

Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

Landmark e patrimonio: architetture tra cronache e storia - Pas de tubes? Corpi moderni e infrastrutture domestiche - Interno parallelo e continuo. Il Manierismo nel Barocco - Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere - La ferrea delicatezza. Il cammino di Muky attraverso arte, poesia e socialità - Libri, riviste e mostre

Grafica Elettronica

Op. cit.

Selezione della critica d'arte contemporanea

Op.cit.

rivista quadrimestrale
di selezione della critica d'arte contemporanea

Direttore: Renato De Fusco

Comitato scientifico

Domenico De Masi
Kenneth Frampton
Juan Miguel Hernández León
Vanni Pasca
Franco Purini
Joseph Rykwert
Vincenzo Trione

Comitato redazionale

Roberta Amirante
Pasquale Belfiore
Alessandro Castagnaro
Imma Forino
Francesca Rinaldi
Livio Sacchi
Alberto Terminio

Segretaria di redazione

Emma Labruna

Website e digitalizzazione

Ermes Multimedia digital design per la cultura

Concept: Renato Piccirillo

Sviluppo: Riccardo Marotta, Valeria Pazzanese

Redazione: 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2

info: +39 081 7690783 - *fax:* +39 081 7705654

e-mail: rendefus@unina.it - elabruna@unina.it

Amministrazione: 80128 Napoli, Via B. Cavallino, 35/G

info: +39 081 5595114 - +39 081 5597681

e-mail: info@graficaelettronica.it

Abbonamento annuale: Italia € 50,00 - Estero € 70,00

Un fascicolo separato: Italia € 18,00 - Estero € 25,00

Un fascicolo arretrato: Italia € 20,00 - Estero € 27,00

Grafica Elettronica



All'indirizzo www.opcit.it è disponibile l'intera collezione
della rivista dal numero 1 del settembre 1964 ad oggi

M. VISONE	<i>Landmark e patrimonio: architetture tra cronache e storia</i>	5
G. CORBELLINI	<i>Pas de tubes? Corpi moderni e infrastrutture domestiche</i>	17
L. MALFONA	<i>Interno parallelo e continuo. Il Manierismo nel Barocco</i>	31
C. PIROZZI	<i>Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere</i>	45
F. PIROZZI	<i>La ferrea delicatezza. Il cammino di Muky attraverso arte, poesia e socialità</i>	55
	<i>Libri, riviste e mostre</i>	69

Alla redazione di questo numero hanno collaborato:
Roberta Amirante, Marina Block, Alberto Calderoni, Corrado Castagnaro,
Cesare de Seta, Federica Fiorillo, Roberta Ruggiero.

Interno parallelo e continuo. Il Manierismo nel Barocco

LINA MALFONA

Gli Stoici e Leibniz inventano un manierismo che si oppone all'essentialismo di Aristotele e a quello di Cartesio. Il Manierismo come componente del Barocco è un erede del manierismo storico, una variante estesa al cosmo intero. [G. DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004, pp. 89-90].

Il piccolo disegno di Robert Venturi pubblicato sulle prime pagine del capitolo "The Inside and the Outside" del libro *Complexity and Contradiction in Architecture* [*Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980 (I ed. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966), n. 159, 91] mostra uno dei possibili modi di intendere un interno architettonico. Attraverso la serie di schizzi planimetrici che compongono questo disegno, Venturi illustra le possibili variazioni di un interno racchiuso, uno spazio nello spazio parallelo e alternativo rispetto alla scatola esterna. Nel capitolo IX del suo libro, *extraordinario*, Venturi esamina diverse tipologie di distacco in architettura, guardando alle piante e alle sezioni di edifici come la Cappella Sforza di Michelangelo all'interno di Santa Maria Maggiore, l'atrio ellittico di Santa Croce in Gerusalemme di Gregorini e Passalacqua, il baldacchino all'interno della *Brick House* di Philip Johnson. Se il portato più innovativo dell'architettura moderna è stato il cosiddetto spazio continuo, l'acquisizione principale di quella manierista è l'interno parallelo e continuo che ha tanto intrigato Venturi. Ma cerchiamo di definire per gradi questo concetto.

Il manierismo, secondo Nikolaus Pevsner, raggiunge la sua forma architettonica più sublime nella biblioteca Laurenziana, un paesaggio introverso, un mondo definitivamente intrappolato in un interno, dove ogni forza appare come soggetta a una spietata disciplina, paralizzata: **la Laurenziana di Michelangelo, in realtà, non è un'espressione del barocco, bensì del manierismo che ha trovato qui la sua più alta realizzazione architettonica.** In quest'opera riconosciamo l'immagine di una dissonanza senza sbocco, di una lotta senza speranza di riscatto, di un'architettura che esprimendo l'inutilità di qualsiasi sforzo è molto più tragica di quella del periodo barocco che ha sempre risolto la lotta fra spirito e materia, fra forma e assenza di forma, con il trionfo vittorioso del principio spirituale dell'ordine. Nella Laurenziana ogni forza appare paralizzata, il carico non ha peso, il sostegno non regge. Si tratta di un sistema artificioso al massimo grado che può venir mantenuto in piedi soltanto dalla più stretta disciplina. [*Storia dell'architettura europea*, Milano, 1966 (I ed. *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, Middlesex 1942), pp. 354-55]. Questo passo di Pevsner, che descrive la Laurenziana di Michelangelo come un quadro della Metafisica, riporta alla mente degli architetti uno degli interni più perturbanti del cinema americano, qui utile a spiegare il concetto di interno parallelo e continuo. La Loggia Nera, ideata dal regista David Lynch, è uno spazio atemporale e senza dimensioni. Ispirata alla pittura metafisica, essa è anche uno spazio senza via d'uscita, frutto di un paradosso temporale¹. La Loggia si trova nel sottosuolo e uno dei suoi infiniti ingressi è collocato nel bosco, analogamente a una delle più celebri opere manieriste, il Sacro Bosco di Bomarzo di Pirro Ligorio. Ognuno dei personaggi che appare nella Loggia Nera parla al rovescio – *inversione* – ed è il *Doppelgänger* spettrale di un personaggio del mondo reale – *duplicazione*. L'inversione è anche un tipico stragemma compositivo manierista (si pensi al frontone spezzato degli Uffizi di Bernardo Buontalenti), analizzato da Rudolf Wittkower nel suo lungo saggio sulla Biblioteca Laurenziana di Michelangelo, insieme al concetto di doppia funzione [Cfr. *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, «Art Bulletin», no. 16, 2, 1934, pp. 123-218]. Come l'inversione, anche la duplicazione è una delle

figure centrali del Cinquecento manierista. Il tema della “doppia verità” accompagna l’opera di Martin Lutero, che nel 1521 pubblicò il *Passional Christi und Antichristi* in cui, attraverso le immagini del Cranach, rappresentò la definitiva scissione tra Cristo e il papa, considerato l’anticristo, il suo doppio perverso. In filosofia, il tema della doppia morale è alla base del libro *Il Principe* di Niccolò Machiavelli (1513-32), secondo cui esisterebbe una morale per i sudditi e una per il sovrano, una morale privata e una pubblica per chi è responsabile della stabilità politica: **il fine giustifica i mezzi**, secondo il padre dei gesuiti Ignazio di Loyola [Cfr. A. HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l’origine dell’arte moderna*, Einaudi, Torino 1967 (I ed. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, Beck, München 1964), pp. 77-79]. La doppiezza del mondo è evidente in letteratura come in arte, in quanto l’artista manierista non lavora mai sulla *tabula rasa* ma ingaggia un dialogo con un precedente, di cui fornisce l’analogo eretico. La Loggia Nera, inoltre, è costellata di figure allegoriche come la coppia oppositiva del gigante e del nano, che ricordano il principio manierista della **discordia tra elementi a diversa scala, localizzati in immediata giustapposizione**. [C. ROWE, *Manierismo e architettura moderna*, in P. BERDINI (a cura di), *Colin Rowe. La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli, 1990 (I ed. *Mannerism and Modern Architecture*, «Architectural Review» no. 107, May 1950, 289-99), p. 52].

Lo spazio della Loggia è organizzato intorno a una serie infinita di stanze, a cui si accede attraverso un corridoio. Non ci sono muri ma solo tende rosse a separare gli ambienti. Se si considera lo spazio della Loggia come un tutt’uno con gli arredi ivi collocati e con i personaggi che di volta in volta vi compaiono, questo luogo potrebbe essere considerato come un interno “organico” manierista in cui, scoperte le tende, potrebbero comparire da un momento all’altro le facciate interne della biblioteca Laurenziana. A ben vedere, la Loggia non ha un ingresso vero e proprio ma vi è una soglia luminosa tuttavia irreale, varcata la quale la Loggia semplicemente appare. In maniera analoga, nella biblioteca Laurenziana la facciata esterna del vestibolo lasciata incompiuta accentua lo stupore che si prova quando ci si trova improvvisamente nello spazio interno e iper-progettato del vestibolo, o Ri-

cetto². Inoltre, essendo la Loggia un'esperienza spaziale piuttosto che uno spazio vivibile, chi riesce ad uscirne perde momentaneamente le proprie capacità cognitive. Secondo lo storico Werner Hager, anche lo spazio manierista è un **luogo senza luogo, ambiente carico di tensioni, ma privo di sostanza spaziale**. [W. HAGER, *Strutture spaziali del Manierismo nell'architettura italiana*, «Bollettino CISA», no. IX, 1967, 257-271, 262]. E anche chi esce dalla Laurenziana ha la sensazione di aver percorso un luogo al limite delle proporzioni umane.

Ma l'enigma che più intriga della Loggia Nera sta nel nome, *the Black Lodge*. Il termine "lodge" descrive inequivocabilmente uno spazio architettonico ma ha diversi significati: alloggio, casa, padiglione oppure loggia, spazio per manifestazioni pubbliche, e non è dato sapere se si tratti di uno spazio privato o collettivo. L'ambiguità relativa al carattere pubblico/privato del termine, dunque, si aggiunge al contrasto tra questo soggetto e l'aggettivo "black", a cui si associa una connotazione oscura, sommersa, minacciosa. Benché il termine "loggia" descriva uno spazio architettonico, la Loggia Nera non è uno spazio reale ma un luogo collocato fuori dal tempo, uno spazio analogo. Anche il Manierismo, secondo Arnold Hauser, **introduce per la prima volta nell'arte figurativa l'idea di uno spazio fittizio**. [*Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, cit., p. 257]. E accentua il carattere di irrealtà di questo spazio attraverso alcune figure-ponte. Si tratta di figure che fungono da tramite tra le due realtà, elementi architettonici come il proscenio, il paravento, la quinta, il diaframma, il portico, la doppia facciata e la doppia copertura. Queste figure accentuano il carattere illusorio e onirico dello spazio interno, tanto diverso dallo spazio esterno da generare una sensazione di straniamento. Si pensi al quadro di Diego Velázquez *Las Hilanderas*, dove due spazi – che rappresentano le due dimensioni del quotidiano e del mitico – vengono separati con un gesto deciso. Le filatrici in primo piano sono raffigurate in maniera realistica mentre sul fondo, che rassomiglia ad un palcoscenico illuminato, viene rappresentata una scena mitologica. Le figure-ponte accentuano la dimensione artificiale e celebrativa dell'architettura manierista, il suo antagonismo rispetto alla realtà empirica. L'architettura è posta sempre su un

livello più alto e ha forme tanto insolite da apparire aliena rispetto al contesto, basti pensare alla conformazione delle ville palladiane, che anticipano sia le case per i sorveglianti della foresta di Chaux, progettate da Ledoux, che le ville isolate di Le Corbusier. Il manierismo, infatti, accentua il distacco tra l'architettura e il paesaggio circostante oppure addomestica l'elemento naturale, rendendolo artificioso e trasformandolo in un complemento dell'architettura. Due costruzioni manieriste progettate da Jacopo Barozzi da Vignola esemplificano quest'ultima considerazione: se Palazzo Farnese a Caprarola (1547-49) dimostra sin dal sostantivo "palazzo" il suo distacco dal contesto, accentuato da quelle dimensioni insolite che lo rendono più che una villa una fortezza, Villa Lante di Bagnaia (1511-1566) sembra scomparire dietro l'artificiosità del maestoso giardino. In tutti i casi, entrambe le residenze mostrano la loro completa estraneità rispetto al contesto.

Lo storico dell'arte Werner Hager fornì una lettura tipologica del formalismo manierista, sostenendo che in Italia questa tendenza gravitava intorno a specifiche strutture spaziali, come la galleria, il vestibolo, la soglia e la scala elicoidale [W. HAGER, *Strutture spaziali del Manierismo nell'architettura italiana*, cit., p. 258]. L'archetipo della galleria, in particolare, trasgredisce lo spazio centrale e cosmologico del Rinascimento in quanto è lo spazio in cui la linea allungata domina la scena. Si pensi alla frequenza di spazi modellati secondo le figure della galleria, del corridoio e del cortile oblungo, che destano curiosità e che spesso si rivelano ingannevoli, come il cortile della Galleria degli Uffizi di Vasari, molto più simile a una strada, o il vestibolo di Palazzo Farnese a Roma, dove l'accesso al cortile centrale del palazzo è dato da una "serliana estrusa", secondo Renato De Fusco, che crea tre navate di ingresso, quella centrale voltata a botte e le due laterali architravate [Cfr. *L'Architettura del Cinquecento*, UTET, Torino 1981, pp. 170-71]. Nel libro *Complexity and Contradiction in Architecture*, Robert Venturi faceva notare la predilezione dello stesso Louis Kahn per lo spazio polivalente della galleria, uno spazio direzionale e non direzionale, corridoio e allo stesso tempo stanza. Nell'interpretazione di Kahn, la galleria rivela la straordinaria elasticità semantica degli elementi architettonici, esplorata da Venturi

attraverso l'analisi del principio della doppia funzione e da De Fusco a proposito della serliana manierista, un corpo adattivo che si raprende e si distende in maniera elastica.

Troviamo la linea allungata in molte composizioni manieriste, dalla lunghissima Galleria vaticana delle Carte Geografiche – commissionata da papa Gregorio XIII al matematico e geografo Ignazio Danti (1581-83) – alla biblioteca Laurenziana, dove Michelangelo rinuncia alle proporzioni del Rinascimento, dando **al vestibolo proporzioni strette e alte come la cavità di un pozzo e alla biblioteca propriamente detta proporzioni lunghe e anguste come un corridoio**. [N. PEVSNER, *Storia dell'architettura europea*, cit., p. 355]. Se il vestibolo, o “Ricetto”, è caratterizzato da una spinta verticale, la sala della biblioteca è sottoposta a una spinta orizzontale e questa tendenza ad accelerare il movimento attraverso lo stiramento dello spazio è un carattere precipuo del Manierismo. Beninteso, nel Ricetto della Laurenziana, Michelangelo non distrugge soltanto l'equilibrio dell'architettura classica ma anche la sua logica tettonica, provocando un impatto simile alla Sala con la caduta dei giganti di Giulio Romano a Palazzo Te. Le dimensioni alterate, il soffitto torreggiante, le finestre cieche con le loro pesanti cornici e le mensole a coda di cavallo, le colonne incastrate prepotentemente nelle nicchie, incastonate, la bicromia delle facciate interne e la presenza dominante dello scalone in uno spazio così compresso generano un senso sublime di soffocamento e delirio, paragonabile all'Estasi berniniana di Santa Teresa. Seguendo alcune traiettorie critiche già delineate da Nikolaus Pevsner, Werner Hager scrive: **il Ricetto si può dire luogo senza luogo, ambiente carico di tensioni, ma privo di sostanza spaziale, congelato da una luce che scende dura dall'alto. È spazio puramente artificiale, una realtà dissociata dallo scrupolo e poi ricomposta in un'altra, una 'seconda' realtà. Lo spazio manieristico è lo spazio impraticabile eppure esistente**. [*Strutture spaziali del Manierismo nell'architettura italiana*, cit., p. 262]. Questo passo cruciale di Hager dà l'idea di come, percorrendo lo spazio del Ricetto, ci si senta prigionieri di un interno continuo, di uno spazio chiuso eppure senza fine, in definitiva di un'eterotopia³. Si tratta della stessa sensazione che si prova guardando certi dipinti di Giorgio Vasari e Tintoretto,

anch'essi caratterizzati dalla presenza di forti accelerazioni prospettiche. Opere come *La Fucina di Vulcano*, *L'Ultima cena*, *Il Trafugamento e Il ritrovamento del corpo di San Marco* ritraggono spazialità chiuse ma tanto stirate da sembrare infinite, spazialità che hanno un impatto simile a quello del cortile degli Uffizi vasariani. Ma a ben vedere, il concetto di interno continuo era già stato anticipato nella scultura da Donatello, che nella formella bronzea per il fonte del Battistero di Siena aveva rappresentato "Il banchetto di Erode" usando la tecnica dello *stacciato*. La cornice della formella, progettata come una finestra, apre su un'infilata di spazi all'interno dei quali si svolgono delle scene tratte dalle sacre scritture. Le pareti che separano le tre scene sono forate da una serie di aperture, molte delle quali archivoltate cosicché si crei una vista continua e fluida da uno spazio all'altro. Lo spazio non è concluso e anzi sembra estendersi oltre la cornice e oltre l'ultima parete sullo sfondo, nella quale sono accennate delle ulteriori bucatore archivoltate. La scena sembra inquadrata in maniera tale che sia possibile cogliere le azioni che si svolgono nei tre ambienti ma lo sfondo sembra solo una parte di uno spazio più ampio. Probabilmente Arnold Hauser così avrebbe commentato quest'opera: **le figure si accalcano in un angolo o si smarriscono, (...) appaiono come sradicate e smarrite, (...) le afferra un'inquietudine invincibile, una smania di andarsene lontano, un desiderio di sottrarsi a ogni limitazione.** [A. HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, cit., p. 257], considerando il bassorilievo come un'anticipazione dei temi del Cinquecento manierista. La linea allungata caratterizza ulteriori schemi planimetrici manieristi che si dispiegano intorno ad un unico asse, si pensi a quelli di due note ville cinquecentesche come Palazzo Te a Mantova e Villa Giulia a Roma. Entrambe sono ispirate al modello della villa romana, un modello che però gli artisti manieristi trasformano, contestano e sottopongono a variazioni. Palazzo Te è una reggia privata, luogo di delizie e piaceri ma anche luogo di rappresentazione del potere e della diplomazia culturale, un palazzo che è allo stesso tempo uno scrigno che raccoglie tra le sue quinte architettoniche saloni e giardini. Giulio Romano corrompe il modello classico della villa, tramutandolo in un ambiente dove si concentrano trucchi ar-

chitettonici, virtuosismi e invenzioni: dalle facciate multiple prospicienti i giardini – ognuna dotata di una propria caratterizzazione – all’azzardo del brivido della Sala dei Giganti [Cfr. E.H. Gombrich, *Il Palazzo del Te. Riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica: 1932-1982*, in «Quaderni di Palazzo Te», no. 1, 1984, pp. 17-21]. Ma Bruno Zevi osserva che il suo sarcasmo **attrae senza commuovere** [*Controstoria dell’architettura in Italia. Rinascimento Manierismo*, Newton, Roma 1995, p. 66].

Nella residenza estiva di papa Giulio III a Roma, costruita su progetto di Jacopo Barozzi da Vignola, una serie di corpi loggiati aperti su cortili disposti a diverse altezze si allineano sull’asse centrale, il cui effetto prospettico però viene negato dalla presenza dei dislivelli collocati lungo l’asse stesso. La composizione assiale si coglie dunque in maniera ambigua, in quanto l’unità esterna dell’edificio si trasforma all’interno in una sequenza di stanze semi-autonome. Inoltre, i prospetti che si affacciano su giardini e cortili interni mostrano continue rientranze e sporgenze che creano un effetto di teatralità. In particolare, nel ninfeo di Bartolomeo Ammannati, i diaframmi murari sono figure sospese che se da un lato chiudono lo spazio prettamente privato, dall’altro collegano diverse tipologie di spazio. L’esistenza di più prospetti, visibili l’uno dall’altro, pone infatti l’osservatore in uno stato di sospensione e allo stesso tempo di continuo dinamismo. La creazione di spazi generati da facciate altissime e abilmente cesellate, quindi il tentativo di ricostruire anche all’esterno una serie di stanze a cielo aperto è legato alla predilezione per un senso di artificioso raccoglimento, che si sviluppa nel Manierismo prima del Barocco. Basti pensare alla Sala delle Prospettive nella Villa Farnesina del Peruzzi, ideale continuazione delle Logge di Raffaello al piano inferiore, dove la presenza di affreschi *trompe-l’oeil* che narrano il ricco paesaggio naturale all’esterno della villa, accentua la sensazione di un interno continuo che ingloba anche l’esterno come rappresentazione.

Secondo Gilles Deleuze, l’aspetto caratteristico dell’architettura barocca è la scissione tra la facciata e lo spazio interno. **Quale rapporto necessario e immediato intercorre tra l’interno di Sant’Agnese e la sua facciata? Ben lungi dall’adattarsi alla struttura – Deleuze scrive – la facciata barocca tende a espri-**

mere solo se stessa, mentre l'interno è uno scrigno in cui riposa l'assoluto. [*La piega. Leibniz e il Barocco*, cit., pp. 47-48]⁴. Ma anziché dire che questa scissione venne anticipata dal Manierismo, Deleuze la attribuì al Barocco individuando una componente manierista nel Barocco stesso. Esprimendo solo se stessa come scriveva Deleuze, la facciata barocca diventa un elemento autonomo che svolge una funzione comunicativa e nella sua azione di propaganda dei valori della Controriforma assorbe alcuni aspetti della teatralizzazione manierista. L'interno barocco è uno scrigno come l'interno manierista ma se nel primo "riposa l'assoluto", secondo le parole di Deleuze, il secondo è uno spazio cinetico, lo spazio della contemporaneità delle azioni e della percezione dinamica. Secondo Arnold Hauser **l'opera manieristica non è un santuario ove entrare in raccoglimento lasciandosi alle spalle la futilità quotidiana; è piuttosto, per usare la nota immagine manieristica, un labirinto, in cui ci si smarrisce.** [*Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, cit., p. 25]. Com'è noto, il labirinto non ha prospetti ma è uno spazio potenzialmente infinito e tutto interno. Analogamente, lo spazio manierista è uno spazio esperienziale e parallelo, alternativo rispetto alla quotidianità del reale e della vita vissuta; si tratta di uno spazio concepito ad arte e che può essere abitato solo a patto di accettare il formalismo come stile di vita. Modellato compulsivamente, l'interno manierista intriga anziché accogliere come quello barocco. Se il Barocco chiarisce, sintetizza e perfeziona certe posizioni, il Manierismo aspira alla libertà assoluta, rivelando però inibizioni non ancora superate. Mentre il Barocco usa la subordinazione al fine di ottenere un effetto unitario, le composizioni manieriste seguono un processo addizionale per cui l'opera si presenta come un conglomerato di contributi preziosi ed esclusivi che però non restituiscono un'immagine unitaria. Se il Manierismo è essenzialmente formalistico e promuove una razionalità aperta all'irrazionale, il Barocco è realistico e razionale.

Ma se è vero che le opere manieriste hanno il carattere dell'oggetto raro ed esclusivo o del pezzo da collezione, allora il luogo della collezione – cioè lo spazio espositivo – non potrà che essere uno dei temi privilegiati del Manierismo. Come la biblio-

teca, anche lo spazio espositivo è un' *eterotopia* nonché un esempio di interno parallelo e continuo [Cfr. M. FOUCAULT, *Des espaces autres*, cit., pp. 46-49].

La Tribuna di Palazzo Grimani a Venezia è il luogo deputato a conservare ed esporre il patrimonio di marmi e statue del collezionista Giovanni Grimani, una sorta di stanza della memoria scenografica e intimistica costruita come un museo, dove nicchie, cornici e alcove sono scavate nella massa muraria per contenere al loro interno busti o gruppi scultorei. Si tratta di uno spazio finemente cesellato, nato non di getto ma a seguito di una complessa dialettica tra disciplina e artificio, dove tutti gli elementi della composizione, dal pavimento alle decorazioni della volta, dalle mensole agli architravi sono stati forgiati e direzionati all'ottenimento di una precisa visione. La Tribuna è un' *eterotopia* in quanto è uno spazio fisico che rimanda ad altri regni, reali e virtuali; ad altre epoche, presenti e passate; ad altre storie, legate alle opere che contiene. È qui ed ora e allo stesso tempo contiene oggetti dislocati e narrazioni parallele. Tra il Cinquecento e il Seicento, a seguito delle scoperte scientifiche, si diffuse la tradizione della stanza delle meraviglie, la *Wunderkammer*. Una delle prime raffigurazioni a stampa di una *Wunderkammer* apparve nel 1599 all'interno del libro *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato napolitano libri XXVIII*, dove la *Wunderkammer* in oggetto non rappresentava solo uno spazio allestito ma una pratica epistemologica. La pratica del contenere in un unico luogo frammenti specifici del sapere umano fu iniziata proprio da scienziati, medici e farmacisti, a cui si devono le prime collezioni private, veri e propri teatri della natura. Nel museo di Ferrante Imperato, farmacista e naturalista, coccodrilli e animali impagliati pendono dal soffitto mentre ossa di animali, minerali, pietre e strumenti scientifici decorano le pareti delle stanze espositive. Il gusto per l'esposizione di creature naturali talvolta repellenti sia per la loro conformazione che per le loro dimensioni e il contrasto con specie naturali molto più piccole si conformano a quell'oscillazione tra gigantismo e miniaturizzazione presente nelle opere architettoniche manieriste, tra cui il tardo Palazzo Grimani. Inoltre, il fatto di portare all'interno di un ambiente creature che solitamente si trovano all'esterno e che vengono quindi estratte

dal loro contesto di appartenenza e trasferite in un altro luogo, dislocate, evoca l'ambiguità tutta manierista tra contenitore e contenuto. L'utilità scientifica dell'esposizione e della pratica della giustapposizione – che già contiene un intrinseco gusto scenografico – anticipa il collezionismo. Inoltre, questo nuovo rapporto con la natura utilizzata ai fini della conoscenza anticipa anche il metamorfismo e gli scenari post-umani e caricaturali dei mascheroni di Federico Zuccari e dei mostri del Sacro Bosco di Bomarzo di Pirro Ligorio. Quest'ultimo, in particolare, è un progetto basato sul potere fascinatorio della grotta, metafora di un mondo alternativo e collocato nei recessi del sottosuolo. Lo stile grottesco propriamente manierista che impreziosisce casini e stanze private di palazzi e ville si rifà invece a tutt'altro immaginario, riprendendo la tradizione delle leggere e delicate grottesche romane, dipinti dallo sfondo bianco o monocromo raffiguranti scene naturali popolate da uccelli o esseri ibridi e chimere, spesso ritratti come entità calligrafiche, figure esili che si fondono con decorazioni geometriche, poste all'interno di cornici ed eseguite rispettando certe simmetrie, per certi versi anticipando il Quadraturismo. Tali illustrazioni fantasiose o ludiche talvolta rivestono anche uno scopo didascalico ed enciclopedico, riproducendo antologie di arti e scienze. La *Stanza degli uccelli* nel piccolo studiolo del cardinale Ferdinando de' Medici sulle mura aureliane – affrescata da Jacopo Zucchi e raffigurante una struttura esterna ed esile, a metà tra un pergolato e una voliera, popolata da una sorta di enciclopedia della fauna – è uno dei più raffinati esempi di decorazione grottesca, un mondo parallelo di beatitudine ricreato in uno spazio interno eppure esterno al palazzo. Questa stanza si allinea con la tradizione degli studioli del Cinquecento, interni privati e riservati, destinati ad attività intellettuali o di piacere da svolgersi da fermi, dunque piccoli e facili da riscaldare. Questi studioli, inoltre, erano anche una sorta di casaforte *ante litteram* dove conservare i cimeli di famiglia, da mostrare solo a un pubblico selezionato. A ben vedere, la stessa facciata della Villa prospiciente il giardino su cui si affaccia lo studiolo privato di Ferdinando de' Medici appare come una sorta di collezione. Si tratta infatti di una parete espositiva dove vennero incastonati, secondo il gusto dell'epoca, bassorilievi e statue ro-

mane venuti alla luce dagli scavi nelle vigne che attorniavano la stessa Villa. Questi reperti romani vennero utilizzati per comporre un grande museo all'aperto, realizzato da Bartolomeo Ammannati usando la tecnica compositiva dell'assemblaggio. La facciata raffinata, formalista e decorativa di Villa Medici appare dunque come una tavola enciclopedica, un reliquiario che pone l'enfasi sul gusto del frammento, ricordando un'analogha passione, comune a Pirro Ligorio e Giovanni Battista Piranesi.

In linea generale, la facciata manierista con le sue sporgenze e le sue rientranze, con le sue nicchie e le sue finestre cieche, con le sue molteplici tessiture materiche e i suoi contrasti colpisce per la sua enigmaticità. Inoltre, essa mostra l'ossessione degli artisti per la manipolazione dello spazio, in particolare per la manipolazione dei piani che circoscrivono gli spazi e per il loro allestimento. Non stupisce che il postmodernismo col suo culto della facciata – canonizzato dalla *Strada Novissima* di Paolo Portoghesi – riconosca tra i suoi precedenti artistici proprio il manierismo storico. Guardando alla facciata della casa di Giulio Romano a Mantova, è evidente una tensione verso lo schiacciamento della massa sul piano, che ha l'effetto di creare un'architettura di parata, una quinta teatrale su strada. Allo stesso modo, nelle facciate di Palazzo Te prospicienti i giardini, notiamo trattamenti di facciata diversi, che vengono composti per stratificazione o assemblaggio di registri stilistici differenti, analogamente al prospetto di Palazzo Massimo alle Colonne su Corso Vittorio Emanuele a Roma. Come scriveva Colin Rowe, **la superficie del muro manierista è primitiva o troppo ricercata; un bugnato sincero fino alla brutalità compare insieme a un eccesso di attenuata delicatezza.** [C. ROWE, *Manierismo e architettura moderna*, cit., 52]. Quando si passa davanti alle grandi cattedrali del passato, non è difficile notare che la facciata costituiva essa stessa un edificio autonomo, in quanto i colonnati, le statue e le nicchie per le statue erano un ulteriore livello di "architettura nell'architettura". L'impatto della facciata, inoltre, è dovuto al suo carattere narrativo, poiché queste facciate raccontavano sempre una storia o contenevano simboli e allegorie. La facciata è l'oggetto di analisi privilegiato anche per Robert Venturi e Denise Scott Brown, che consideravano il *decorated shed* di Las Vegas come la ripro-

posizione pop-simbolica della facciata manierista. L'ossessione per lo studio della facciata, inoltre, accentua anche il carattere irrealistico dello spazio interno, come i due architetti non mancarono di sottolineare a proposito dei casinò di Las Vegas. Il valore plastico di facciate come quella della cattedrale di Amiens si associa – secondo Venturi e Scott Brown – a quello simbolico, e in questa combinazione è possibile rinvenire l'idea stessa di complessità in architettura. Un caso estremo di facciata staccata – che amplia e rende volumetrico il concetto di *decorated shed* – è la casina di Pio IV in Vaticano, dove la facciata rappresentativa si stacca completamente dal corpo dell'edificio proiettandone molto in avanti l'immagine simbolica. Ma la formulazione teorica più avanzata della facciata manierista è stata probabilmente quella offerta da Andrea Palladio. Mentre nei prospetti delle sue ville private, Palladio faceva uso di elementi architettonici che tradizionalmente appartenevano a edifici religiosi o civili, in un palazzo di città come Palazzo Chiericati a Vicenza, la facciata di un cortile privato veniva dislocata e diventava il prospetto principale dell'edificio su strada. Il carattere privato di un colonnato viene dunque esposto all'esterno del palazzo, estendendo fino al prospetto il concetto di “interno parallelo e continuo”.

¹ La Loggia Nera, o Black Lodge, appare nella serie TV *Twin Peaks*, diretta da Mark Frost e David Lynch nel 1990.

² Come riferisce Rudolf Wittkower, **L'attuale facciata del vestibolo è d'epoca recente: Michelangelo completò solo le finestre e le fasciature del piano inferiore, lasciando l'intero livello superiore allo stato rustico. Il completamento moderno, assieme ad alcune lievi modifiche all'interno, venne intrapreso all'inizio di questo secolo e terminato nel 1904.** [*Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, «Art Bulletin», no. 16, 2, 1934, 123-218. Il saggio in lingua italiana è pubblicato in R. Wittkower, *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Einaudi, Torino 1992 (1 ed. *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, 1978), 4].

³ Cfr. M. FOUCAULT, *Des espaces autres*, «Architecture, Mouvement, Continuité» no. 5, October 1984, 46-49. Secondo Foucault, le eterotopie sono quei luoghi reali che rimandano ad altri luoghi o ad altri tempi, come le tipologie architettoniche del cimitero, del teatro e della biblioteca.

⁴ L'ultima frase è una citazione di: J. ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia*, Il Mulino, Bologna 1985 (1 ed. *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*, Corti, Paris 1953), pp. 168-171.

Direttore responsabile: RENATO DE FUSCO

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4967 del 29 maggio 1998

«Grafica Elettronica» - Via Bernardo Cavallino, 35/g - 80128 Napoli

Spedizione in abbonamento postale / 70%
Direzione commerciale imprese - Napoli