

Da: *A.B.O. Theatron. L'Arte o la Vita*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 25 giugno 2021 – 26 giugno 2022), Skira, Milano 2021, pp. 102-111.

## ***“Per forza o con frode”. Manierismo e libertà***

**Carlo Falciani**

“Ciao Harry.” “Ciao Achille...” “Volevo dirti che stavo pensando alcune cose... che viviamo in un'epoca un po' nervosa, fatta di conflitti, di confronti, ma anche di coesistenza di differenze, di gioiose differenze. Questo nell'ambito della cultura lo si può vedere in vari campi”, continua Achille Bonito Oliva in dialogo con Harry Styles, “seppur restano le differenze l'arte, la musica, la moda, il teatro, il cinema, sono campi in cui l'atto creativo diventa centrale.” “Si trae spunto sempre da cose che tu stesso hai vissuto nel passato, che è il tuo unico punto di riferimento”, risponde Harry in inglese, parlando da un vecchio telefono portatile. “La moda veste l'umanità, l'arte la mette a nudo”, prosegue Achille, “la nostra è un'epoca di contaminazioni dove prevale, direi, anche una sfiducia nel futuro ma una considerazione del presente, questo è molto importante, se tu pensi che ci sono state anche altre epoche in cui questo è avvenuto, un'epoca lontana, dopo il Rinascimento...”<sup>1</sup>. “Salve, mi servirebbe un francobollo con dei fiori... con stampato sopra qualcosa di carino”, chiede intanto nel video la modella in coda all'ufficio postale, mentre il dialogo si perde.

In un video prodotto dalla più artificiosa corte di oggi, quella di Gucci – dove non vi è più un esempio di stile, ma gli stili della storia, non solo della moda, sono tutti paritetici nell'iperbole e nella citazione, unico strumento necessario a un artificio linguistico che indica una possibilità di convivenza – Achille torna a concetti già espressi in un'altra età di crisi: “Così la coscienza della *diversità*, quella follia che accompagna costantemente l'intellettuale manierista, viene catturata nell'ordine del discorso, costituito dalle formule e dalle cerimonie della corte”<sup>2</sup>. Già nel 1976 Achille ricordava come in ogni periodo di crisi (oggi come negli anni di piombo, o nel Cinquecento manierista) “la vita viene neutralizzata dall'assunzione del suo stereotipo, la *moda*. Essa diventa il luogo che celebra la superficie e la maschera [...] attributi che permettono all'uomo manierista di riconoscere l'altro uomo e di assicurarsi”<sup>3</sup>. E forse per questo, anche nell'*Episode 3. At The Post Office*, terzo dei sette cortometraggi diretti da Gus Van Sant per Gucci, prima e dopo le parole di Achille ad Harry, i modelli si muovono con gesti stilizzati e archetipici e si esprimono con le frasi, incongrue e manierate, necessarie a una cerimonia simulata, cerimonia che allo stesso tempo celebra e tenta di sfuggire alle regole della corte, finanziaria, in cui oggi si svolge – o si dovrebbe svolgere – l'esistenza. Del resto all'artista manierista, quasi fosse un uomo d'oggi travolto da una globalizzazione disumanizzante, era chiaro che “l'unica condizione di vita possibile è lo *stile* e il luogo stereotipo degli stilemi, la mania l'unica risorsa per risolvere un'individualità esaltata, la maniera l'unico modo di poter lavorare e parlare in una realtà che si trasforma ed è gestita altrove”<sup>4</sup>. “La bella forma come parodia della forma”<sup>5</sup>, e quindi anche la moda come parodia della moda. Già nel 1976 Achille, alludendo al Parmigianino o all'eleganza di smalto e d'avorio del Bronzino, definiva, nel capitolo dedicato a *Perdita, imitazione, infondatezza*, la modalità in cui nel Manierismo la “coscienza della perdita diventa *stile della perdita*”, poiché “lo stile è l'unico movimento, il solo comportamento che riesca ad assicurare un minimo (o un massimo) di sopravvivenza”<sup>6</sup>. Tuttavia all'artista, manierista o contemporaneo, era sempre richiesto di non credere mai fino in fondo neppure alle possibilità dello stile, ma di preferire il tradimento come unica via di sovversione: “All'imprendibilità dell'esistenza, il traditore risponde con la propria ottica della lateralità e con l'assunzione ambivalente della *moda*, intesa come accettazione di tutta la codificazione della trama di rapporti mondani” attraverso una cinica “utilizzazione della convenzione”<sup>7</sup>. Ma la battaglia obliqua del critico e dell'artista che vivono in epoche di crisi non si gioca solo, per Achille, sul piano dello stile o degli stili espressivi, più o

meno citazionisti. Il linguaggio è infatti chiamato, fin dai titoli di molti capitoli de *L'ideologia del traditore*, a esprimere manie soggettive, manie che diventano maniera e strumento del linguaggio, un linguaggio a cui si chiede di esprimere una soggettività estetica liberata dalla griglia politica e ideologica che, nel 1976, era ormai diventata, al pari dell'utopia modernista, improvvisamente obsoleta e incapace di rappresentare l'esistenza dell'individuo contemporaneo. Concetti che Achille ribadirà nei testi in cui, di lì a pochi anni, definirà la posizione post-moderna di "solitudine operativa", il "sentimento minoritario", la "lateralità di chi guarda il mondo, e non lo accetta" da cui origina anche la sua teorizzazione della Transavanguardia.

Se le radici letterarie e filosofiche de *L'ideologia del traditore* – Arnold Hauser, Ludwig Binswanger, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault fra gli altri – dichiarate in calce al testo sono state perfettamente indagate nella postfazione di Andrea Cortellessa all'edizione del 2012<sup>8</sup>, rimangono da indicare alcune fonti, questa volta tutte italiane e storico-artistiche, ma anche visive, i cui rimandi sono sparsi fra le pagine e le parole dei quaranta capitoli, dal titolo sempre tripartito, che costituiscono l'ossatura retorica del testo. Immagini e parole disperse e talvolta rovesciate, che sono radici del testo pur se non sempre assunte per intero da Achille, ma spesso tradite o comunque usate in modo obliquo. Radici risalenti al dibattito italiano sul Manierismo che, nel 1976, aveva già innervato da oltre un ventennio la storia dell'arte; un dibattito dove già dal 1950 si erano esaltati il comportamento individuale e le passioni oblique dell'artista manierista, divenuto uno specchio capace di riflettere il desiderio di libertà dalle convenzioni borghesi dei giovani appena usciti dalla guerra, e il desiderio di un linguaggio capace di esprimere attraverso uno stile franto e scaleno le esistenze individuali sopravvissute a un'età di crisi. Nel 1950 Roberto Longhi aveva recensito su "Paragone" il volume di Paola Barocchi dedicato al Rosso Fiorentino, e ricordava la fuga di Leonardo Buonafede davanti alle arie crudeli dipinte dal Rosso nella pala di Santa Maria Nuova, leggendo in quel rifiuto del committente la nascita di una opposizione critica a un atteggiamento "manieristico" che coinvolgeva sia il comportamento sia le forme<sup>9</sup>.

Longhi quasi richiamava all'ordine l'indagine filologica della Barocchi e le indicava una linea interpretativa precisa rimandando al dibattito critico iniziato con il volume di Giuliano Briganti *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi* del 1945, dove già l'autore scriveva: "Alla radice dell'espressione pittorica del Manierismo si intrecciano fatti morali e intellettuali indissolubilmente congiunti", e dove molte opere di quel momento di crisi si pensavano ispirate dal desiderio di esprimere "l'ambiguità tormentosa di un mondo morale" fino a quel momento confinata in una sfera privata. Al fine di intendere l'arte del Pontormo e del Rosso sarebbe dunque stato interessante "conoscere l'ambiguità sessuale di molti di questi artisti, o ricordare fatti d'altra ma non diversa natura", come il Rosso che dissotterrava i cadaveri oppure l'ipocondria espressa dal Pontormo nel *Diario*. La passione e il tormento di "ambigui adolescenti dal corpo di giovanetta" e una "promiscuità di atteggiamenti che per nulla velano il loro esplicito erotismo"<sup>10</sup>.

Un artista come il Pontormo incarnava già dal 1945 le inquietudini di un'Italia in trasformazione, appena uscita dal fascismo con un moto di ribellione. Un'Italia che andava verso i contrasti sociali degli anni cinquanta e sessanta, e dal punto di vista artistico cercava anche nell'arte di quel tempo lontano – parte del quale sarebbe stata definita l'*Autunno del Rinascimento*<sup>11</sup> – comportamenti antiborghesi e rivoluzionari, così come rivoluzionari erano stati i primi manieristi nei confronti del classicismo raffaellesco (ritenuto voce del potere papale), esprimendosi attraverso opere dove lo stile artificioso figurava manie private.

D'altra parte lo stesso Longhi aveva autorizzato un parallelo fra il Rosso "diavolesco e stregato" e le avanguardie di primo Novecento, i "torturati 'incroyables' di quel nostro secolo, almeno quanti furono i moderni 'cubisti'"<sup>12</sup>.

*La Maniera italiana* di Giuliano Briganti, pubblicato nel 1961 e le cui riflessioni sono figlie del citato testo del 1945, è richiamato da Achille proprio riguardo al comportamento eccentrico di artisti come il Ferrucci che "portava sempre un corpetto di pelle d'impiccato", il Rosso che "dissotterrava nottetempo cadaveri", il Pontormo "che si costruì una casa che aveva piuttosto cera di casamento di

uomo fantastico e solitario”<sup>13</sup>. Tutti artisti manieristi che secondo Achille si esprimevano attraverso “la *parola del diverso* destinata ad esprimere una intenzionale diversità”<sup>14</sup>.

Come è noto, *La Maniera italiana* di Briganti appare in una delle fotografie che ritraggono Pierpaolo Pasolini mentre prepara il *tableau vivant* della *Deposizione* del Pontormo per l’episodio del film collettivo *Ro.Go.Pa.G.* intitolato *La ricotta* (1963)<sup>15</sup>, episodio che ci sembra radice visiva dell’artista manierista descritto anche da Achille al pari dei testi storico-artistici coevi.

Si ricorderà come nell’episodio pasoliniano le *Deposizioni* del Rosso e del Pontormo sono figurate attraverso due *tableaux vivants* a colori in una pellicola tutta in bianco e nero, ma la tragicità di quei soggetti viene scardinata dalle continue risa dei figuranti, provocate dai dischi sguaiati messi per errore come colonna sonora e dalla caduta del Cristo nella messa in scena della *Deposizione* del Pontormo, con conseguente stop dell’azione. In quel frangente le riprese si concentrano sulla varietà fisiognomica individuale delle comparse, abbandonate al riso contagioso di un’allegria liberatoria. Altre risa erano state generate da un figurante della *Deposizione* del Rosso, e risa sguaiate accompagnano perfino il momento in cui la comparsa Stracci – un servo ultimo del sistema sociale figurato nel film – si abbuffa del cibo che sarà causa della sua morte in croce.

Che io sappia, un intreccio così stretto della figurazione manierista con l’ironia e il riso non appartiene al dibattito storico e artistico italiano o internazionale. Ed è proprio quel legame fra stile manierista, linguaggio, licenza alla regola e “allegria” che ne *L’ideologia del traditore* si intreccia con la metafora eversiva del rapporto servo/padrone<sup>16</sup> e diventa la più diretta derivazione dell’interpretazione di Bonito Oliva del Manierismo da quella pasoliniana.

Nelle immagini de *La ricotta* Pasolini aveva già tradito Longhi, che notoriamente non amava i manieristi, accostando alle *Deposizioni* del Pontormo e del Rosso scene laterali in cui giovani neri alzano cesti colmi di frutta, citazione dei ragazzi caravaggeschi, producendo così una crasi fra due momenti dell’arte antica ritenuti antitetici nello stile, ma ancora oggi identificati quali massimi episodi di ribellione di un artista rispetto al potere costituito. L’eresia e il tradimento stilistico di Pasolini rispetto al proprio maestro nell’accostare i due artisti manieristi e antinaturalisti al Caravaggio, campione invece del naturalismo longhiano, avviene quindi proprio sul piano dello squilibrio esistenziale dell’artista, primario motore dell’espressione d’avanguardia. Si ricorderà del resto che ne *La ricotta* si definiva, in chiave marxista, il potere schiacciante del capitalismo finanziario: “il capitale non considera esistente la manodopera se non quando serve la produzione, e il produttore del mio film è anche il padrone del suo giornale”, dichiara Orson Welles al giornalista che lo sta intervistando. Ed è proprio sull’altare di quel potere che nel film la comparsa Stracci muore in croce, senza possibilità di riscatto. In una sua poesia del 1964 Pasolini guardava ancora una volta indietro al Pontormo quale metafora di un’età d’illusioni, di sconcerto e anche di morte per l’intero paese:

“Il Pontormo con un operatore / meticoloso, ha disposto cantoni / di case giallastre, a tagliare / questa luce friabile e molle, / che dal cielo giallo si fa marrone / impolverato d’oro sul mondo cittadino [...] e io / ritardatario sulla morte, in anticipo / sulla vita vera, bevo l’incubo / della luce come un vino smagliante. / Nazione senza speranze! L’Apocalisse / esplosivo fuori dalle coscienze / nella malinconia dell’Italia dei Manieristi, / ha ucciso tutti: guardateli – ombre / grondanti d’oro nell’oro dell’agonia”<sup>17</sup>.

Ne *L’ideologia del traditore*, invece, il legame fra *riso*, *sorriso*, *lamento* (è il titolo di un capitolo centrale del libro) e il passaggio anche dello stile attraverso l’ironia e l’allegria diventano per Achille uno dei modi di scardinare e ribaltare il rapporto servo/padrone, all’interno di un mondo – quello cinquecentesco e quello degli anni settanta – dove, entrate in crisi le ideologie, il potere finanziario internazionale domina sempre più la vita degli individui.

Questo mutamento di prospettiva si compie ancora una volta attraverso un tradimento, quello verso le fonti, vasariane in particolare, rilette da Achille attraverso una duchampiana logica dello spostamento e dell’ironia. Rispetto alla stringata prefazione all’edizione del 1976, in quella alle edizioni del 1998 e del 2012, quasi a riflettere su quella che fu la versione figurativa e pre-transavanguardista dell’*Ideologia del traditore*, si dichiarano i riferimenti alle fonti cinquecentesche, citando insieme luoghi diversi del proemio alla terza parte delle *Vite* giuntine del 1568: “la

graziosissima grazia come licenza che non essendo di regola, fusse ordinata nella regola". Al fine di definire la produzione manierista colma della "grazia di una ispirazione arrovellata" Achille cita poi, come appartenenti al proemio, altri concetti vasariani quali la "licenza ordinata nella regola", l'"ordine con più ornamento", la "facilità" e l'"allegria". Sul senso di "quella 'allegria' teorizzata da Vasari" si ritorna anche per descrivere i disegni di Luca Cambiaso<sup>18</sup>.

Tuttavia nel *Proemio alle Vite* Vasari non teorizza mai, per l'espressione cinquecentesca, la necessità dell'allegria, e proprio questo tradimento giocoso (uno sberleffo ironico verso Vasari da parte di Achille, che cita quello duchampiano dei baffi alla Gioconda?) indica forse già la disposizione del nostro a superare la seriosità della precedente generazione poverista. A quella si preferisce ormai l'immanente, e quindi la necessità di esprimere il vissuto e il privato, come del resto il privato era apparso in tutta la sua scandalosa evidenza già nel *Diario* del Pontormo.

Se ne *La ricotta* l'intreccio della finanza internazionale ha bisogno della morte del servo-comparsa Stracci per accorgersi della sua presenza, poiché nel 1963 l'allegria non era ritenuta sufficiente a combattere il potere capitalista, nel 1976 l'individualità obliqua, ironica e tragica, comunque gioiosa nell'affermazione dell'esistenza individuale ed estetizzante dei manieristi, diventa per Achille lo specchio del successivo decennio. Un decennio dove l'azione espressiva dell'artista manierista e contemporaneo sarà necessariamente ribaltata in un'azione teatrale continuamente descritta, lungo l'intero testo, attraverso le parole di William Shakespeare e di Miguel de Cervantes: "Vengono per il dramma; io debbo fare il Pazzo", oppure "il dramma è la cosa in cui io accalappierò la coscienza del re"<sup>19</sup>.

Cervantes, al pari del tono "comico involontario" del *Diario* del Pontormo, è invece continuamente richiamato da Achille per definire l'esempio eversivo del rapporto servo/padrone, dove il servocortigiano, a differenza di Stracci, non soccomberà più all'"internazionalizzazione della finanza" e al realismo politico, ma sarà capace attraverso un'azione non più frontale ma laterale, anche "capricciosa e individualistica"<sup>20</sup>, di appropriarsi e di sovvertire la vita del padrone, con un risvolto politico ed espressivo che sembra specchiarsi in un film (su sceneggiatura di Harold Pinter) come *The Servant* di Joseph Losey del 1963 (lo stesso anno di *Ro.Go.Pa.G.*).

Attraverso il tradimento, inteso come azione espressiva, l'artista cinquecentesco opera non solo sul piano politico ma soprattutto su quello sentimentale, dunque l'azione individuale e individualistica rimane l'unica via praticabile anche per il critico contemporaneo.

Il modello più alto di questa esposizione del proprio corpo come specchio della pittura e delle proprie manie rimane anche per Achille quello del *Diario* di Pontormo, edito nel 1956 da Emilio Cecchi, il quale in una conferenza dell'anno precedente parlava già dell'"eresia estetica", quindi solo stilistica, perseguita dall'artista manierista. Il Pontormo incarna anche per Achille un comportamento capace di "una duplicità di direzione" in una consapevole "scissione tra biologico e artistico, dove l'un mondo si confonde con l'altro", nell'espressione di una "solitaria Mania nel proprio narcisismo". Allora "la confusione tra introiezione ed espulsione (il mangiare e il dipingere) sta a dimostrare che i due momenti vengono pareggiati ed azzerati fra loro"<sup>21</sup>.

Se Achille interpreta il Pontormo attraverso Binswanger (*Tre forme di esistenza mancata*, nell'edizione del 1964, ma la prima era del 1956) e cita il *Diario* pontormiano dalla monografia di Luciano Berti del 1973, quel testo aveva forse già influenzato l'arte italiana fin dall'edizione curata da Cecchi nel 1956, poiché una rappresentazione ironica del corpo dell'artista e delle sue deiezioni, racchiuse nei barattoli della *Merda d'artista* di Piero Manzoni, è del 1961: "Adi 16 martedì cominciai quella figura e la sera cenai un poco di carnaccia che mi fece poco prò [...] mercoledì mangiai dua uova nel tegame, giovedì cacai dua stronzoli non liquidi"<sup>22</sup>. Nel 1976, invece, il corpo fisico dell'artista e del critico è divenuto lo schermo di un'espressione libera di manifestare le manie e la propria soggettività sentimentale. Si dovrà allora ricordare che solo un anno prima il corpo di Pasolini era stato schermo per Fabio Mauri nell'azione *Intellettuale*, proposta in occasione dell'inaugurazione della nuova Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. Un'azione che rappresentava una riflessione intima dell'artista sull'effetto che la sua opera aveva su di sé come suo autore. Un atto, quello di Pasolini nell'azione di Mauri, che poteva quasi apparire un ripiegamento sentimentale

rispetto al pensiero politico espresso nel suo stesso film *Il Vangelo secondo Matteo* del 1964, proiettato ora sul suo petto, poiché di quel pensiero si dava ora in effetti una traduzione estetica e una trasposizione autoriflessiva. Un anno dopo, guardando al Pontormo, Achille già parlava della necessità di una prassi espressiva ulteriore, capace di rappresentare in pieno attraverso la pittura i desideri di una nuova generazione di artisti, per i quali lo stile dell'opera diventerà maschera capace di nascondere ogni eresia sentimentale.

Artisti eretici come il Pontormo (e la tradizione critica che vuole il Pontormo per forza eretico, in quanto artista moderno, lambisce i nostri giorni)<sup>23</sup>, eretici rispetto agli schieramenti politici, come lo era ormai anche Pasolini nel 1975, modellano una pratica dell'eresia che Achille esprime subito in vari modi, per esempio esibendo il proprio corpo nudo in fotografie, pubblicate nel 1981 su "Frigidaire", che non erano certo un gesto politico quanto invece un atto di narcisismo. Un atto la cui necessità è affermata fin dall'introduzione all'edizione del 1976 de *L'ideologia del traditore*<sup>24</sup>, replicato come autocitazione a distanza di anni in una perfetta reiterazione manierista. Un narcisismo che diventa maschera di una spudorata eresia antiborghese, ispirata a quella del Pontormo che, nel *Diario*, parallelamente all'esibizione del proprio corpo, descriveva le membra nude (gambe, torsi, braccia) da lui affrescate a San Lorenzo. Una maschera che, al pari del ribaltamento dei contenuti sul piano dello stile, dichiara la volontà dell'artista, manierista e contemporaneo, di esprimere attraverso la pittura la propria ipocondria, l'eccentricità e anche il sentimento. In una sostanziale inversione, precoce nel 1976, dal politico al privato, Achille affermava che "voyeurs solitari e chiusi nel microcosmo del proprio narcisismo, gli intellettuali manieristi non sanno che vivere per interposti oggetti"<sup>25</sup>.

Quando la maschera, come metafora anche dello stile, diventa un obbligo per l'artista di fronte allo sconcerto di un'età di crisi, quale evidentemente per Achille sono gli anni settanta del XX secolo, l'altra risposta alla frattura dei tempi, antichi e contemporanei, è secondo lui quella del nomadismo: una necessità esistenziale, le cui radici nelle riflessioni di Deleuze sono già state indicate da Cortellessa<sup>26</sup>. Ma un'altra radice tutta italiana del nomadismo, per Achille necessario all'intellettuale, era già stata indicata in *Eretici italiani del Cinquecento*, di Delio Cantimori, pubblicato nel 1939, dove si descrivevano le peregrinazioni per tutta Europa degli eretici religiosi dell'età manierista. Un testo che durante la seconda guerra mondiale era diventato metafora degli intellettuali esiliati e perseguitati dal fascismo, e poi dagli anni cinquanta e sessanta specchio delle eresie dell'intellettuale nomade (esemplato per Achille dall'artista Fluxus, altra sua area di scrittura critica ed espositiva) che, sempre più individualmente, reagiva al realismo politico post bellico. Un nomadismo sopravvissuto fino agli ultimi esempi di esilio brigatista, in Francia e in America del Sud, dove sogno, utopia e tradimento si mescolano in un insieme indistinto. Un percorso, quello dell'artista manierista, sicuramente eretico, che Achille definisce infatti di "eversione permanente" rispetto a una "vita" organizzata "secondo possibilità funzionali al sistema produttivo"<sup>27</sup>. Eversione necessaria a riaffermare la "libertà" dell'artista rispetto alla "necessità" della vita sociale e del sistema dell'arte, ma che nel 1976, in anticipo sui tempi, si compie nell'alveo del privato e dello stile, disperdendo la militanza politica necessaria, invece, alla generazione precedente. Delle convenzioni care alla militanza di quella generazione, ne *L'ideologia del traditore* rimane solo il programmatico e incalzante tono delle pagine, asseverative e quasi scritte ad alta voce, che nel testo risuona e afferma il diritto a esprimere il soggettivo, il difetto, lo squilibrio anche in un'età violenta che già avvertiva, indicando la nascita cinquecentesca della finanza internazionale, la vittoria (di lì a breve) di Margaret Thatcher (1979) e di Ronald Reagan (1981), che avrebbe portato, oltre l'edonismo, una precarietà esistenziale giunta ai nostri giorni a determinare una nuova e più forte crisi, provocata dalla globalizzazione digitale post-capitalista, e senza la struttura di un pensiero forte a fare da scudo. Una precarietà che l'artista manierista e il critico contemporaneo esprimevano nel 1976 attraverso Friedrich Nietzsche<sup>28</sup>, nella consapevolezza che le parole di Machiavelli "per forza o con frode"<sup>29</sup> significavano "tutta l'urgenza disperata di quell'epoca che, per la prima volta nella storia della cultura, si trova a vivere la contraddizione primaria tra linguaggio e realtà", esprimendo così "tutta la

violenza, il desiderio, l'eros e la morte che il linguaggio, specialmente il linguaggio dell'ordine, tenta anche oggi di deviare e di nascondere"<sup>30</sup>.

---

<sup>1</sup> Assecondando la mascheratura di questa conversazione immaginaria fra Harry Styles e Achille Bonito Oliva, anche io continuerò a indicare "Achille" per nome in questo testo, invece del più usuale – per un saggio scientifico – cognome.

<sup>2</sup> A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, Electa, Milano 2012, p. 72 (prima ed. Feltrinelli, Milano 1976).

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ivi, p. 65.

<sup>5</sup> Ivi, p. 31.

<sup>6</sup> Ivi, p. 40.

<sup>7</sup> Ivi, p. 41. Il corsivo è di Bonito Oliva.

<sup>8</sup> A. Cortellessa, *Dialettica del manierismo*, in Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, pp. 225-243.

<sup>9</sup> R. Longhi, *Paola Barocchi*, "Il Rosso Fiorentino", Roma, Gismondi, 1950, in "Paragone", II, 13, 1951, pp. 58-62.

<sup>10</sup> G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Editori Riuniti, Roma 1945, pp. 23-24.

<sup>11</sup> C. Ossola, *Autunno del Rinascimento*, Leo S. Olschki, Firenze 1971. Si veda inoltre, quale premessa anche alle riflessioni di Bonito Oliva sul tema, E. Battisti, *L'Antirinascimento, con una appendice di manoscritti inediti*, Feltrinelli, Milano 1962.

<sup>12</sup> Longhi, *Paola Barocchi*, pp. 60-61.

<sup>13</sup> Le citazioni sono tratte da G. Briganti, *La Maniera italiana*, Roma 1961, p. 12; cfr. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, p. 59.

<sup>14</sup> Ivi, p. 45.

<sup>15</sup> Il titolo del film del 1963 *Ro.Go.Pa.G.* è composto dalle iniziali del cognome dei quattro registi, ognuno autore di uno dei quattro episodi del film: Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti.

<sup>16</sup> Cfr. il capitolo intitolato *Riso, sorriso, lamento* in Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, pp. 122-127.

<sup>17</sup> P.P. Pasolini, *Poesie mondane*, in *Poesia in forma di rosa* [1964], Milano, Garzanti 1976, pp. 23-24.

<sup>18</sup> Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, p. 11.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 45, 46.

<sup>20</sup> Ivi, p. 31.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 54-55.

<sup>22</sup> Pontorno, *Diario*, in L. Berti, *L'opera completa del Pontorno*, Rizzoli, Milano 1973, p. 8.

<sup>23</sup> Campione di questa linea di interpretazione eretica del Pontorno rimane il volume di M. Firpo, *Gli affreschi di Pontorno a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Einaudi, Torino 1997.

<sup>24</sup> Stampata da Feltrinelli, Milano 1976, p. 10.

<sup>25</sup> Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, p. 59.

<sup>26</sup> Cortellessa, *Dialettica del manierismo*, p. 233.

<sup>27</sup> Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, p. 47.

<sup>28</sup> Ivi, p. 22.

<sup>29</sup> La citazione da Niccolò Machiavelli è posta ad epigrafe in *L'ideologia del traditore* nell'edizione del 2012.

<sup>30</sup> Ivi, p. 218.