

Tafari e Giulio Romano

Massimo Bulgarelli

Giulio a Mantova

In occasione della mostra su Giulio Romano che si tenne a palazzo Te nel 1989, Manfredo Tafuri pubblica nel catalogo un lungo saggio nel quale enuncia “i temi concettuali di una monografia annunciata e mai scritta”¹. Si tratta di uno degli esiti di una stagione di ricerche che comincia nei primi anni ottanta – del 1983 è *L’armonia e conflitti*, il libro sulle vicende della chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia scritto a quattro mani con Antonio Foscari² – e si conclude nel 1994 con la scomparsa di Tafuri. E il saggio su Giulio va considerato, secondo me, uno degli studi di storia dell’architettura più importanti del secolo scorso.

Probabilmente non è un caso che il testo su un artista come Giulio – la cui opera, più di quella di ogni altro architetto del Cinquecento, si fonda sulla volontà di meravigliare lo spettatore – cominci con un discorso sui *Modi*, il celebre libro nel quale le immagini erotiche si affiancano ai *Sonetti lussuriosi* di Aretino. Un *incipit* consapevolmente sorprendente – singolare, a detta dell’autore – cui seguono una serie di considerazioni che costituiscono quasi un’*ouverture* in cui vengono enunciati i temi del saggio. In modo aforistico, rapsodico, considerato da Tafuri stesso rispondente alla prassi per lui abituale di costruire un discorso. Per citare da una lunga intervista concessa a più riprese fra il 1991 e il 1992 a Luisa Passerini, *La storia come progetto*, poi pubblicata sulla rivista americana “ANY”:

Costruisco libri o saggi lasciando molti buchi, dove non tutto è spiegato; se legge qualcuno dei miei lavori, a un certo punto lei non capisce perché salto da un soggetto a un altro così rapidamente [...] Sembra che [questo] abbia più a che fare con la contemporaneità, cioè, un mero frammento.³

Dai *Modi*, dunque, si dipana una sequenza di enunciati che, uno dopo l’altro, costituiscono l’ordito dell’interpretazione dell’architettura di Giulio proposta nel saggio. La “divaricazione fra soggetto e rappresentazione” delle scene erotiche, considerata come forma di autoiro-

nia, la dialettica fra serietà e gioco, la “bipolarità dell’arte giuliesca”, la trasgressione, cui si associa una citazione da Baldassarre Castiglione cara a Tafuri: “le figure del parlare sono abusioni delle regole grammaticali”⁴, e infine l’interrogativo se Giulio abbia voluto realizzare un “controllinguaggio”⁵.

Il paragrafo successivo – intitolato *Sprezzature*, altro riferimento a Castiglione – comincia riprendendo l’argomento del “linguaggio” di Giulio⁶. Che l’architettura sia una forma di linguaggio è tutt’altro che scontato, anche se l’abitudine a ricorrere al termine in modo più o meno metaforico nella storiografia – oggi come allora – tende, al contrario, a renderne l’uso falsamente familiare e tendenzialmente neutro. In realtà Tafuri, sulla scorta del suo interesse per lo strutturalismo, torna a più riprese sulla questione, in *Teorie e storia dell’architettura* e ancora, con approccio differente, ne *La sfera e il labirinto*, anche riprendendo le riflessioni di Emilio Garroni e di Sergio Bettini⁷. È stato osservato che il linguaggio sia per Tafuri “la spiegazione interna dell’architettura”, e che questo sia la premessa intellettuale dell’analisi formale dell’architettura da lui condotta per il resto della sua carriera⁸. E tuttavia, Tafuri si mostra restio a riconoscere al “linguaggio architettonico” la possibilità di esprimere significati altri da sé, di comunicare⁹. Il che si ripercuote anche sulla sua interpretazione dell’opera di Giulio Romano.

I due paragrafi centrali del saggio – *Il fittizio e il paradosso* segue *Sprezzature* – presentano una delle più estese e sistematiche analisi di forme architettoniche leggibili nell’opera di Tafuri¹⁰. Un esercizio che costituisce il risultato di un difficile apprendistato cominciato qualche anno prima¹¹ e passato – non senza qualche incertezza – attraverso la stesura dei libri su Venezia nel Cinquecento.

Fra le soluzioni che più affascinano Tafuri negli edifici giulieschi sono senza dubbio i “ritmi spezzati e sincopati”, caratteristici come il ricorso a contrasti – di cui si era occupato a suo tempo Ernst Gombrich – e all’“impasto di serietà e facezia”¹². L’analisi si sofferma inizialmente soprattutto sulla facciata sul giardino di palazzo Te a Mantova, uno degli *exploits* più straordinari dell’architettura di Giulio, almeno in origine, prima che il tempo e gli uomini si incaricassero di mutilarla e banalizzarla¹³. Qui Tafuri riconosce una specifica declinazione e condensazione dell’arte giuliesca, analizzando il salto di scala, l’accostamento fra il troppo piccolo e il troppo grande. Interpretato ricorrendo

in particolare al *Rabelais* di Michail Bachtin, alla lettura carnevalesca e comico-grottesca di *Gargantua e Pantagruel*¹⁴, del cui valore conoscitivo per chi intenda studiare la cultura popolare si era occupato Carlo Ginzburg già una decina di anni prima. E va ricordato come Ginzburg abbia costituito un riferimento importante per Tafuri nel periodo che precede la pubblicazione dello studio su Giulio¹⁵.

Il salto di scala, e poi l'asimmetria – altra soluzione tipicamente giuliesca – sono inseriti efficacemente in una serie formale nella quale gli immediati precedenti sono indicati principalmente nelle sperimentazioni di Raffaello. E proprio riflettendo sull'opera di quest'ultimo, Tafuri riesce a dimostrare la peculiarità di quella di Giulio, il suo “portare al limite lo strumento della ‘sprezzatura’, accentuando la componente ludica”¹⁶. Compare a questo punto quello che possiamo considerare il fulcro della costruzione interpretativa del saggio, l'individuazione di un atteggiamento di disincanto ironico da parte dell'artista, la “sottile perversità” che ne caratterizza l'opera¹⁷. Che si esprime anche tramite quelle che Tafuri considera “componenti plebee” e triviali: l'interesse per l'arte paleocristiana e medievale e il ricorso al motivo predominante del bugnato rustico¹⁸. Entrambi configurano – si potrebbe aggiungere – la ripresa e la compresenza nell'architettura giuliesca di temporalità differenti. Il rustico poi manifesta anche una volontà di esibizione del fittizio, una volontà di rappresentazione, che trova in Donato Bramante un precedente diretto¹⁹. Per Giulio, però, la rappresentazione significa portare all'eccesso la trasposizione in artificio dell'opera di natura per eccellenza, il rustico, facendo ricorso a tonalità ludiche²⁰. Ironicamente Giulio rappresenta la dissonanza, secondo Tafuri.

In un passo significativo e forse autobiografico – mi pare che si possa parlare di una forma di identificazione da parte sua con i suoi personaggi, e Giulio è certamente uno dei suoi prediletti – Tafuri parla della romanità di Giulio: “il Pippi accetta la denominazione di ‘romano’: alla sua poetica non è estraneo un programmatico contatto dell'*alto* con il *basso*, vale a dire l'impasto di aulicità e di volgarità sperimentata [*sic*] nella vita quotidiana dell'*urbs*”²¹. E subito dopo indica nella contaminazione propria dell'arte romana un modello per Giulio. Qui, forse, a fianco di Bachtin possiamo collocare – anche se non resa esplicita nel testo – l'interpretazione della tarda romanità di Ranuccio Bianchi Bandinelli, che parla appunto di opposizione fra arte aulica e

plebea²². Un contrasto rilevato da Raffaello e Castiglione nella *Lettera a Leone X* – certo non in questi termini, ma significativamente cogliendo una distanza cronologica – a proposito delle sculture dell’arco di Costantino²³, che quindi potrebbe aver costituito per Giulio un motivo di consapevole riflessione.

Da notare che Tafuri in testi diversi fa ricorso a concetti analoghi, che tendono a diventare categorie interpretative e a istituire connessioni più o meno esplicite fra architetture lontane fra loro nel tempo. In uno dei capitoli de *La sfera e il labirinto*, si legge del linguaggio “perversamente chiuso in se stesso” delle architetture di James Stirling. Considerate come un “gioco perverso”, e caratterizzate da un approccio ironico dovuto alla volontà di dimostrare che il montaggio di frammenti – proprio dell’opera dell’architetto inglese – non possa essere decodificato se non “per catene di associazioni soggettive”. Il che spiega, secondo Tafuri, perché “molte macchine formali di Stirling sembrano cristallizzate nel momento del loro crollo”²⁴. Un’espressione singolarmente prossima a quella utilizzata per descrivere l’effetto del rustico e di altri motivi negli edifici di Giulio Romano: “il Pippi sembra [...] rappresentare elementi congelati un attimo prima di rovinare realmente”²⁵. Non c’è dubbio che le argomentazioni siano differenti – anche se in altre occasioni Tafuri stringe il paragone fra l’architetto inglese e Giulio fino a farlo diventare quasi una sovrapposizione²⁶ – ma quello che interessa indagare è appunto la valenza interpretativa di queste ricorrenze. Che risulta esplicita se si legge uno dei capitoli iniziali de *La sfera e il labirinto*, nel quale l’opera di Giovanni Battista Piranesi è individuata come inaugurale della modernità: “l’obiettivo [di Didascalo] è la dimostrazione dell’assoluta arbitrarietà della scrittura architettonica, la sua estraneità a ogni origine ‘naturale’”²⁷. Da qui alle *abusioni* che fondano il linguaggio in Castiglione non c’è che un passo. Nel *Cortegiano* – e nel *De re aedificatoria* – Tafuri riconosce poi un’anticipazione della scoperta seicentesca e settecentesca del “carattere arbitrario e convenzionale delle regole”²⁸. Bisogna chiedersi cosa abbia determinato questo scarto all’indietro nei secoli.

Gli inizi del moderno

Dal 1983 in poi i titoli sull’architettura contemporanea scompaiono dalla bibliografia tafuriana, fatte salve pochissime eccezioni. I corsi universitari, dopo quello sulla Venezia del secondo Quattrocento nel

1981-82, sono dedicati esclusivamente a città e architetti “rinascimentali”. Analogamente, quaranta tesi di laurea e otto tesi di dottorato seguite in quegli anni studiano architetti e architettura di età moderna, mentre solo quattro si occupano di argomenti di epoca contemporanea²⁹.

È lo stesso Tafuri, nell'intervista a Passerini, a chiarire i motivi della svolta che lo porta a occuparsi in modo pressoché esclusivo di architettura dei secoli XV e XVI. Alla fine degli anni Settanta si sottopone per la seconda volta a sedute di psicanalisi, terapia dovuta anche, a suo dire, a un distacco dalla politica. Dopo qualche anno, sotto l'influenza dell'analisi, il suo interesse verso la contemporaneità si fonde con quello per gli inizi del mondo moderno³⁰. È significativo che, per rendere più comprensibile questo passaggio, citi *Come Jules Michelet inventò il Rinascimento*, saggio nel quale Lucien Febvre ricostruisce la vicenda che condusse Michelet ad abbandonare la storia medievale per creare il concetto storico di Rinascimento. Vicenda strettamente connessa a una profonda crisi personale: Rinascimento come “rinnovamento totale della vita”, benessere, speranza, una vita nuova che subentrò a una “morte sentimentale”³¹.

“Io sentivo – dice Tafuri a sua volta – il rinascere dopo l'analisi, e sentivo come unico argomento di interesse il Rinascimento”³². Può darsi che questa dichiarazione abbia anche a che fare con l'intenzione di costruire una specifica immagine di sé, ma introduce a una precisa strategia di ricerca, l'individuazione delle relazioni fra Rinascimento e situazione presente. Questa nuova consapevolezza, rispetto ad un ambito di studi da lui già frequentato in precedenza, porta a riprendere in mano il pensiero di Martin Heidegger, il saggio *L'epoca dell'immagine del mondo*, e in particolare il concetto centrale di rappresentazione. Nel linguaggio heideggeriano, il rappresentare è “un porre-innanzitutto [*vor-stellen*] che mira a presentare ogni ente in modo tale che l'uomo calcolatore possa essere sicuro [...] dell'ente”. Un passaggio epocale che istituisce il mondo come immagine prodotta dall'uomo come *subjectum*³³.

È su questa base che avviene l'individuazione degli inizi della modernità non più nella seconda metà del XVIII secolo, come in *Teorie e storia dell'architettura* e ne *La sfera e il labirinto*, ma ai primi del Quattrocento. E siamo all'ultimo libro di Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, che, pubblicato qualche anno dopo il saggio su Giulio

Romano, ne riprende alcuni motivi. Nei primi capitoli si trova il riferimento a un insieme di autori affiancati ad Heidegger, grazie ai quali Tafuri definisce il quadro teorico della sua ricerca: Hans Sedlmayr, Robert Klein, Walter Benjamin³⁴. Mentre i testi che esprimono il passaggio epocale sono la *Novella del Grasso legnaiolo* e *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione. Il primo è la storia del cambiamento di identità progettato e imposto da Filippo Brunelleschi e comparso al Grasso, una beffa in cui un “codice artificiale [...] viene sostituito a quello naturale, pur rimanendo nell’ambito del verosimile”, fino a compiere un “rito sacrificale [che] decreta il trionfo del fittizio e dello spirito di calcolo”. Un testo che esplicita il legame fra umanesimo e volontà di potenza, secondo Tafuri riconducibile all’espressione heideggeriana “età del mondo messo in immagine”³⁵. Nel secondo il concetto chiave di sprezzatura è profondamente connesso all’idea di “una lingua in perpetua metamorfosi e a quella dell’infrazione come motore di quest’ultima”³⁶, idea che implica una riflessione su licenza e trasgressione.

Trasposto all’architettura, il discorso chiama in causa per un verso la prospettiva come sistema di controllo integrale del reale, matematizzazione dello spazio visivo, e come modo di pensare l’edificio, per un altro l’artificiosità delle forme. Espressione, quest’ultima, di “un’intera cultura del fittizio” confrontabile con le idee contenute nel *Cortegiano*. Riprendendo gli studi di Christof Thoenes e Arnaldo Bruschi, Tafuri allude a forme e strutture allestite – in senso proprio – in edifici del tempo, e cita la riproduzione di materiali lapidei con elementi fittizi, rivestimenti in intonaco e stucco, o bugnati eseguiti in laterizio intonato³⁷. A questo proposito Tafuri precisa che non si tratta di individuare un “influsso” di opere letterarie sulle forme architettoniche, facendo riferimento piuttosto a “mentalità diffuse [...] che attraversano obliquamente le aree dei linguaggi”³⁸. Un’argomentazione che sembra di poter connettere, anche per come vengono formulati alcuni passaggi del discorso, alla sua concezione dell’architettura come linguaggio regolato da una sintassi.

Questo insieme di fenomeni si staglia in contrapposizione a un altro mondo, quello del simbolo e del fondamento: “ciò che fondava la relazione fra bellezza e verità – l’analogismo armonico, all’interno di un sistema sintattico solidamente strutturato – viene indubbiamente tolto”³⁹. Proprio quel sistema di certezze che nelle precedenti opere

di Tafuri era presentato come caratteristica del “classico” – quindi dell’architettura ora divenuta “rappresentativa” – la cui definitiva rottura era collocata a fine Settecento⁴⁰.

Riassunti, per forza di cose in modo molto stringato, i termini di un ragionamento che si presenta come un nodo di pensiero particolarmente denso, possiamo cominciare da qui per qualche considerazione, e tornare poi al saggio su Giulio Romano. È probabile che l’arretramento di qualche secolo degli inizi del moderno, che comporta un’inversione nell’interpretazione dell’architettura del Rinascimento, sia la conseguenza di quel decennio di studi approfonditi sull’architettura del Quattrocento e del Cinquecento – per effetto dei quali, fra l’altro, l’opera di Rudolf Wittkower da riferimento diventa obiettivo polemico⁴¹ – ma anche di tempi e situazioni indubbiamente diversi. La prima pagina di *Ricerca del Rinascimento* definisce con chiarezza il punto di partenza del discorso: la volontà di contrastare la “terapia del ricordo” messa in atto dal postmoderno, che attribuisce alle avanguardie storiche e al “movimento moderno” la recisione delle radici, l’amnesia collettiva, e che produce chiacchiericcio sulla storia e sulla memoria. A questo si connette l’intenzione di dimostrare come la novecentesca “scomparsa del referente” abbia origini lontane e possa considerarsi il compimento di una storia di lunga durata⁴².

Detto questo, il ricorso ad Heidegger si riduce a pura enunciazione. Che per il filosofo tedesco l’“epoca dell’immagine del mondo” abbia inizio con il *cogito* cartesiano⁴³ non è oggetto di discussione, se ne mutua semplicemente l’impianto teorico. Qualche dubbio poi suscita la centralità del concetto di rappresentazione calato nella cultura dei secoli XV e XVI. Scrive Tafuri: “l’elemento nuovo, rispetto all’intero medioevo, è dunque uno soltanto, ma sostanziale; l’introduzione di un sistema *compiutamente rappresentativo*”⁴⁴, che si esplica nel processo di matematizzazione e secolarizzazione la cui espressione principale, quanto all’architettura, è la prospettiva. In questo senso l’interpretazione avanzata a suo tempo su Brunelleschi in *L’architettura dell’Umanesimo* subisce una specie di procedimento di condensazione. La prospettiva diventa il motivo per eccellenza che esplicita la rottura, il passaggio epocale, mentre in precedenza Tafuri prende in considerazione, oltre agli elementi “linguistici” – recupero dell’antico, invenzione tecnologica, spazialità prospettica – la “rivoluzione compiuta all’interno dei rapporti di produzione” che “spezza la continuità

dell'organizzazione collettiva del cantiere tradizionale, [e] fa emergere impetuosamente il tema della moderna divisione sociale del lavoro". Ponendo con ciò l'architetto "all'avanguardia delle nuove classi al potere"⁴⁵.

La prospettiva come esplicitazione epocale della rappresentazione è considerata da Tafuri in un duplice significato. Come elemento integrante dell'architettura, seguendo in questo un approccio storiografico consolidato, cui ricorre per primo in modo sistematico Giulio Carlo Argan che, studiando Brunelleschi, cerca di dimostrare che l'invenzione della prospettiva sia un passo necessario per la razionalizzazione dello spazio architettonico⁴⁶. Tesi che ha avuto un notevole successo, ripresa da Wittkower e da studiosi cui Tafuri è vicino negli anni Sessanta, Leonardo Benevolo e Arnaldo Bruschi⁴⁷, e da lui stesso che ne fa la chiave di interpretazione principale dell'architettura del Quattrocento ne *L'architettura dell'Umanesimo*⁴⁸ (una qualche eco è ancora avvertibile nelle sue analisi di progetti e manufatti architettonici in *Ricerca del Rinascimento*). Tesi messa in discussione da Ludwig Heydenreich e poi superata sulla base di più recenti ricerche sul metodo progettuale di Brunelleschi⁴⁹. E, al riguardo, sarebbe anche opportuno tenere conto di quanto scrivono a proposito della precisione della prospettiva come strumento di rappresentazione alcuni dei protagonisti della scena artistica e architettonica del tempo. Nel *De re aedificatoria* Alberti parla di "illusorie apparenze"⁵⁰ di uno strumento da riservare alla pratica della pittura, mentre Raffaello e Castiglione sono ancora più espliciti: "el quale [l'architetto] dalla linea diminuta non po pigliare alchuna iusta misura, il che è necessario a tale artificio che ricerca tutte le misure perfette in fatto, non quelle che appaiono, e non sono"⁵¹. Il che potrebbe suscitare qualche dubbio anche sulla possibilità di indicare esclusivamente nella prospettiva il dispositivo che caratterizza il passaggio epocale.

Il secondo significato attribuito da Tafuri alla prospettiva si presta meglio a un'interpretazione in termini heideggeriani. Una relazione già stabilita da Massimo Cacciari, in un saggio in cui prende le mosse dal Brunelleschi letto da Tafuri: la matematizzazione dello spazio visivo si configura qui come "strumento *tecnico* per la razionalizzazione dell'essere"⁵². Prefigurazione della *téchne* moderna, dunque, la prospettiva produce uno spazio "completamente razionale, cioè infinito, costante e omogeneo", scrive Erwin Panofsky⁵³ – altro autore di rife-

rimento – considerabile alla stregua di una macchina che se realizzata integralmente “distorce, svuota e dissecca il vivere”, come avviene, secondo Tafuri, negli studioli a tarsie prospettiche e nelle tavole delle prospettive urbane di fine Quattrocento⁵⁴. Una tesi provocatoria e affascinante, che andrebbe forse riconsiderata alla luce della distinzione avanzata da Heydenreich fra prospettiva pittorica e *prospectiva aedificandi*: gli strumenti e il bagaglio concettuale della prospettiva, se applicati all’architettura, determinano il ricorso a correzioni ottiche e illusionismo, e dunque l’inclusione fra gli strumenti del progetto dei modi della visione, connessi alla fisiologia umana⁵⁵. Che poi questo genere di espedienti sia in uso fin dall’antichità e sia utilizzato anche in edifici medievali⁵⁶ – come peraltro il ricorso a tecniche costruttive per la realizzazione di architetture artefatte – potrebbe suggerire di ripensare la questione della periodizzazione del “Rinascimento”.

Il paradigma interpretativo che Tafuri espone in apertura del libro appare oggi non del tutto convincente, ma enuclea una questione di grande importanza, la consapevolezza del limite all’interno del quale collocare l’invenzione, non una norma codificata ma un “bisogno di regola” che prevede che la trasgressione – l’infinita varietà delle forme dell’architettura antica su cui si esercitano Alberti, Bramante, Peruzzi, Raffaello, Giulio Romano – fondi la norma. Una continua interrogazione riservata a un pubblico intendente in grado di comprenderne le complesse e raffinate articolazioni⁵⁷.

*Dalla parte dei committenti*⁵⁸

“Piuttosto che focalizzare l’attenzione sulla formazione delle ‘norme’ – oggetto di una valanga di studi – sembra [...] più utile prendere in esame il modo in cui, nel cosiddetto Rinascimento, viene concepita la ‘produzione di senso’”⁵⁹. Uno scarto conseguente a quanto appena osservato. Proprio su questo punto la teorizzazione di un “lungo Rinascimento” tende a proiettare all’indietro nella storia fenomeni, “condizioni epocali” propri della contemporaneità. Sembra che talvolta Tafuri consideri gli architetti antichi come se fossero contemporanei. Non perché la sua analisi pecchi di anacronismi, ma perché la sua interpretazione del moderno, gli strumenti concettuali di cui si serve, fondendosi con un approccio storiografico vasariano - ancora ben saldo e presente negli studi a distanza di secoli – produce immagini eroicizzanti di architetti, e paradossalmente può produrre immagini impoverite di

architetture. Il sospetto è che “la constatazione dell’avvenuta perdita di *significati pubblici* da parte dell’architettura [...] in particolare al livello della comunicazione linguistica”, l’idea dell’architettura come “oggetto trascurabile” e completamente ineffettuale, priva di funzione sociale e di carica utopica – e anzi, al contrario, portatrice di un’utopia regressiva⁶⁰ – si proietti sul passato rendendo anche il “linguaggio” architettonico quattro e cinquecentesco di esclusiva pertinenza dell’architetto, di conseguenza un linguaggio che non può parlare che di sé. Significativo il fatto che in un passo del capitolo su Piranesi de *La Sfera e il Labirinto*, riferendosi al saggio di Cacciari citato in precedenza, Tafuri affermi che le *Carceri* e il *Campo Marzio* piranesiani mettano in crisi definitivamente il “linguaggio in quanto norma di azione sul mondo”, il che significa “rivendicare un’autonomia assoluta per quel linguaggio”⁶¹. La trasposizione all’indietro degli inizi del Moderno sembra implicare anche la trasposizione dell’interpretazione.

Può darsi che questo abbia a che fare, negli ultimi anni della produzione di Tafuri, con l’intenzione dichiarata di superare definitivamente le tesi di Wittkower – per il quale la peculiarità dell’“architettura dell’Umanesimo” va ricercata precisamente nel significato tutto intellettuale su cui questa si fonda – che nel secondo dopoguerra hanno dominato a lungo la scena della storia dell’architettura, e dell’architettura⁶². E anche con l’avversione per l’“iconologia selvaggia”, esplicitata nella “facile applicazione di simbolismi archetipici, malamente sorretti da grucce junghiane”⁶³. Peraltro, come si è detto, il passaggio epocale alla modernità comporta per Tafuri il declino inesorabile dell’universo simbolico.

A proposito di questa concezione dell’architettura – e del modo di studiarla – troviamo una certa corrispondenza e consequenzialità fra una pagina del bellissimo capitolo di *Teorie e storia dell’architettura* dedicato all’*Architettura come metalinguaggio*, il primo capitolo di *Ricerca del Rinascimento* e il saggio su Giulio Romano. Considerando la funzione critica dell’ironia, nel libro del 1968, Tafuri riflette su un gruppo di artisti: oltre a Giulio Romano, Paul Klee, Johannes Anglicus, Bernini e continuatori, Jean Androuet du Cerceau, Alessandro Antonelli, Philip Johnson e Paul Rudolph. E parla di “ambigua testimonianza circa i limiti del linguaggio”: “quella dell’ironia è una ‘critica interrotta’, ripiegata su se stessa”⁶⁴. Un’osservazione forse debitrice del pensiero hegeliano⁶⁵ che vale, in questo caso, per personaggi vissuti in un arco cronologico

che si estende dalla metà del XIII al XX secolo. In seguito si aggiungeranno alla serie James Stirling – lo si è detto – e Philibert de L'Orme⁶⁶. L'ironia diventa poi la principale chiave interpretativa per l'opera di Giulio. E, nonostante cambi sostanzialmente il giudizio di Tafuri su di essa – si passa dall'ironia come critica interrotta all'ironia come fattiva resistenza all'epoca della rappresentazione, come vedremo, da Hegel a Nietzsche verrebbe da dire – sembra riaffiorare questa idea del ripiegamento del linguaggio architettonico, che diventa autonomia del linguaggio architettonico. Il che chiama in causa – almeno indirettamente – la questione del committente. Che non può essere ignorata all'altezza dei testi sul Rinascimento. E infatti:

il bisogno di rappresentare e di rappresentarsi lega artisti e committenti. Ma non nella forma della coincidenza dei rispettivi intenti, bensì in modo dialettico; *per tangenze*, si potrebbe dire [...] si delineano molti modi di reciproca strumentalizzazione fra programmi e maniere artistiche.⁶⁷

Una considerazione decisamente sofisticata, che tende a separare le intenzioni dei committenti dalla cultura architettonica, legittimando una lettura autonoma dell'architettura, e per converso uno studio più propriamente storico della figura dei committenti. Peraltro lo studio delle forme architettoniche in quanto tali è una prassi ben presente nelle ricerche degli studiosi internazionali⁶⁸ con i quali Tafuri entra in relazione negli anni Ottanta e Novanta per realizzare una serie di mostre diventate capisaldi degli studi sull'architettura "rinascimentale". Ma nella riflessione di Tafuri questo approccio sembra avere radici anche nella sua storia intellettuale, e nel saggio su Giulio Romano produce una divaricazione fra i paragrafi dedicati all'architetto e quelli dedicati ai committenti, che sono in reciproca relazione *per tangenze*. E produce anche qualche esito significativo.

Troviamo un primo accenno quando, occupandosi di irregolarità e scarti esibiti come "specifici strumenti di linguaggio", Tafuri rimanda la questione del loro significato ("tralasciamo, per ora, di chiederci cosa tale linguaggio voglia comunicare")⁶⁹. Ma la prima notazione di rilievo appare in uno dei primi paragrafi dedicati ai committenti, quando Tafuri prende posizione rispetto a una polemica osservazione di Ernst Gombrich. Il quale, tornando sui suoi studi giulieschi, critica

l'articolo nel quale Richard Tuttle e Kurt Forster propongono un'interpretazione iconografica della facciata verso il giardino di palazzo Te, considerando l'architettura dell'edificio come una forma di propaganda imperiale⁷⁰. Si può essere più o meno d'accordo sul termine "propaganda" – magari lo si può usare appunto fra virgolette – e dissentire su alcune considerazioni riguardanti le forme architettoniche avanzate nell'articolo in questione, ma mi pare che l'ipotesi nella sostanza sia perfettamente legittima. Tafuri si dice d'accordo con Gombrich, sostenendo che notazioni del genere sono appropriate piuttosto per l'appartamento di Troia, residenza ufficiale di Federico Gonzaga allestita da Giulio in palazzo ducale⁷¹. Per poi lasciar cadere l'argomento, o meglio per adottare un approccio laterale al tema, uno scarto interpretativo. Su cui tornerò.

Prima però consideriamo un altro testo, strettamente connesso al saggio su Giulio. In un articolo pubblicato nel 1988 – quindi scritto nel periodo in cui si preparava la mostra mantovana – e poi ripreso in *Ricerca del Rinascimento*, Tafuri si occupa del palazzo di Carlo V a Granada⁷². Dopo un'analisi delle forme del palazzo e dei disegni superstiti, avanza l'ipotesi che Pedro Machuca, fino ad allora considerato autore del progetto, ne sia soltanto l'esecutore durante la prima fase del cantiere, e che la responsabilità dell'idea iniziale sia da attribuire a Giulio Romano. Una delle pagine dedicate alla letteratura precedente contiene la critica all'interpretazione simbolica della pianta dell'edificio – quadrato, cerchio, ottagono – cui era attribuita, insieme alla rotonda della cattedrale granadina, la valenza di simbolo imperiale⁷³. Tafuri, nel costruire l'ipotesi dell'attribuzione a Giulio, sostiene che la soluzione della facciata meridionale del palazzo, scandita da ordini laterali che si interrompono bruscamente scontrandosi con la *portada* centrale, su cui è allestita una serliana, derivi dal palazzo di Diocleziano a Spalato. E trovi corrispondenza nella facciata sul giardino di palazzo Te. A Giulio poi andrebbe riferita la conoscenza del teatro marittimo di Villa Adriana, che costituisce il modello del celebre cortile circolare di Granada. A questo punto, individuati due modelli antichi imperiali, Tafuri non si domanda se questa specifica connotazione di quegli edifici fosse nota al tempo, all'architetto, al committente, o a un eventuale consulente umanistico, il che comporterebbe, secondo lui, l'esistenza di un programma precedente il progetto. E invece ribalta l'approccio tradizionale, sostenendo che il progetto di Giulio

anticipa il programma celebrativo monarchico-imperiale, interpretandolo autonomamente attraverso un ragionamento condotto solo *per architecturam*. E dunque che “la programmaticità dell’opera sarebbe conseguente alle scelte di un artista e non loro presupposto”⁷⁴. Il che probabilmente va letto insieme all’accoglimento della critica di Gombrich, di cui sopra. E risulta una chiara applicazione dell’idea della divaricazione delle intenzioni fra architetto e committente, e dell’autonomia dell’architettura. È significativo il fatto che questa conclusione compaia in modo così esplicito nella seconda versione del saggio, una volta inserito nel libro che programmaticamente espone casi storici in cui si manifesta un’opposizione allo spirito del tempo⁷⁵.

Tafuri stesso indica come precedente diretto del suo ragionamento su Granada gli esiti della ricerca su San Francesco della Vigna a Venezia, con analogo ribaltamento – rispetto all’interpretazione di Wittkower – fra progetto e memoriale di Francesco Zorzi, quest’ultimo riconosciuto come giustificazione a posteriori del precedente. Risultato storiografico rivendicato come superamento dell’“iconologia selvaggia”, chiaro obiettivo polemico, come si è detto.

Tornando ai committenti di Giulio Romano, Tafuri prende in considerazione Gregorio Cortese, Federico e Ercole Gonzaga con l’intento di “capire quale tipo di rapporto si sia instaurato fra un linguaggio artistico così particolare, come quello di Giulio, e i *desiderata* dei committenti”⁷⁶.

Il rinnovamento della cattedrale di San Pietro a Mantova, patrocinato dal cardinale Ercole, costituisce un caso studio particolarmente interessante a causa della decisione di realizzare un impianto a cinque navate e di separarle utilizzando colonne trabeate. Soluzioni che rimandano entrambe alle forme del San Pietro costantiniano, quando all’epoca (1545) Paolo III, acerrimo nemico di Ercole Gonzaga, aveva dato nuovo impulso al processo di progettazione della nuova basilica. L’ipotesi avanzata a ragion veduta da Tafuri è che le forme del San Pietro mantovano si debbano ad “assimilazione, e non [a] puntuale imitazione”, con un implicito rimando a un altro famoso saggio di Ernst Gombrich – che distingue fra imitazione pedissequa e processo di appropriazione e rielaborazione dei modelli – facendo riferimento a soluzioni del tutto estranee al modello costantiniano che Giulio con questo combina nell’edificio⁷⁷. Escludendo in tal modo che, sulla base delle riprese petrine si possa negare, ad esempio, la possibilità che sia

stato progettato un ambulacro, come pure è stato sostenuto sulla base di un'interpretazione troppo rigida del concetto di imitazione⁷⁸.

La conclusione di Tafuri è che la fabbrica parli non tanto di una polemica nei confronti del cantiere romano – con relative implicazioni religiose ed eterodosse – quanto genericamente “della personalità del cardinale Ercole”. Il passo successivo è il riconoscimento della capacità di Giulio di soddisfare committenti molto diversi – per convinzioni, status, modi di vita – grazie alla sua straordinaria “capacità di stimolare emozioni” e di giocare su registri diversi, in architettura come in pittura⁷⁹. Un'affermazione senz'altro condivisibile, che tuttavia in definitiva lascia in sospeso la questione di come, e se, possa funzionare caso per caso – specificamente – la relazione fra artista e committente. Ultimo banco di prova è il confronto con l'ambiente di corte. Interlocutore privilegiato potrebbe essere Federico II Gonzaga, marchese, poi duca, di Mantova. E invece il saggio si conclude con un'analisi di motivi presenti nel *Cortegiano*, che anticipano quelli poi esposti in *Ricerca del Rinascimento*, di cui si è parlato in precedenza⁸⁰. Uno scarto che si deve, probabilmente, a motivi diversi. All'epoca della stesura del saggio la letteratura disponibile sulla figura del signore di Mantova è decisamente sparuta, contrariamente a quanto si può dire per gli studi sul cardinale Ercole e su Gregorio Cortese, abate di San Benedetto Po, sui quali infatti Tafuri si sofferma in modo analitico. Inoltre, il discorso di Castiglione sembra corrispondere bene, fatti naturalmente i debiti distinguo, ai modi architettonici di Giulio. Di cui peraltro il gentiluomo mantovano è amico e tramite per il suo arrivo a Mantova. Compare qui l'idea di considerare gli argomenti esposti nel libro di Castiglione espressione di una mentalità diffusa comune ai membri della corte come agli artisti che al pubblico della corte si riferiscono. E che, come Giulio – si potrebbe aggiungere – in alcuni casi della corte fanno parte. Quindi la trasgressione, la sprezzatura, e infine il gioco – con inevitabile riferimento, fra gli altri, a Johan Huizinga⁸¹ – costituiscono l'ambito all'interno del quale collocare l'architettura giuliesca, secondo Tafuri.

Su questo il saggio si conclude, su Giulio come “giocatore primo” nell'universo cortigiano dell'artificio e del gioco, e sulla componente “libertina” della sua arte⁸².

Questa analisi rispetta l'intenzione enunciata già nel 1983 di orientare la ricerca verso i “contesti” e di includere quello che la storiografia

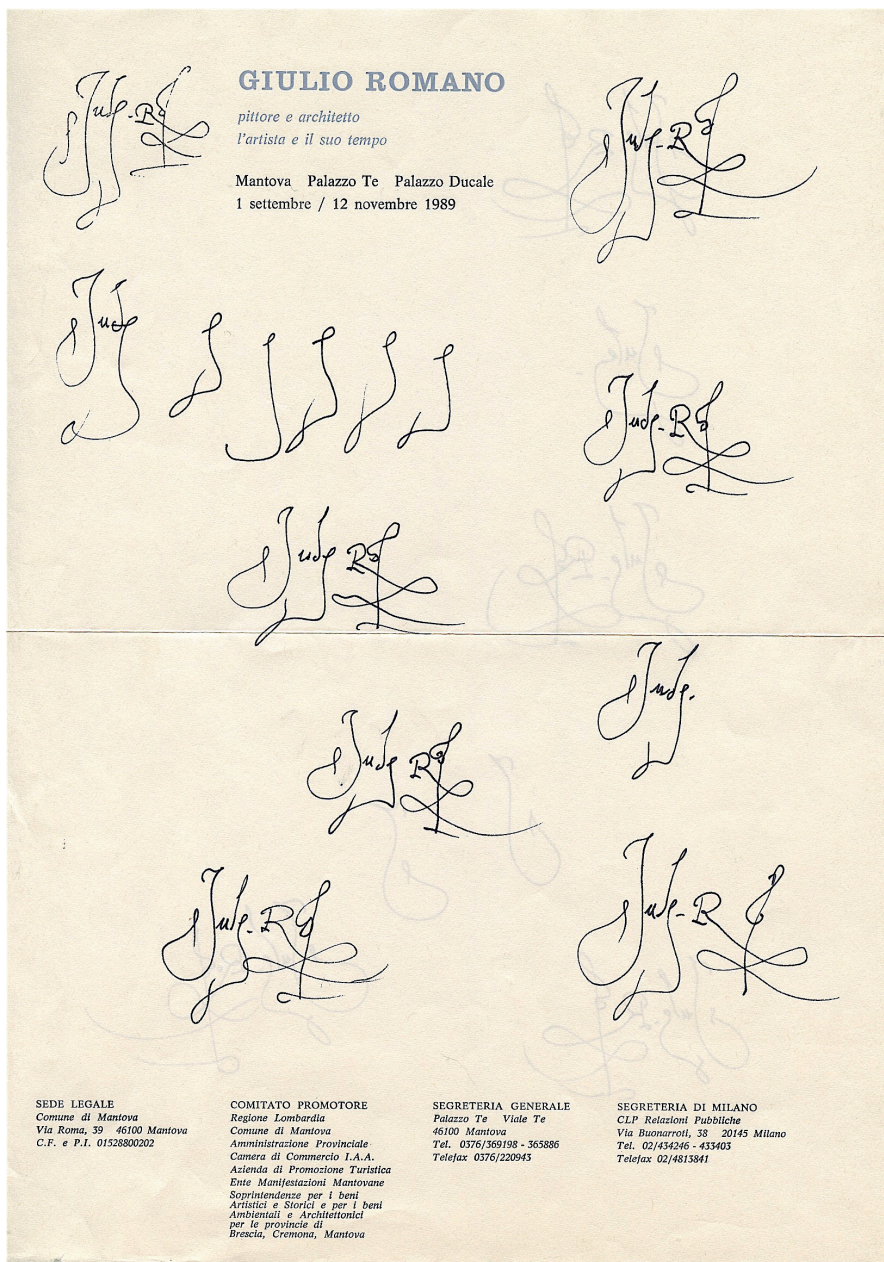
tradizionale tralascia? Cioè quanto viene enunciato come un programma:

andrà riconosciuto che l'oggetto artistico va interrogato, prima che nella sua individualità, come teste chiamato a deporre circa i ruoli ad esso assegnati dalla (o dalle) mentalità dell'epoca cui esso appartiene circa il suo significato economico, circa la sua funzione pubblica, i modi di produzione in esso incorporati, le strutture di rappresentazione (= ideologie) che lo condizionano o di cui è autonomo enunciatore.⁸³

Si tratta, come si è detto fin dall'inizio, di un saggio che espone i temi di una monografia, e come tale – per forza di cose – non risponde compiutamente alle intenzioni. Fra l'altro, la procedura a carico dell'oggetto artistico tende a isolarlo, per i motivi su cui mi sono soffermato. E probabilmente anche per un altro, chiaramente formulato nel contributo di Tafuri al convegno svoltosi in concomitanza della mostra mantovana. Un intervento su Giulio Romano e Jacopo Sansovino che intende dimostrare come le esperienze più eccentriche dei due architetti – le case Moro e la Rustica – vadano considerate per motivi diversi l'esito di una forma di resistenza. L'uno per la rinuncia all'architettura, il silenzio, l'altro per la parodia dell'architettura, la perversità. L'intenzione è quella di cogliere il punto preciso in cui l'architetto esprima la sua idea dell'architettura, il balenare di un'intuizione che sfugge alle imposizioni dell'epoca⁸⁴. Non a caso, Tafuri, parlando di artisti che talvolta hanno l'occasione di praticare un'opposizione, accenna a Menocchio, il personaggio di cui Carlo Ginzburg ricostruisce la storia e le convinzioni, affrontando il problema storiografico di evitare interpretazioni riconducibili anche indirettamente alla cultura dominante⁸⁵.

Questa interpretazione determina la definitiva divaricazione fra l'architettura di Giulio e la volontà del suo principale committente, Federico Gonzaga, e la rinuncia a prendere in considerazione l'eventuale, e molto probabile, significato politico delle forme di palazzo Te e di quanto viene realizzato negli anni trenta a palazzo ducale.

Secondo Tafuri, in quelle due architetture Sansovino e Giulio si sottraggono al destino dell'età della rappresentazione, eroicamente. Un generoso paradosso – per cui “nulla [...] è *dato per passato*”⁸⁶ – che esprime la volontà di un riscatto politico della storia.



Manfredo Tafuri, prove calligrafiche sulla firma di Giulio Romano.
Carta intestata della mostra su Giulio Romano del 1989

Note

Ho discusso dei temi affrontati in questo saggio con Amedeo Belluzzi, Matteo Ceriana, Giovanna Curcio, Francesco Dal Co, Francesco Paolo Fiore.

1. M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova 1989), Electa, Milano 1989, pp. 14-63. La citazione è da A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, Cosimo Panini, Modena 1998, p. 265.

2. A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Einaudi, Torino 1983.

3. *History as Project: An Interview with Manfredo Tafuri*, in "ANY: Architecture New York", n. 25-26, 2000, *Being Manfredo Tafuri: WICKEDNESS, ANXIETY, DISENCHANTMENT*, p. 53, traduzione mia, anche nelle citazioni seguenti.

4. B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, XXXV, a cura di G. Carnazzi, Rizzoli, Milano 1987, p. 93. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 19. Citato anche, ad esempio, in Id., *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Einaudi, Torino 1992, p. 7, nel primo capitolo del quale Tafuri riprende temi esposti nel saggio su Giulio Romano.

5. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 15-20.

6. Ivi, p. 20.

7. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973, 3a ed., pp. 199-260; Id., *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980, pp. 3-29. Su Bettini e Tafuri, A. Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, MIT Press, Cambridge (MA) 2008; tr. it. *Storie dell'immediato presente*, Zandonai, Rovereto 2012, p. 192. Da segnalare anche S. Bettini, *Problemi di semiologia*, in "Bollettino CISA", n. 11, 1969, pp. 319-337, si tratta della conferenza tenuta in occasione dell'XI Corso internazionale di storia dell'architettura. Tafuri comincia a partecipare alle attività del Centro Andrea Palladio dal 1967, e nel 1969 tiene una conferenza sulla committenza delle ville palladiane, *Sommario*, ivi, p. 498, pubblicata nello stesso numero del Bollettino.

8. A. Vidler, *Storie dell'immediato presente*, cit., p. 193.

9. Contrariamente a Bettini, ad esempio *Problemi di semiologia*, cit., p. 323. Secondo Tafuri l'autonomia del linguaggio costituisce un aspetto fondativo del moderno, lo vedremo più avanti.

10. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 20-53.

11. Si vedano le considerazioni di Tafuri a questo riguardo in *History as Project*, cit., p. 63.

12. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 20; a p. 37 fa riferimento al "bipolarismo" individuato da Gombrich nell'opera di Giulio. E. H. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos. I. Der*

Palazzo del Te, “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 8, 1934, pp. 79-104, trad. it. in *L'opera di Giulio Romano. Il palazzo del Te*, a cura di F. Bucci, M. Bulgarelli, Tre Lune, Mantova 2016, 2a ed., pp. 42-59, testo inaugurale per la storiografia sull'architettura di Giulio Romano.

13. Un esempio dei pregiudizi e delle incomprensioni che gravano sull'architettura di Giulio all'inizio dell'Ottocento, probabilmente analoghi a quelli che decisero degli interventi su palazzo Te nel secolo precedente in C. d'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Fratelli Negretti, Mantova 1842, 2a ed., p. 46. Sulla storia delle trasformazioni del palazzo, A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, cit., pp. 229-279.

14. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 25-53. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*; tr. it. Einaudi, Torino 1979.

15. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976, pp. 14-15. Su Ginzburg, che ospita *L'armonia e i conflitti* nella collana Microstorie da lui diretta, e Tafuri, C. Keyvanian, *Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories*, in “Design Issues”, n. 1, 2000, pp. 6-7.

16. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 22-29. A questo proposito Tafuri si concede un'allusione freudiana, sostenendo che le tonalità paradossali cui Giulio spinge la sprezzatura si avvicinano al “motto di spirito”, ivi, p. 32.

17. Ivi, p. 29. Nelle diverse occasioni in cui si occupa di Giulio Romano, Tafuri torna sul tema dell'ironia, pur attribuendogli talvolta valenze diverse: M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina Edizioni, Roma 1966, pp. 48-54; Id., *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Roma-Bari 1976, 3a ed., pp. 151-152; Id., *Teorie e storia dell'architettura*, cit., pp. 133-134.

18. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 30-37.

19. Ivi, p. 37, p. 53.

20. Ivi, pp. 37-41.

21. Ivi, p. 37.

22. R. Bianchi Bandinelli, *Arte plebea*, in “Dialoghi di archeologia”, n. 1, 1967, pp. 7-19.

23. J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, Yale University Press, New Haven and London 2003, p. 504.

24. M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, cit., pp. 327-330.

25. Id., *Giulio Romano*, cit., p. 41.

26. *Ottobre 1990: Manfredo Tafuri parla di James Stirling*, in “Casabella”, n. 747, 2006, pp. 68-77, in particolare p. 76. Si tratta della trascrizione di una conferenza tenuta da Tafuri a Bologna, alla presenza di Stirling.

27. M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, cit., p. 59.

28. Id., *Ricerca del Rinascimento*, cit.,

p. 12.

29. Una bibliografia degli scritti di Tafuri si trova in “Casabella”, n. 619-620, 1995, *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, pp. 170-175. Si veda sugli studi del decennio seguente il 1983, F. P. Fiore, *Autonomia della storia*, ivi, pp. 106-110. L’elenco dei corsi universitari si trova in https://it.wikipedia.org/wiki/Manfredo_Tafuri (consultato il 10 ottobre 2018). L’elenco delle tesi di laurea sul sito della biblioteca di ateneo dell’Università Iuav di Venezia.

30. *History as Project*, cit., p. 61.

31. L. Febvre, *Comment Jules Michelet inventa la Renaissance*, in *Studi in onore di Gino Luzzatto*, Giuffrè, Milano 1950; tr. it. in *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino 1976, 3a ed., pp. 60-63.

32. *History as Project*, cit., p. 61.

33. M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950; tr. it. *L’epoca dell’immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 81-89.

34. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 20. Un commento sul gruppo in A. Vidler, *Storie dell’immediato presente*, cit., pp. 198-199, p. 202.

35. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., pp. 1-5, pp. 21-22.

36. Ivi, p. 7.

37. Ivi, p. 13, p. 15, pp. 22-23.

38. Ivi, p. 9.

39. Ivi, p. XX.

40. Si veda “L’architetto scellerato”: G. B. Piranesi, *l’eterotopia e il viaggio*, capitolo iniziale di M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, cit., pp. 33-75. Tafuri dedicò una lezione del corso su Piranesi, il 21 novembre 1980, all’analisi del “classico” come sistema.

41. Come scrive acutamente Joseph Connors, *Ricerca del Rinascimento* è il Wittkower degli anni novanta, J. Connors, *Cultura del fittizio*, in “L’indice dei libri del mese”, n. 8, 1992, e certamente questa era l’intenzione di Tafuri. Del suo rapporto con Wittkower, Tafuri parla in *History as Project*, cit., pp. 53-54.

42. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., pp. XIX-XX. Anche M. Tafuri, *Storia dell’architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, 2a ed., pp. 230-234.

43. M. Heidegger, *L’epoca dell’immagine del mondo*, cit., p. 84.

44. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 20.

45. M. Tafuri, *L’architettura dell’Umanesimo*, cit., pp. 19-20. Il riferimento è all’episodio del licenziamento dei maestri e manovali dal cantiere della cupola di Santa Maria del Fiore nel 1430, A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Il Polifilo, Milano 1976, pp. 96-97.

46. G. C. Argan, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, n. 9, 1946,

pp. 96-121.

47. R. Wittkower, *Brunelleschi and 'Proportion in Perspective'*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", n. 3/4, 1953, pp. 275-291; L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1968; A. Bruschi, *Bramante architetto*, Laterza, Roma-Bari 1969.

48. M. Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, cit., pp. 15-88.

49. L. H. Heidenreich, *Strukturprinzipien der Florentiner Frürenaissance-Architektur*: Prospectiva aedificandi, in *Studien zur Architektur der Renaissance. Ausgewählte Aufsätze*, Wilhelm Fink Verlag, München 1981, pp. 130-139. H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1993, pp. 70-75, 348-358. Si veda la condivisibile critica all'articolo di Wittkower in M. Trachtenberg, *To Build Proportions in Time, or Tie Knots in Space? A Reassessment of the Renaissance Turn in Architectural Proportions*, in "Architectural Histories", 2014, n. 13, pp. 1-3.

50. L. B. Alberti, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, Il Polifilo, Milano 1966, p. 98 (II. 1).

51. J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, cit., p. 508.

52. M. Cacciari, *Vita Cartesii est simplicissima*, in "Contropiano", n. 2, 1970, pp. 375-399, in particolare p. 376. Tafuri lo cita e lo commenta in *La sfera e il labirinto*, cit., p. 27, p. 47.

53. E. Panofsky, *Die Perspektive als*

"symbolische Form", in "Vorträge der Bibliothek Warburg", 1924-25, pp. 258-330; tr. it. *La prospettiva come "forma simbolica"*, in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 1973, 3a ed., p. 37. Tafuri fa riferimento al saggio di Panofsky in *Ricerca del Rinascimento*, cit., pp. 15 e 20.

54. Ivi, p. 23.

55. L. H. Heidenreich, *Strukturprinzipien der Florentiner Frürenaissance-Architektur*, cit., pp. 130-139.

56. A titolo di esempio, a fronte di una vastissima letteratura, si veda la sintesi di F. Cecchini, *Ottica*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma 1998, voce consultabile on line, www.treccani.it.

57. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 5, p. 9.

58. Titolo di uno degli ultimi capitoli in M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 53-57.

59. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 5.

60. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, cit., p. 202; Id., *La sfera e il labirinto*, cit., p. 323, e p. 324: "là dove l'architettura contemporanea pone con ostentazione il problema del suo significato è quindi da vedere lo scintillare di un'utopia regressiva".

61. Ivi, p. 47.

62. H. E. Millon, *Rudolf Wittkower, "Architectural Principles in the Age of Humanism": Its Influence on the De-*

velopment and Interpretation of Modern Architecture, in "The Journal of the Society of Architectural Historians", n. 2, 1972, pp. 83-91; A. A. Payne, *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism*, ivi, n. 3, 1994, pp. 322-342; F. Benelli, *Rudolf Wittkower versus Le Corbusier: A Matter of Proportion*, in "Architectural Histories", n. 8, 2015, pp. 1-11.

63. A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti*, cit., p. 9.

64. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, cit., pp. 133-135.

65. Come mi suggerisce Francesco Paolo Fiore. G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955; tr. it. *Estetica*, Einaudi, Torino 1972, pp. 75-81.

66. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 14.

67. Ivi, p. 21.

68. Qualche considerazione da parte di Tafuri in *Per una storia storica*. Pietro Corsi intervista Manfredo Tafuri, in "La rivista dei libri", aprile, 1994.

69. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 32.

70. E. Gombrich, *Architecture and Rhetoric in Giulio Romano's Palazzo del Te*, in *New Light on Old Masters*, Phaidon Press, Oxford 1986; tr. it. *Architettura e retorica nel Palazzo del Te di Giulio Romano*, in *Antichi maestri, nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1987, pp. 184-185. K. W. Forster, R. Tuttle, *The Palazzo del Te*, in "Journal of the

Society of Architectural Historians", n. 4, 1971, pp. 276-280.

71. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 53.

72. M. Tafuri, *Il palazzo di Carlo V a Granada: architettura «a lo romano» e iconografia imperiale*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 32, 1987, *El siglo de oro. Architettura spagnola del '500*, a cura di C. Tessari, pp. 4-26; Id., *Ricerca del Rinascimento*, cit., pp. 255-305, a cui faccio riferimento.

73. Ivi, pp. 277-279.

74. Ivi, pp. 285-287 e 291-292.

75. Ivi, p. 24.

76. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 53-60.

77. Ivi, pp. 55-56 e M. Tafuri, *Il duomo di Mantova, 1545 sgg.*, in *Giulio Romano*, cit., p. 552. E. Gombrich, *The Style all'antica: Imitation and Assimilation*, in *Norm and Form*, Phaidon Press, London 1966; tr. it. *Lo stile all'antica: imitazione e assimilazione*, in *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 178-188, dedicato in buona parte a Giulio Romano.

78. L. Fairbairn, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra (London 1981-1982), a cura di D. Chambers, J. Martineau, A. Pizzi, Cinisello Balsamo 1981, pp. 205-206.

79. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 52, pp. 56-57.

80. Ivi, pp. 58-60.

81. J. Huizinga, *Homo ludens*, Pantheon, Amsterdam 1939; tr. it. Einaudi, Torino 1973.

82. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 59.

83. A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti*, cit., p. 7.

84. M. Tafuri, *Giulio Romano e Jacopo Sansovino*, in *Giulio Romano*, atti del convegno (Mantova 1989), Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova 1989, p. 102. Interpretazione di Giulio Romano contenuta in embrione già in M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, cit. pp. 49-50.

85. *History as Project*, cit., p. 62. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, cit., pp. XI-XXV e *passim*.

86. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 24. Sulla dimensione politica della ricerca di Tafuri, anche nelle ultime opere, C. Keyvanian, *Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories*, cit.