ARCHITETTURA DEL MANIERISMO: DISCUSSIONE APERTA *

di Mario Manieri-Elia

Il titolo del recente libro di Tafuri sul Manierismo ¹ precisa i limiti cronologici della trattazione; non dell'argomento, per il quale una carenza di delimitazione temporale diviene ipotesi programmatica, in una metodologia che rifiuta categorie teoretiche o riferimenti statistici a priori e si fonda — previa una iniziale sospensione di giudizio — sulla ricerca dei parametri *strutturali* di una produzione, in merito alla quale l'abbondante bibliografia esistente si è espressa in modo singolarmente contraddittorio. Ricerca che Tafuri porta avanti concentrando l'analisi critica — come molti oggi promettono senza mantenere — nell'ambito della specificità disciplinare dell'architettura, secondo un metodo che consente un giudizio critico storicizzato e contemporaneamente producente per il rinvenimento di parametri e valori attinenti alle problematiche operative attuali.

Un grosso lavoro tutto da fare, quindi (e non solo per il Manierismo), che Tafuri affronta evitando di contrapporre alle tesi storiografiche sinora formulate una nuova formula altrettanto semplicistica o enunciativa. Egli scansa, ovviamente, gli equivoci convenzionali — presenti, del resto, anche nel recente libro dello Hauser — basati sull'accusa di « stravaganza e di affettazione » e di « minore originalità »² della produzione manierista; appoggia il suo metodo di lettura su una penetrante valutazione storica della vasta documentazione utilizzata; accantona, o via via circoscrive con cura, le tesi contenutistiche traspositive di tipo sociologico; discute e assume solo parzialmente alcune tesi del Gombrich, del Battisti e del Brandi; utilizza alcune solide notazioni del Panofski, del Wittkower e dell'Ackermann.

La trattazione mette in particolare evidenza come lo spregiudicato sperimentalismo che guida le ricerche dei maggiori architetti del periodo, in Italia e in Europa, passi per una vera e propria rottura della « forma » clas-

^{*} L'estensore si è avvalso dell'apporto di discussioni svolte sull'argomento in seno al gruppo STASS-architettura (G. Ciucci, M. d'Alessandro, M. Manieri-Elia, M. Morandi).

¹ Manfredo Tafuri: L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo, Officina, Roma, 1966.

² Arnold Hauser: Il Manierismo, Einaudi, Torino, 1966.

sica, nella ricerca di valori alternativi ai principi universalistici del Rinascimento; e riconosce ad esempio nelle ricerche casistiche « per variazione » di alcuni trattatisti, come il Serlio, il Cattaneo, Vasari il giovane, il Montano, oltre che nelle fantasiose invenzioni dei tedeschi Dietterling, Meyer, Kramer, un preciso carattere di ricerca tipologica: « non è più la manifestazione dell'universalità dello spazio tramite l'univocità del concetto di forma che qui si persegue, bensì è l'indagine circa la polivalenza e la polisemia dello spazio stesso, partendo dalla frantumazione di quella forma assoluta, in un significativo ondeggiare tra l'espressione — violenta, ambigua o compiaciuta, a seconda delle diverse intenzionalità espressive — della dissoluzione formale e quella di quel nuovo parametro interno al fare artistico che trionferà in epoca barocca ³: vale a dire del concetto di immagine ».

Ma la rivoluzione è tutt'altro che esplicita ed è solo in parte cosciente: tra forma e immagine il Manierismo, nel suo complesso, parrebbe scegliere l'ambiguità. La stessa ambiguità che il Tafuri, rettificando le tesi del Gombrich e dello Hartt, riscontra nel conflitto tra naturalismo e innaturalismo: una ambiguità che viene indicata come « struttura semantica » essenziale delle opere manieriste, espressive della scoperta di un universo policentrico e della necessità di un nuovo rapporto uomo-natura, da sostituire alle « mitiche o mistiche supremazie antropocentriche, o ad una considerazione dell'opera divina come rivelazione continua di aprioristici principi di autorità ».

Se è vero, però, che la *forma* — e qui Tafuri cita testualmente Cassirer ⁴ — non consente una conoscenza per identificazione tra soggetto e oggetto ma, anzi, stabilisce tra i due una *distanza*; se è vero che, al contrario, la ricerca manierista insiste sulla dissoluzione della forma e sulla più spregiudicata adesione alla polisemia della realtà; se lo strumento sperimentalistico, adottato largamente da questa cultura, produce, a partire da Leonardo, un distacco progressivo dall'intellettualistico canonismo formale di Brunelleschi in vista di una comunicatività più immediata, allora si deve riconoscere — come noi riconosciamo, restando fedeli all'uso terminologico tufuriano delle parole « forma » e « immagine » — che il Manierismo, se pure tiene in piedi la *forma* come istituzione di riferimento, esprime tuttavia di norma una *architettura di immagine*.

Qui vien fatto, però, di porsi un questito di natura preliminarmente terminologica ma al quale si deve riconoscere subito un ampio risvolto di natura sostanziale. Il quesito nasce dal confronto tra l'architettura d'immagine del Manierismo e quella del Barocco, quando si consideri il fatto che nessuna opera cinquecentesca (salvo qualche eccezione buonarrotiana) presenta quei caratteri di chiusura e di unitarietà che si raggiungono nei grandi exploit del

⁴ Erest Cassirer: Individuo e Cosmo nella filosofia del Rinascimento, La nuova Italia, Firenze, 1935.

³ Questo corsivo è nostro: richiama l'attenzione su una affermazione del Tafuri che verrà ripresa più avanti.

Seicento romano i quali, con la loro assoluta compattezza espressiva, sintetica e totalizzante — assente dalle opere manieriste — ci comunicano, appunto, una immediata forza di *immagine*.

Si ha, cioè, una metodologia manierista orientata piuttosto verso l'immagine architettonica come risultato di un assemblaggio di parti, strutturalmente legate, ma dotate di una riconoscibile e spesso accentuata autonomia; in cui le stesse invenzioni tipologiche — di cui Tafuri coglie in pieno l'importanza — sono articolate e composite, disponibili agli adattamenti nel contesto (e di qui, si noti, il corrente equivoco del « naturalismo ») e leggibili come organismo in modo non univoco e mai dall'osservatore passivo. Si ha, poi, l'immagine tipica del Barocco romano che di regola è, al contrario, indisponibile per una percezione analitica di elementi componenti autonomi e le cui parti non raggiungono mai di per sé valore di oggetto, ma rimandano ciascuna e sempre all'insieme unitario: all'intero edificio che si carica, così, di valore « oggettuale » indivisibile.

Dobbiamo forse accettare che dal Manierismo al Barocco si attui uno sviluppo, del tipo di quello ipotizzato dal Kaufmann nella sua teorizzazione del « sistema rinascimentale-barocco » ⁵, che trova il suo punto di maturazione piena appunto con le opere (e le immagini) del Barocco romano? Tafuri stesso, a quanto risulta dalla citazione da noi riportata per prima, non sembrerebbe alieno dall'aderire a questa tesi, sia pure limitatamente allo sviluppo del parametro dell'*immagine*.

Ma è proprio riflettendo sulla ricchissima messe di considerazioni critiche e di osservazioni originali che il Tafuri raccoglie nel suo libro, che ci sembra di poter contestare una tesi la quale minaccia, contro la stessa impostazione tafuriana, di ridurre ancora una volta il Manierismo a periodo evolutivo racchiuso diacronicamente tra i due fenomeni del Rinascimento fiorentino e del Barocco romano ⁶.

Basta porre mente, in termini specifici, al delicato e complesso equilibrio perseguito dalla tecnica di assemblaggio manierista; questa, nelle opere più significative, consegue una composita ma indiscutibile unità d'insieme, oltre che una sorprendente rete di nessi esterni di ogni tipo: il che richiede un costante ed impegnativo riferimento alle leggi strutturali che governano specificamente l'organismo architettonico, anche in relazione alle varie scale di intervento. Si tratta di una metodologia di ricerca spregiudicata, che si riscatta da ogni soggezione metastorica e, all'interno di questa libertà di scelta, si

⁵ EMIL KAUFMANN: L'architettura dell'Illuminismo, Einaudi, Torino, 1966 (Harward, 1955).

⁶ Cesare Brandi, ad esempio, scrive riferendosi però soprattutto alla pittura: « Quel periodo dall'incerto inizio e dalla sicura fine che si denomina Manierismo, fra l'apogeo del Rinascimento e il Barocco ». (C. Brandi: Segno e immagine, il Saggiatore, Milano, 1966).

áncora rigorosamente alle leggi profonde e difficili di un linguaggio architettonico di cui si vuole sondare il margine di libertà dai modelli.

Il libro di Tafuri ci aiuta a comprendere bene come la caduta delle teologiche, universalistiche accettazioni rinascimentali, attraverso la lunga crisi vissuta da Bramante, Leonardo e Michelangelo, porti — in coincidenza storica con la Riforma — alla acquisizione alla progettazione di valenze nuove, rivolte alla conoscenza di una realtà demitizzata ed affrontata empiricamente nella sua complessità: si tratta di un immenso sforzo metodologico che deve inoltrarsi in una problematica strutturale nuova e spesso apparentemente contraddittoria. Non può trattarsi di un investimento culturale a breve termine, i cui esiti si datino al secolo successivo. Il prezzo pagato è altissimo: la perdita della fede nei modelli e il costante pericolo del naufragio nell'ambiguità. Ma le acquisizioni sono altrettanto elevate: la libertà d'invenzione tipologica, il perseguimento dell'immagine senza mediazioni canoniche esterne, la sperimentazione diretta di un controllo architettonico duttile ed adattabile alle situazioni di fatto più varie. E tutto ciò senza limitazioni di scala, in virtù della stessa natura delle valenze metodologiche acquisite.

È un investimento altamente produttivo i cui frutti più espliciti sono, a nostro avviso, quelli che maturano con l'avvento al potere della cultura borghese. E la continuità tra la cultura del Manierismo e quella illuministica chiaramente indicata, del resto, anche dal Tafuri, ci viene convalidata proprio dallo stesso Kaufmann, il quale elenca i caratteri dell'architettura « rivoluzionaria », responsabile, secondo la sua tesi, della « rottura del sistema rinascimentale-barocco », in una serie di definizioni che paiono riferite proprio all'architettura manierista 7.

Se poniamo mente al modo come il Manierismo sia in grado di risolvere i grandi problemi, sino allora insoluti, della progettazione a scala urbana, ad esempio, — si pensi agli interventi su Roma attuati da Leone X a Sisto V ci avvediamo come la sua metodologia abbia maturato strumenti capaci, per la loro duttilità e raffinatezza, di risolvere problemi di fronte ai quali un controllo indiretto del tipo rinascimentale, per la rigidità del modello formale assunto, risultava quasi inefficace e doveva arroccarsi nell'utopia.

Strumenti metodologici che, a parte il caso particolare del Barocco romano, vediamo puntualmente applicati nella maggior parte del mondo e fino al XIX secolo per la realizzazione della città borghese.

L'operazione del Barocco romano appare, invece, alquanto diversa. Sarebbe forse indispensabile, qui, fare un discorso a parte per Borromini la cui opera, per la profondità e complessità dei valori raggiunti, per la spregiudi-

⁷ Il caratteri che Kaufmann attribuisce agli « schemi rivoluzionari » sono:

Ripetizione (replica, giustapposizione, riecheggiamento).
Antitesi (contrasti di tessitura muraria, opposizione di dimensioni e forme diverse, tensione tra elementi lontani, compensazione, interpretazione, riecheggiamento).

Rispondenze multiple.

catezza della sua ricerca, per la determinatezza cartesiana di alcune sintesi, si carica di un peso storico che — come già per Michelangelo — trascende i limiti delle predisposte categorie storiografiche.

Tuttavia anche l'ideologia che è riconoscibile nella ricerca borrominiana, di prepotenza dell'unitarietà dell'immagine, la cui affermazione dissimula e disperde perfino i riferimenti strutturali (geometrici o semantici) che sono all'origine dell'immagine stessa; così come la capacità del Berrettini di disegnare in modo mirabilmente concluso attorno all'osservatore estatico ed esteriormente pago uno spazio urbano limitato ed indipendente dal resto della città; insieme alle grandi architetture « urbane » del colonnato del Bernini, delle chiese del Rainaldi, o, più tardi, delle sistemazioni dello Specchi; l'operazione del Barocco romano nel suo complesso sembra mirare allo sviluppo del discorso in un àmbito concluso, privo di fughe e di dipendenze esterne.

Si tratta, cioè, al contrario che per le opere manieriste, di opere che, alla scala urbana, accettano con l'intorno un dialogo a senso unico: di riverberazione; e che in Roma, ad esempio, costituiscono le emergenze, i coaguli di energia espressiva nella struttura della città manierista e risolvono, talora mirabilmente, i nodi lasciati sconnessi tra le strutture urbane già realizzate: chiudono un discorso aperto, con altrettanti discorsi conclusi.

« Ogni movimento si svolge facendo perno sui punti fissi — scrive Scully ⁸ parlando della scalinata di piazza di Spagna —: è una riconciliazione di opposti, di ordine e di libertà. L'ordine è assolutamente saldo, ma, in contrapposizione ad esso, una illusione di libertà viene declamata ».

È la cultura del potere che, in Roma, raggiunta la massima stabilità controriformistica, fiorisce nelle sue più autentiche e affascinanti espressioni, voltando le spalle ai genuini valori di contestazione del Manierismo. Si tratta di un episodio grandioso quanto circoscritto; che incide solo localmente in modo profondo e stabile: mentre il Manierismo sviluppa la sua ricerca fino ad aprirsi, con l'Illuminismo, al Movimento moderno.

Nel primo capitolo, che è certo il migliore, sull'architettura italiana, Tafuri individua nel Palazzo Massimo delle Colonne, del '35, nella Villa Rovere del Genga, del '36, nel quarto volume del Serlio, del '37, « tutta una corrente tesa a trattare l'istituzionalizzazione linguistica classicista come semplice base di esperimenti in profondità circa i limiti di una possibile estensione delle ricerche ».

Le ricerche casistiche « per variazione » del Serlio, accettando a priori il « tema », cioè la forma istituzionalizzata e comunicabile — la langue — si possono già interpretare nella loro direzione tipologica, come la tendenza verso

⁸ VICENT SCULLY: L'architettura moderna, Rizzoli, Bologna, 1965.

un diverso valore strutturale: una tendenza, cioè, che contraddice la tesi di Brandi, secondo cui il Manierismo sostituirebbe il segno all'immagine, essendo la ricerca tipologica piuttosto un modo di approccio diretto alla sostanza conoscitiva e quindi, (sia pure attraverso un arricchimento segnico), appunto, all'immagine.

In questa problematica Michelangelo è immerso e subisce, nel tormentato àmbito della propria esperienza, lo scontro delle innumeri contraddizioni ereditate dal Rinascimento: condensando i più recenti studi sul Buonarroti ⁹ in una lucida sintesi selettiva, Tafuri lo definisce non già il dato di partenza del Manierismo, secondo il non ripudiato schema vasariano, ma « colui che con insuperata intensità tenta la coagulazione in processi sincretici della totalità delle nuove problematiche, che gli altri protagonisti di quel momento storico parzializzano ».

E questi protagonisti sono, ad esempio, i fiorentini, con il loro tentativo di congelare e riammannire cristallizzati in una maniera per quanto possibile intersoggettiva le acquisizioni michelangiolesche della frantumazione della forma e della rielaborazione in immagini; sono l'Alessi e il Tibaldi, con la loro antistrutturalità programmatica che agisce, pur senza conseguire l'immagine, nella comune direzione della demolizione della « forma »; sono i romani, con la loro imitazione di modelli e in particolare il Ligorio con il suo archeologismo asemanticizzato da collezionista.

Sono anche i veneti che, con la loro riaffermazione del segno classicista, meritano un discorso più cauto: e qui Tafuri ha alcune delle sue considerazioni più sottili e delle sue pagine più abili. Il Palazzo Bevilacqua del Sammicheli viene letto come una rottura dell'equilibrio « naturalistico-tettonico » del tipo rinascimentale di palazzo, dove l'emblematico naturalismo del bugnato trova il suo compenso nella regola prospettica classica; facendo riferimento alla dialettica che nasce dalla giustapposizione dei due piani nella facciata, con il trattamento a bugnato del piano basamentale e il complesso gioco degli ordini nel piano superiore, egli sottolinea la scomparsa di tale equilibrio pragrammatico. Non è più quindi, « la continuità storico-ideale fra ordine organico e opera umana, né, ancora, la sintesi rappresentativa di Giulio Romano, col suo accentuare, all'opposto, discontinuità e individualizzazioni: il Sammicheli punta direttamente sull'effetto narrativo che l'evidenziarsi dell'opposizione tra i due piani, nel loro antitetico trattamento, provoca

⁹ Gli studi sul Buonarroti che Tafuri cita sono: S. Ackermann, The architecture of Michelangelo, Zwemmer, London, 1959; Michelangelo architetto, a cura di Paolo Portoghesi e Bruno Zevi, Einaudi, Torino, 1964; Rudolf Wittkower: La cupola di S. Pietro di Michelangelo, Sansoni, Firenze, 1964; Decio Gioseffi: Un'ipotesi michelangiolesca, Trieste, 1960; Guglielmo De Angelis D'Ossat: Il Campidoglio di Michelangelo, Milano, 1965; Paolo Portoghesi: Michelangelo fiorentino, « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura », 1964; Paola Barocchi: Michelangelo e la sua scuola, Catalogo dei diss. di M., Firenze, 1962.

in un osservatore capace di riconnettere, nella propria memoria, l'altrimenti inspiegabile graficismo della decorazione degli ordini superiori, sovrapposto ad una sincopata e dissonante ritmica parietale di cui accentua le valenze in fuga verso la scardinamento totale dell'impaginazione » (fig. 1).

Così, le pagine che trattano dell'opera di Palladio danno finalmente al problema tuttora aperto dell'atteggiamento storicistico di questa figura assiale della storia architettonica europea, una impostazione convincente, che non pre-

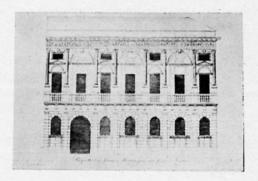


Fig. 1 - M. Sanmicheli Fronte di palazzo Bevilacqua a Verona, 1530.

tende di essere semplice e si denuncia problematica. L'aggancio con Sammicheli è evidenziato nel riconosciuto sperimentalismo di quest'ultimo; l'atteggiamento archeologico non è che il ripristino di una distanza, che il Rinascimento aveva cercato di ignorare, dal modello classico « eletto liberamente ad antecedente logico » (e di qui anche il valore emozionale della citazione); lo strumento espressivo tipico è il metamorfismo spaziale (assemblaggio di spazi autonomi percepibili dall'osservatore attivo); mentre la grande diffusione in Europa deriva dai valori di decoro e di civismo laico insiti nella deideologizzazione degli emblemi classici. In sostanza la struttura semantica più profonda dell'opera di Palladio è individuata in una poetica dell'intersezione (che ricorda molto le contraditions di Robert Venturi 10) entro la quale le dimensioni opposte trovano il loro scambio in un esito sintetizzatore: una poetica dell'intersezione di cui, nota il Tafuri, la rottura della visione prospettica analizzata nel '35 da Argan, lo scenografismo introdotto come ipotesi critica dal Wittkover, l'equilibrio tra segno e immagine riconosciuto dal Brandi non sono che elementi od aspetti.

Il secondo capitolo, sui teorici, si inoltra nella difficile indagine di testi come quelli del Varchi, del Danti, del Lomazzo, dello Zuccari; dei primi due, Tafuri sottolinea l'indicazione confusa e contraddittoria di una organicità antinaturalistica e l'affermazione di una universalità anticanonica riconoscibile

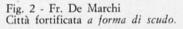
¹⁰ ROBERT VENTURI: Complexity and contradition in architecture, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, New York, 1966.

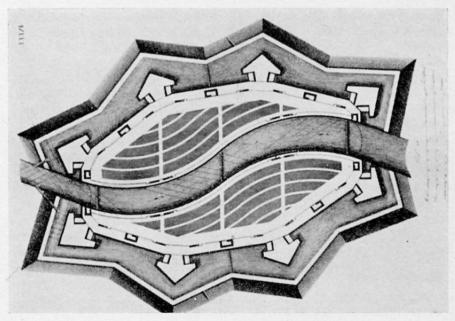
anche nei più singolari ambiti della soggettività (Michelangelo); mentre nello Zuccari il soggettivismo, di cui si riconosce la facoltà induttiva, può essere sottoposto ad una verifica di tipo speculativo morale, secondo un concettismo scolastico-aristotelico che lascia, però, spazio ad una teoria del « disegno », basata su una plotiniana proiezione di verità discendenti per filo diretto dall'Idea divina.

E mentre a Roma la ricerca speculativa si interrompe per le tragiche vicende dell'Accademia, nel Veneto lo Scamozzi, con il suo illuminismo avanti lettera, pone la scienza architettonica ad un livello di autorevolezza tale da sventare la conclusione barocca.

È un complesso dibattito di cui Tafuri riporta utili brani pescando sapientemente in una documentazione farraginosa: gli studi vitruviani, che revocano in dubbio l'autonomia della strumentazione linguistica, e poi il lungo oscillare tra scienza e ideologia, tra utopia e sperimentalismo. Toccherà ai tecnici delle fortificazioni militari e agli ideatori di città la sorte di sperimentare l'incontro del simbolo e dell'empiria sul loro tavolo da disegno, carico di forme così poco vitruviane: dal Cattaneo al De Marchi, interdisciplinarità e funzionalismo divengono elementi propulsivi di una vera e propria ricerca formale autonoma, che ha come tappa d'obbligo l'allegoria (città a forma di scudo del De Marchi) (fig. 2).

Verso la fine del cinquecento questa ricerca sperimentale di tipologie





nuove e di forme nuove trovano nel Vasari Jr. e nel Montano un impulso sperimentalistico di grande interesse. « L'intenzione scoperta del Montano è quella di offrire ai suoi contemporanei un ricco repertorio iconografico, dove non conta tanto l'aderenza dei modelli a criteri documentari, quanto una sorta di penetrazione per continuità nelle ragioni vive dell'organizzazione ossaturale-spaziale dell'architettura romana, vista come campo di una pressoché infinita gamma di variazioni basate: a) sulla deformabilità di tipi geometrici; b) sulle

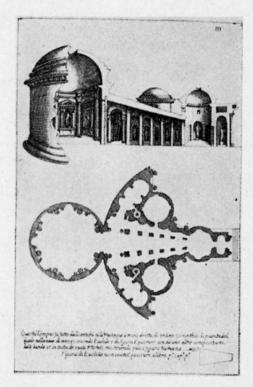


Fig. 3 - G. B. Montano Tempio sulla via Appia dai *Cinque libri di Architettura*, Roma, 1961.

possibilità articolate dei vari tipi tra loro secondo moduli geometrici complessivi tradizionali; c) sull'articolazione secondo moduli complessivi inediti; d) su moduli complessivi e tipi particolari liberamente deformati » (fig. 3).

In tutto ciò Tafuri non manca di individuare una disponibilità tutt'altro che rivoluzionaria, inquadrabile nel generale oscillare tra eresie e conformismo di una cultura che assiste al disgregarsi dei vecchi valori, mentre il moralismo controriformistico la rende cauta nel convalidare la nascita di valenze nuove; e tra esse soprattutto l'insofferenza per l'unità dello spazio architettonico che, contraddetta in pieno dal Barocco romano, dobbiamo considerare precorritrice dell'architettura dell'Illuminismo.

Trattando il Manierismo europeo nella seconda parte del libro Tafuri ritrova l'unità del discorso e il ritmo del primo capitolo: della esperienza umanistica italiana, all'Europa perviene soprattutto una istanza antropocentrica, alla quale si sovrappone, ben più condizionante, la persistenza culturale tardogotica con il suo frammentarismo ed il suo « antiformale *culto dell'immagine* ». Più forte che in Italia è l'empirismo; lo sperimentalismo si diffonde in una forma di « protoilluminismo » nell'ambito della quale si verificano anche quelle spinte ideologiche egualitarie che in Italia la Controriforma dissipa stabilmente. Affiora anche dagli strati più profondi dell'humus culturale un vitalismo panpsichistico che sfocia nel naturalismo tendenzialmente anticlassico.

Fontainebleau e Chambord rappresentano i due aspetti che assume il manierismo francese: il primo è un classicismo letterario, aulico, prezioso ma basato su una « riduzione alla superficie della strumentazione espressiva ». Chambord, frutto del lavoro di Italiani e forse influenzato da Leonardo, ha un'organizzazione volumetrico spaziale suscitata da un'invenzione tipologica di incredibile forza sotto l'esuberanza del design, lasciando intravvedere un campo di smisurate possibilità creative (fig. 4).

Ma dal '30 al '50 Jean Martin traduce tutti i trattati, il Serlio porta in Francia la lezione di Giulio Romano, e infine sul Serlio si afferma l'ambiguo e prezioso Primaticcio: il conformismo stilistico si diffonde, inclusivo di persistenze naturalistiche locali, mentre su di esso si elevano personalità ecce-

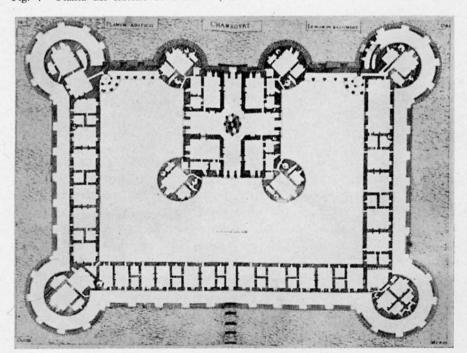


Fig. 4 - Pianta del castello di Chambord, 1519-1550.

zionali come Philibert de l'Orme e Jacques Androuet Du Cerceau. Vi sono episodi di « accumulazione di forma », come nel castello di Anet del de l'Orme, che testimoniano una ricerca esasperatamente anticlassica per la quale Vitruvio non è più che « un orizzonte non tanto linguistico quanto nomenclativo », pronto ad accogliere, se occorre, anche l'istanza anticostruttivistica flamboyant (fig. 5).



Fig. 5 - Ph. de l'Orme Spaccato prospettico della cappella annessa al castello di Anet.

Nei Paesi Bassi e in Germania, poi, il culto dell'immagine e l'approccio diretto alla complessità del reale, senza le mediazioni formalizzanti dell'intelletto, danno alla ricerca un aspetto fantastico e « irrazionale ». Tutto il mondo della cultura misteriologica è lontano dalle nostre consuetudini storiografiche: si tratta di un aspetto che nella cultura italiana riteniamo quasi completamente assente, mentre per artisti come il Dietterlin e il De Vries, gli stessi limiti del nostro linguaggio ci costringono ad aggettivare per negazione: « anticlassico, antiarchitettonico, antimitico, antistrutturale, antiscenografico ».

Il manierismo inglese, infine, esprime la propria autonomia in « un'empiria spregiudicata, come sostegno di un programmatico eclettismo »: l'istanza sperimentale della cultura Tudor e le valenze espressivamente aperte di quelle architetture, danno a Tafuri modo di puntualizzare il discorso sull'apporto europeo alla cultura menieristica: l'empiria diviene la struttura dell'esperienza architettonica e la sintesi è affidata « a quelle matrici empirico fenomeniche che, divenendo vere e proprie strutture d'immagine, esaltano, come in nessun'altra area semantica cinquecentesca, quella relazione tra funzione e organismo che è alla base delle più importanti ricerche manieriste ».