, e più sapidi che non fosse in antico l'acqua del vicino Averno.

Non erano però nati lì, i « manieristi ». Chi erano costoro? Ovvero, che cos'è il « manierismo »? Questa, a dir vero, è una delle tante parole a desinenza astratta che, diffuse dal filosofismo germanico, hanno popolato, dall'Ottocento in qua, la storia in genere e la storia artistica in specie; prima, però, non esisteva. Il Vasari, che pur faceva parte egli stesso della banda dei manieristi, si limitava a dir « maniera », « maniera moderna ». E, ancora verso il 1870, il Tommaseo, che resisteva valorosamente, nel suo Dizionario, al dilagare degli « ismi », alla voce « manierista » s'affrettava a soggiungere: « *Ne fanno anco l'astratto: "Manierismo"; inutile: e già troppo basta "Maniera"* ».

A questo concreto buon senso linguistico italiano volle attenersi la Mostra già nel suo titolo; per significare insomma che non si trattava di una tendenza programmatica, nata con l'etichetta bell'e pronta o con l'emblema già inalberato, ma di un impulso configuratosi, via via, nelle « persone », ben distinte, dei manieristi; legate soltanto dal pensiero recondito che non si potesse fare arte se non variamente « ammanierando ».

Ammanierare che cosa? Evidentemente qualcosa che già era stato, e di validissimo. Perciò non c'è bisogno di dire che i primi e i più vivi tra i « manieristi » del '500 furono, già al principio del secolo, una mano di fiorentini che, da ragazzi, s'erano affaticati a trascrivere e a « lucidare » (tanto da distruggerli affatto) i due cartoni di Leonardo e di Michelangelo in Palazzo Vecchio; i due famosi episodi guerreschi di Anghiari e di Cascina. Il primo, un nodo di uomini e più di cavalli « vendicativi » (come li leggeva benissimo il Vasari); il secondo, un manipolo, sorpreso dall'allarme, di atleti quasi impacciati e contristati dalla propria strapotenza fisica. Proprio qui furono i due testi capitali per la nuova tendenza della « maniera individuale »; e che infatti diversamente esprimevano, spingendola al parossismo di elasticità vitale e di titanica possanza, la vecchia e gloriosa tradizione dei grandi orafi-anatomisti del '400, già ricercatori assidui della « macchina umana », come Leonardo la chiamava. I nuovi cervelli, senza paura degli esemplari dei due « divinissimi », si lanciarono nell'arena delle varianti personali, e furono il Rosso, il Pontormo, il Bronzino fiorentini; il senese Beccafumi; Alonso spagnolo e qualche altro. Parecchi s'incontrarono a Roma l'anno del « sacco », 1527; e lì c'era anche il Parmigianino, che non fu da meno. Altri vennero più tardi, nel corso del secolo, quando i fiorentini e il Primaticcio

erano già in Francia, a Fontainebleau e dintorni; e lì vennero a studiare, oltre che a Firenze e a Roma, i fiamminghi e gli olandesi che dovevano rappresentare l'ultimo atto della «maniera» alla corte di Rodolfo, a Praga.

Nella mostra napoletana questa circolazione dell'idea manieristica in tutta Europa era ben chiara dalle molte e scelte presenze. Ma sarebbero bastate quelle degli italiani, tutti diversi con le loro tante parate bizzarre, eteroclite, estrose, per sorprendere anche il visitatore più scaltro.

Il Rosso avventava con le arie « crudeli e disperate » dei « santi diavoli » della paletta d'Ognissanti, che, a suo tempo, avevano messo in fuga il committente inorridito; e trionfava cogli arazzi venuti da Vienna (ma tessuti in Francia) dove la qualità (ormai illeggibile per i troppi restauri) degli originali a fresco di Fontainebleau, rifioriva anzi più schietta nella squisita trasposizione tecnica; e incantava come rileggere i più còlti sonetti del Du Bellay e degli altri italianizzanti della Pléiade.

Diverso era il Pontormo, che si presentava con l'inedito stupendo di Hannover (ritrovato recentemente dal Dott. Oertel), in *San Gerolamo* cadaverico, svenato in un gorgo di lacca sanguinosa; diversi il Parmigianino con l'« agudeza » dell'autoritratto nello specchio concavo e con il *San Rocco* di Bologna, scorzato come un tronco d'albero giovine; il Primaticcio, con la candida, melanconica sensualità del suo *Colloquio di Ulisse e Penelope* e dei tanti mirabili disegni che completarono la conquista italiana del gusto di corte francese; e, accanto a lui, pure in Francia, l'arguto femminile umorismo del modenese Niccolò dell'Abbate nella sua incredibile *Conversione di San Paolo* (venuta da Vienna). E poi Daniele da Volterra, il Tibaldi, il Candido, lo Sprangeri, Cornelio di Haarlem, e « tutti quanti ».

Insisto a dire *diversi*, per contrastare alla tradizione critica (ancora prevalente) che li lascia nel rango di imitatori sbrigativi dei grandi maestri; mentre son tutti artisti « originali », direi anzi fin troppo; e per temperamento e per intelletto.

Per il temperamento erano di solito umori balzani, lunatici, spesso introversi, per non dire altro. Gli aggettivi caratterizzanti dei biografi son quasi sempre gli stessi: « salvatico - strano - sospettoso - malinconico - solitario - filosofaccio »; i soprannomi: « il Mattaccio - lo Schizzone - lo Spillo - il Guazzetto - lo Sguazzella ». E per i fatti a commento: inutile insistere sulla pazzia lucida e insolente del Cellini; ma c'è di più macabro: Andrea Ferrucci porta sempre un corsetto di pelle d'impiccato; il Rosso se la passa male col vescovo di Borgo per aver dissotterrato cadaveri, e finisce suicida in Francia; il Torri aretino, « per troppo amore della notomia, teneva nelle stanze e sotto il letto membra e pezzi di uomini che ammorbavano la casa »; il Pontorno si costruisce una casa che « aveva piuttosto cera di casamento da uomo fantastico e solitario che di ben considerata abitura » e finisce col non aprir più a nessuno; il Parmigianino lascia la pittura per farsi alchimista e congelar mercurio e va giù affatto di testa; il Rustici addomestica non solo un'aquila e un corvo, ma un'istrice.

O si vuole qualche esempio dei pranzi «manieristici» nelle Compagnie fiorentine del Pajolo e della Cazzuola, dove aveva gran parte di allestitore lo stesso Rustici? In un pranzo allegro: «*Nel mezzo della stanza un leggio da coro fatto di vitella fredda con un libro di lasagne che aveva le lettere e le note da cantare di granella di pepe, e quelli che cantavano al leggio erano tordi cotti col becco aperto e ritti, con certe camiciole fatte di rete di porco sottile, e dietro a questi per contrabbasso erano due pippioni grossi con sei ortolani che facevano il sovrano*»; in altro pranzo «*d'una porchetta cotta si fece una fante con la rocca da filare accanto*»; in un terzo, di gusto infernale, «*le vivande furono tutti animali schifi e bruttissimi, serpenti, biscie, ramarri, lucertole, tarantole, botte, ranocchi, scorpioni, pipistrelli... e il di dentro era composizione d'ottime vivande*». Quanto al «dessert», «*in cambio di frutta e confetture, ossa di morti per tutta la tavola; le quali frutta e reliquie erano di zucchero*».

Che avevano in corpo costoro? Non vorrei trarre oroscopi artistici come oggi è di moda, da avvenimenti e calamità varie del tempo; ma se di più d'uno dei «manieristi» si sa per certo che a Roma lavorò con lo stocco dei lanzichenecchi alle costole; di qualche altro che si salvò fuggendo (quando non ci rimise la buccia) quasi si vorrebbe chiamarli dei «traumatizzati» del Sacco di Roma!

Ma per restare sull'arte, è significante che le definizioni antiche, d'accordo col ritratto psicologico, insistano sull'«*artificio*», sulla «*licenza fuor di regola*», sulla maniera «*ghiribizzosa*», sulla «*grazia che eccede in misura*», sulla «*astrattezza delle attitudini*», e via di séguito.

Appoggiati a un antico prestigio tecnico che non aveva pari in Europa, c'era, con questa loro «astrattezza» (non dico «astrattismo»), da conquistare il mondo; come di fatti avvenne. I brevetti di grazia, di eleganza, di invenzione, di acutezza, di bizzarria, di cui i «manieristi» si adornarono meravigliano ancora per la originalità degli aspetti personali; dal «collo lungo» del Parmigianino, agli «uomini-palla» del Pontormo vecchio, ai ritratti in giada e pietra dura del Bronzino, agli «uomini-cubetti» del Cambiaso, simili ai «robots» dell'avvenire... Furono cioè, costoro, i primi «virtuosi» italiani; e i virtuosi, si sa, prediligono le variazioni o gli «improvvisi». Di qui si viene a rammentare che l'architettura — chissà come estrosa — del tempo, fu in gran parte nei fragili «apparati» per le visite dei Re e degli Imperatori, e per i ritorni felicitati dei tiranni; o nei giochi d'acqua, nelle «artificerie» del Tribolo, di cui forse l'unica eco superstite resta, a Firenze, nello «scoppio del Carro».

Quanto talento sperperato; ma che talento però! E se vogliamo chiamarlo «decadentismo», sia pure; ma senza dimenticare che fu spesso della qualità più sottile, fiammante ed intellettuale che mai sia stata nella storia dell'arte.

Mancò la «morale» a questa favola incredibile? Per intenderlo meglio, quattro parole gioveranno sulla fortuna storica di quei singolari artisti, o diciam pure, di quella tendenza. Il desiderio di isolare il «manierismo» come fatto artistico di giudicare positivamente per se stesso, è cosa degli ultimi trent'anni. Ne conosco bene la storia e per qualcosa vi ho

partecipato. Non dico non sia stata in parte una vicenda snobistica; i nuovi « dada » degli studi nascono spesso, lo sappiamo, nelle università, e di lì passano nei salotti intellettuali. La prima ventata della « moda del manierismo » fu tra il '20 e il '30; e rammento bene quel giorno, credo del '26, che, mentre con Friedrich Antal (uno studioso convertitosi più tardi al più severo materialismo storico) stavamo superando una stretta di tramontana tra Palazzo Vecchio e la Loggia dei Lanzi, e sbirciando professionalmente quell'ignobile polpetta fredda che è l'*Ercole e Caco* del Bandinelli; a non so quale mia astuta provocazione, l'Antal uscì a rinforzare: *Aber natürlich!... ma naturalmente che è molto più importante del Davide di Michelangelo*! Così, già a quella data il manierismo era interessante e anche « importante »; « importante » — questa era la formula — « per lo sviluppo ». Dalle cattedre di Germania si professava per giunta trattarsi di un movimento « anticlassico », « antirinascimentale » (ciò che non era, in essenza), e c'è da sospettare che nel corollario conseguente, di riagganciarlo all'esterno « spirito gotico », non fosse estranea la boria delle nazioni, già condannata dagli illuministi. Intanto, il processo di mondanizzazione continuava. In lieve collusione col surrealismo ormai dilagante, lo vedemmo svagarsi — dall'*Italiano* di Longanesi al *Minotaure* di Skira — con capricci del Bracelli e dell'Arcimboldi e, di lì, scivolare addirittura nelle riviste patinate di gran lusso, non sembrando impossibile che per questa via il « collo lungo » di Parmigianino abbia potuto aiutare in qualcosa la fortuna del « collo lungo » di « Modì ». Ancor oggi non sembra assurdo preconizzare, ma occorrerà affrettarsi, un numero unico di *Life* o di *Fortune* con una storia aerea del manierismo, dal Rosso... a Calder, o a Steinberg. Per intanto, noto che i ragazzi americani del *Fulbright Grant* in Italia sono fanatici più che mai del Parmigianino, di Lelio, del Giambologna, del Cellini...

Certo, che se la fortuna storica della « maniera italiana » non rivestisse oggi che quest'aspetto di florilegio mondano, quasi verrebbe di dar ragione ai rimproveri recentissimi che il decano degli storici russi dell'arte, l'Alpatov, ha rivolto or ora agli studiosi occidentali dell'argomento. A sentir lui, qui si tratterebbe di una vera e propria cabala montata dagli storici borghesi ai danni del « Rinascimento »; quello sì, « progressivo »! Ma l'Alpatov, forse per difetto d'informazione, non sa che oltre allo storicismo di stampo germanico (con le deviazioni astrattive di cui abbiamo fatto cenno) v'ha pur quello assai più concreto (non dico materialistico) degli studiosi italiani, che si dimostrano perfettamente consci delle implicazioni sottilmente intellettualistiche del manierismo e di certe sue diversioni troppo aristocratiche ed estetizzanti; ma non per questo vogliono negarsi ad intendere e indagare entro la disperata « vitalità » di una crisi, che, appunto perché molto lunga, ed acuta, non mancò di dar segni frequenti di insoddisfazione, alludendo così a un probabile punto di rottura e, di lì, a un possibile ricominciamento. Proprio a fine d'intender bene tutto questo gli italiani studiano, e sanno studiare, l'antica « maniera italiana »; e, intanto, ne hanno data, con la Mostra di Napoli, una ricognizione assai bella e luminosa.

(1953)