

MANIERISTI NELLO SPAZIO

di BRUNO ZEVI

GLI studiosi di architettura attendevano col massimo interesse la pubblicazione della monografia "Manierism — The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art" di Arnold Hauser annunciata dagli editori Routledge & Kegan Paul di Londra. Si presumeva infatti che il ben noto autore della "Storia sociale dell'arte", oggi docente presso la Brandeis University di Waltham, Massachusetts, si sarebbe cimentato in una trattazione architettonica, carente persino nel saggio "The Philosophy of Art History" apparso nel 1958.

L'attesa è stata, in larga misura, delusa. A parte alcuni accenni occasionali, all'architettura manieristica sono dedicate 9 pagine su 393 nel testo, e 17 illustrazioni su un totale di 322. Inoltre, nell'esegesi delle opere e delle tendenze, lo Hauser si limita a ribadire concetti generali senza trarre dalla loro applicazione all'architettura ulteriori arricchimenti critici. Come accade a molti suoi colleghi, questo storico ungherese-americano, espertissimo nello scavare significati sociologici e psicologici in pittura e scultura, si trova a disagio di fronte allo spazio di una chiesa o di un palazzo, e tanto più di una città.

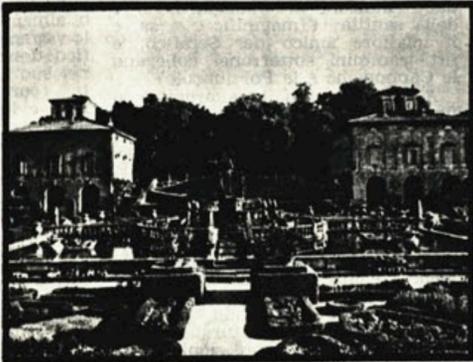
« Nella storia delle arti visuali » premette lo Hauser « l'atteggiamento verso lo spazio muta secondo che una cultura sia statica e conservatrice, essenzialmente introversa e spiritualistica, oppure dinamica, attiva, estroversa, capace di gioire della realtà. Le culture statiche e conservatrici, virtualmente chiuse all'esperienza diretta e al mondo esterno, cioè la maggior parte delle culture arcaiche, quali la prima antichità o il primo Medioevo, in omaggio alla loro fuga dal mondo e alla loro indifferenza rispetto al reale, negano o trascurano lo spazio, e di preferenza rappresentano la forma umana in astratto isolamento, senza indicazione del panorama circostante, senza un'atmosfera condizionata in modo specifico. Invece, in una cultura dinamica, il fattore determinante di una rappresentazione sta di regola nella resa dello spazio in profondità... ». Come si vede, abbiamo in questo preambolo una cruda trasposizione in chiave sociologica e simbolistica degli schemi categoriali già elaborati da Alois Riegl e dalla scuola viennese.

I giudizi dello Hauser sono apodittici: « Le pitture del primo Medioevo non hanno spazio. Solo verso la fine di questo periodo lo spazio diviene nuovamente il substrato della vita, le cose cominciano a muoversi, emergono effetti di luce e fenomeni atmosferici. Tale sviluppo culmina nel Rinascimento, quando i problemi dello spazio prevalgono nella ricerca artistica fino ad un grado ossessivo. Col manierismo la preoccupazione diminuisce, ma non scompare. Anche in ciò l'atteggiamento del manierista è ambivalente: talora egli porta gli effetti spaziali all'eccesso, in altri casi li trascura completamente ». Non soltanto siamo ad un livello di generalizzazioni; quel che è peggio, esse non hanno riscontro concreto nella vicenda architettonica. Chi potrebbe mai sostenere che le basiliche e i battisteri del primo Medioevo non invecchiavano una visione spaziale? Sotto questo profilo, la posizione dello Hauser appare stranamente anacronistica: lo spazio per lui è conquista esclusiva delle proporzioni prospettiche rinascimentali; prima non c'è niente, o meri balbettii spaziali; dopo, nel momento in cui si superano le strutture tridimensionali, c'è la crisi, cioè un processo di atomizzazione compositiva.

Gli esempi additati comprendono gli Uffizi del Vasari (un cortile allungato fino a divenire una strada), il ricetto della Laurenziana (dimensioni insensate che provocano fastidio), il Pa-

lazzo del Te' a Mantova (ambiguità, mancanza di logica, stravaganza), il Palazzo Massimo alle Colonne (facciata-schermo che sbilancia l'equilibrio strutturale), il Collegio Romano (monotonia, devitalizzazione e spreca come controcaccia castigatrice delle orge ornamentali), l'Escorial (esibizionismo puritano ed ascetico). Il manierismo piega ogni situazione naturale ad artificio e perciò forza il rapporto edificio-natura in due modi opposti ma parimenti alienanti: esaltando la fabbrica in un fortillio (Palazzo Farnese a Caprarola) o mimetizzandola entro un parco (Villa Lante a Bagnaia). Non si salva nemmeno Palladio: la Rotonda, con la sua cristallina simmetria, astrae l'edificio dal contesto panoramico; i palazzi vicentini, specie quello Chiericati, conferiscono alla strada o alla piazza un aspetto di cortile, con un procedimento simile ma capovolto rispetto agli Uffizi; nelle chiese il puritanesimo classicistico delle facciate contrasta con gli interni.

E' evidente: ognuna di queste osservazioni potrebbe essere smentita contrapponendo, per esempio, alla Rotonda l'impianto della "Malcontenta", o al Palazzo Chiericati la stesura compositiva di Palazzo Valmarana. Affermare che « la principale differenza tra l'architettura manieristica e quelle precedenti e seguenti consiste nel fatto che essa crea una concezione dello spazio irriconciliabile con le esperienze empiriche e tale da comportare uno stridente antagonismo con i criteri della realtà » può anche essere giusto in una rapida sintesi, ma è inaccettabile in una monografia così ampia. Se queste pagine fossero state inserite nella "Storia sociale dell'arte", nessuno avrebbe potuto criticare lo Hauser poiché il suo obbiettivo non andava oltre questi accenti. Ma qui esse mettono allo scoperto le gravi lacune di un'estetica sociologica che è costretta ad interpretare ogni artista ed ogni opera come riflesso passivo di una cultura. Certo, Michelangiolo, Giulio Romano, Vasari, Peruzzi, l'Ammannati e Palladio hanno caratteristiche comuni: in tutti l'horror vacui si associa all'amor vacui. Ma la vera storia dell'arte comincia là dove si tracciano le distinzioni, tanto più quando nell'area manieristica si include Michelangiolo la cui denuncia dell'usura dello spazio rinascimentale è priva di ogni ambiguità.



Bagnaia. Villa Lante, esempio di manierismo mimetizzato nella natura. Nella foto in basso: l'Escorial, esempio di esibizionismo puritano ed ascetico.



Caprarola. Il Palazzo Farnese, esempio di manierismo contro natura.

Le incisioni di James Ensor

UNA PORTA APERTA SUL MISTERO

di GIULIANO BRIGANTI

UNA piccola mostra come quella dell'opera grafica ed incisoria di James Ensor alla galleria del Fante di Spade può giungere a proposito per riproporci, al lume incerto di questi tempi non facili, il problema di un'artista senza dubbio difficile e inquieto. Operoso, e già toccato dalla fama, si no al 1940, anno della sua morte, non va dimenticato tuttavia che egli appartiene alla generazione di Gauguin, di Van Gogh, di Lautrec e gode quindi a buon diritto, e non solo per ragioni cronologiche, di un posto consacrato fra i grandi del post-impressionismo. Ma, d'altro canto, sarebbe inutile negare quanto egli sia restio a trovare un posto chiaramente definito nel quadro che ognuno di noi si è fatto di quegli ultimi e fondamentali due decenni del secolo al quale egli così a lungo sopravvisse. Le proporzioni, e il senso della sua arte spesso ci sfuggono e non mancano di evocare in noi una immagine mobile ed elusiva, inafferrabile talvolta si-

no al limite dell'irritazione, si che le sue opere trascorrono nel nostro giudizio, ora respinte nel limbo delle promesse troppo avaramente mantenute, delle intenzioni deviate o alterate fra le pieghe complesse di un animo indeciso ed ambiguo, ora invece assunte fra i magici e imperscrutabili raggiungimenti che aprono la via alle esperienze future. Sta di fatto che, come ha notato giustamente Francesco Arcangeli, tutto sarà Ensor fuorché uno spirito chiaro ed aperto, fuorché un artista grande e semplice, fuorché un animo pronto agli slanci dei sentimenti essenziali. Ma non vi è dubbio che quei bizzarri sedimenti, quelle segrete qualità allusive, sempre di difficile lettura, non dichiaratamente decadenti ma in effetto tali, che erano il frutto della sua evocazione letteraria, e che sono particolarmente evidenti nella sua opera di incisore, possono assumere oggi un particolare significato nel contesto delle ricerche nuove ed introverse che travagliano molti giovani pittori.

Ensor esercitò la sua attività di incisore soprattutto in quel ventennio che va dal 1880 al 1900. I motivi che lo indussero, in quel giro di anni, ad abbandonare molto presto quello che si definisce, assai vagamente in questo caso, come "impressionismo" — e che è documentato alla mostra dalle piccole vedute precise e amoroze di Ostenda — sono gli stessi, in fondo, che determinarono il più fondamentale cambiamento che si registra nelle tendenze artistiche a lui contemporanee. Quelle ragioni, in altre parole, che inducevano Odilon Redon a definire l'impressionismo « un peu bas de plafond », a distinguere fra realtà vista e realtà sentita. E giova ricordare come Odilon Redon, che aveva poi la stessa età di Monet, di Renoir, di Sisley, colse la sua prima importante affermazione proprio nell'88 a Bruxelles, all'esposizione di quella "Société des Vingt" fondata nel 1884 da venti giovani artisti belgi fra i quali erano Ensor, Willy Finch e Theo van Rysselberghe.

Rien ne se fait en art par la volonté seule diceva Redon. « Tout se fait par la soumission docile à la venue de l'inconscient ». E viveva nel suo mondo di sogni lucidi e inquietanti, inseparabili dalla realtà. La sua dichiarata sottomissione all'inconscio non manca di stupire, se si pensa che Redon era nato nel 1840, così come non mancò di stupirsi, nel 1882, in un'epoca di razionalismo e di naturalismo, il giovane critico Emile Hennequin di fronte a quella sua conquista di un desolato dominio ai confini

fra il reale e il fantastico, popolato di fantasmi paurosi, di mostri, di nomadi, di esseri composti formati dal terrore delle cose inerti e di tutte le perversità umane. Anche il giovane Ensor si affidò in qualche modo a quella via cui il movimento simbolista nascente aveva creato un'atmosfera propizia. Si affacciò alla « petite porte ouverte sur le mystère » da Redon abbandonandosi alla gioia deliziosa, come diceva Mallarmé, di credere di creare. Lasciò la via dell'impressionismo deliberatamente, come i maggiori della sua generazione, senza ritardi nei confronti di Van Gogh e di Gauguin, protagonisti coscienti di quella crisi che metteva in forse le lusinghe di una visione naturale, felice, immediata, lo specchio delle colorate festose apparenze, per tentare la difficile strada di una visione interiore, per ascoltare le suggestioni della fantasia, per provarsi nell'esplorazione cromatica e nell'accessoria invenzione grafica. E fu proprio nell'incisione che trovò modo di confermare appieno il suo primo avvio verso quel mondo fantastico per l'occasione che questa gli offriva di determinare i suoi ideali figurativi. E qui forse si può cogliere anche il suo limite, che — a differenza di Redon — nella ricerca di quel mondo egli si rivolse soprattutto verso il passato, al mito dell'antica tradizione nazionale, stimolato dal miraggio dell'estro fantastico, ironico, popolare, grottesco degli antichi maestri nordici. Nelle sue incisioni il richiamo alle surreali immaginazioni di Bosch e di Brueghel, i tentativi di cogliere i magici segreti di Rembrandt, sono palesi e dichiarati.

Quella dell'incisione fu certo un'esperienza fondamentale per il giovane Ensor e i modi visivi che quella tecnica gli aveva suggerito, o facilitato, non mancarono di insinuarsi sottilmente anche nella sua pittura, portandola talvolta ad indulgere ad un gusto di chiaroscuro grafico, al segno secco, caustico, descrittivo. Si è voluto vedere anzi, nella sua attività di incisore, come una remora alle sue qualità di pittore proprio per quelle meditazioni di carattere storico che per Ensor all'incisione sembrano essere connesse, per quel concedere troppo all'antica lusinga della pazienza tecnica. Ma sono davvero le sue incisioni così sapienti come si è detto? E' esatto che esse debbano ammirarsi soprattutto per la perfezione dei loro risultati, per la loro unità espressiva, per un'abilità tecnica che contrasterebbe con le più affascinanti irrisoluzioni e incertezze della sua opera pittorica? Dopo tutto non lo cre-



Caprarola. Il Palazzo Farnese, esempio di manierismo contro natura.

I DISEGNI DEL CAPITANO

di TITANIA

UNA vecchia signora americana, fra le tante che girano il mondo dedicando la loro attenzione scrupolosa ai paesi in cui abitano qualche anno, diventando sostenitrici della Scala a Milano e archeologhe in Grecia, ha deciso di rimpiangere e di dedicarsi ai nipoti finora ignorati. La signora Hamilton Rice moglie d'un etnologo, geologo ed esploratore molto noto, sempre in viaggio e fornita di casa a New York e a Parigi, durante il suo lungo soggiorno francese si è dedicata con foga non priva di cultura al suo appartamento in rue Barbet-De-Jouy, in un edificio costruito nel 1932.

La signora Hamilton Rice, benché non abitasse sempre a Parigi, ha avuto modo di mettere insieme oggetti del diciassettesimo e diciottesimo secolo, un amore che di solito è caratteristico delle signore francesi di Faubourg Saint-Honoré. La vendita, svoltasi al Palais Galliera alla fine di giugno, con la messa all'incanto di stampe del Settecento, (opere di Debucourt, di Janinet, di Le Coeur), è continuata con un disegno di Fragonard, due di Boucher, con tre guazzi di Giacomo

crétaire d'epoca Luigi XVI, la cui immagine è stata riprodotta sulla copertina del catalogo. Il mobile, di legno laccato giallo giunchiglia con decorazioni cinesi (pagode, paesaggi, alberi), è arricchito da bronzi cesellati e dorati e da un prezioso piano di marmo verde. Il marchio di François Ruberstuck, grande ebanista della seconda metà del '700, fa di questo segretaire uno dei più importanti della raccolta insieme a un piccolo tavolo "refraichissoir" firmato da Lacroix. Di forma cilindrica, di legno impiallacciato, decorato da marqueteries che simulano vasi da fiori, il corpo del tavolino poggia su tre piedi a doppia voluta ed è impreziosito da bronzi cesellati e dorati. E' da segnalare anche una scrivania col piano di cuoio nero fermato da un bordo di metallo e sorretto da leggeri gambi. Il mobile ha tre cassetti, di cui uno, al centro, è munito di segreto. Le maniglie, le cornici, gli ornamenti agli zoccoli e gli spigoli sono in bronzo dorato e cesellato. La scrivania è completata, al bordo del tavolo, da un'alzata molto mossa in legno impiallacciato, decorata da piccoli pannelli in lacca e in legno raffiguranti paesaggi, case e fiori.

Per quel che riguarda le tappezzerie della collezione Hamilton Rice, sono degni di nota un arazzo del diciottesimo secolo incorniciato da legno scolpito e dorato e raffigurante "Le petit dessinateur", e un arazzo quadrato in cui uno scudo dell'esercito francese è circondato dai collari degli ordini di San Michele e del Santo Spirito ed è sormontato dalla corona reale. La decorazione centrale è incorniciata da foglie e rami fioriti.

0,005 per cento parti di palladio, 0,100 parti di rame, 0,05 parti di ferro, 0,006 parti di piombo, 0,003 parti di magnesio, 0,01 parti di silicene, 0,1 parti d'argento: ecco quali elementi ha rilevato l'analisi della lega d'un vaso d'oro romano che risale al primo secolo dopo Cristo, venduto per 1.000 ghinee (pari a 1.850.000 lire) da Christie a Londra nei giorni scorsi. Il vaso è a forma bombata, molto slanciato verso l'alto; pesa 1735 grammi, cifra incisa a caratteri corsivi punteggiati; è alto 28 centimetri con un diametro di base di 7,7. Il recipiente, destinato a contenere del vino, è quasi certo che ai tempi in cui veniva usato fosse munito di manici.

Le grandi collezioni di Napoleone riunite al Musée des Invalides a Parigi provengono da molti musei e palazzi francesi come il Louvre, Compiègne, Fontainebleau, la Malmaison e il castello di Versailles. C'è poi qualcosa che proviene dalla collezione di Ranieri di Monaco. Si tratta per lo più d'oggetti ricordo, di piccoli dipinti, di mobili, di arazzi, di splendidi pezzi di oreficeria e souvenirs militari. "Napoleon, grands souvenirs" è infatti il titolo della mostra che il pubblico avrà modo di visitare fino a metà novembre. Fra i 300 esemplari esposti notevoli le opere di grandi artigiani e artisti del Primo Impero: Auguste, Odier, Biennais, Gros, Isabey, Jacob, Percier, Fontaine, e avvenimento abbastanza insolito trattandosi d'oggetti importanti, molti pezzi che non erano mai stati esposti. Ne sono un esempio un ritratto di Madame Mère eseguito da Greuze e due grandi vasi del 1809 in vermeil con decorazioni a smalto, ottimi esemplari di Auguste.

NOTIZIE

La galleria Charpentier di Parigi espone, insieme a una raccolta di cento tavole antiche e moderne raffiguranti planimetrie di giardini antichi e disegni di cancellate, opere di Boschaert, Fantin-Latour, Monet, Manet, Bonnard, Derain, Vlaminck, Seraphine.

A Bordeaux sono arrivate le cento tavole francesi dal 18. al 20. secolo che il museo di Mosca e Leningrado hanno prestato per la grande esposizione. A Mosca verranno inviate in cambio tavole per un valore di duecento milioni.

E' IN ITALIA JOHN HEARTFIELD

L'INVENTORE DEL FOTOMONTAGGIO

ROMA. Per pochi giorni in Italia, John Heartfield ha avuto poco tempo per visitare Roma; lo hanno assediato gli artisti italiani, che lo hanno festeggiato calorosamente e gli hanno fatto tante domande, desiderosi di conoscere da vicino uno dei personaggi più importanti del Dada sociale tedesco, l'inventore del fotomontaggio, l'amico inseparabile di George Grosz, insieme al quale produsse il primo cartone animato satirico della storia del cinema: di tono polemico, antimilitarista, il suo titolo era "Pierre di Saint Nazaire". Ma la prima vera, grande scoperta i due amici la fecero nel 1916 col primo fotomontaggio "dada" della storia. Molti anni dopo Grosz dirà: « Quando, dopo una notte laboriosa e insonne finimmo il primo fotomontaggio, nessuno di noi due prevedeva le possibilità future, né il successo che questa scoperta avrebbe avuto ». L'anno dopo, la rivista "Neue Jungen" pubblicava per la prima volta un fotomontaggio; nel 1920, la "Prima Fiera Internazionale Dada" di Berlino ne presenta altri al pubblico. La rivista "Dada", portavoce del movimento, divulgava i fotomontaggi di Heartfield, tutti di tono polemico, politico, contro la guerra, come quello raffigurante i morti della prima guerra mondiale e il sottotitolo "La collezione di Hindenburg"; ma le pubblicazioni furono interrotte ben presto per il divieto del governo della Repubblica di Weimar. Questi sono gli avvenimenti importanti e iniziali di una vita piena di disavventure; dopo un lungo periodo di opposizione e di lavoro dedicato alla lotta contro il nazismo, Heartfield fu costretto a fuggire nel 1931 in Cecoslovacchia, e di qui in Inghilterra. Dal 1950 vive a Berlino Est. Oggi John Heartfield ha 74 anni, si definisce "monteur Dada", e quando parla del suo lavoro, dice: « Le fotografie dei giornali sono troppo belle, non dicono mai la verità; le immagini sono gradevoli ma bugiarde. Attraverso il fotomontaggio penso otticamente, dico la mia opinione, la verità ».

do, perché ritrovo in esse quella stessa irrisolta incertezza che attira e respinge nelle sue pitture, quella sorta di candore nell'opera che non si sa mai dire se sia senile saggezza o infantile ingenuità; quell'atteggiamento che accompagna, nei suoi quadri dove i colori stridono in sordina, l'attento affacciarsi sulla scena delle silenziose "maschere scandalizzate", che ci sorprende e ci incanta nella grande "Entrata di Cristo a Bruxelles". Il richiamo, di natura culturale, ai grandi esempi del passato non è in fondo neppure un mezzo escogitato con abilità per ottenere voluti effetti in vista di quella ricerca di immagini interne, di quel piacere di inventare che, alla fine, era anche un suo scopo. E' piuttosto un cammino intrapreso e presto abbandonato, così come la ricerca di antiche tecniche sembra perdere ad un certo punto per lui ogni interesse. Quello che resta soltanto, anche nelle incisioni, è il mondo di Ensor, quel suo mondo difficile da definire e, devo dire, da amare. Un mondo al quale forse, magari per nostre cattive abitudini, si ha il torto di chiedere più introspezione e più significati di quanto non si debba. O almeno quei significati che la nostra sete di ideologie ci spinge a chiedere e che non troveremo mai entro la stretta misura borghese nella quale Ensor operò, nascondendoci le sue idee, le sue intenzioni, lasciando aperto, quasi con sottile malizia, il mistero inquietante delle sue "maschere scandalizzate".

Guardi. I dipinti che sono stati messi all'asta, un tempo si trovavano nello Champagne, nel castello di Dampierre e appartenevano a una famiglia che nel diciottesimo secolo ebbe cariche importanti a corte. Pierre Picot de Dampierre fu capitano delle cacce e del piacere del re.

Porcellane di Cina posate su basi di bronzo dorato del Settecento francese, miniature indiane e indo-persiane del Sei e Settecento, tazze di Sassonia, candelabri Luigi XV, pendolo in bronzo, alari... Ecco alcuni tra i tanti oggetti messi in vendita. Notevole la serie di mobili che comprende esemplari di pregio come un se-



Vaso romano d'oro del primo secolo dopo Cristo.