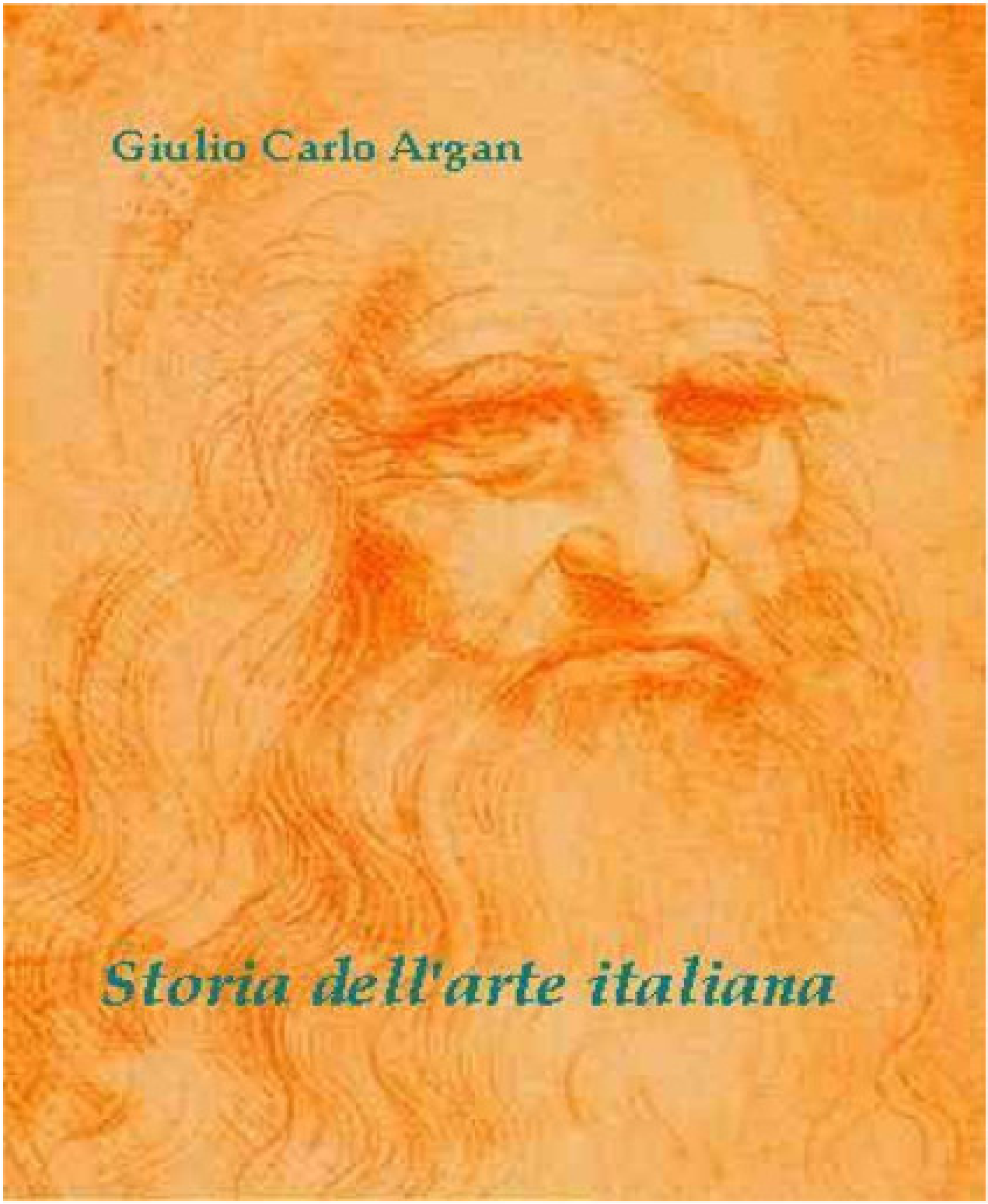
Giulio Carlo Argan



Storia dell'arte italiana

GIULIO CARLO ARGAN

Storia dell'Arte Italiana

CAPITOLO PRIMO - LE ORIGINI…… 5

CAPITOLO SECONDO - LA CIVILTÀ EGEA …… 10

L'arte minoica …… 10

L'arte micenea…… 11

CAPITOLO TERZO - L'ARTE GRECA …… 13

L'architettura *18*
La scultura arcaica *24*
La scultura classica *31*
La scultura ellenistica..... *48*
L'urbanistica e l'architettura ellenistica *53*
La pittura greca *56*
CAPITOLO QUARTO - L'ARTE ANTICA IN ITALIA **62**
La Magna Grecia..... *62*
L'arte etrusca *62*
L'architettura etrusca..... *64*
La pittura etrusca..... *65*
La scultura etrusca *66*
CAPITOLO QUINTO - L'ARTE ROMANA .....

70
L'architettura …… 71
La decorazione parietale …… 84
La pittura …… 86
La scultura …… 89
CAPITOLO SESTO - I PRIMI SECOLI DEL CRISTIANESIMO …… 99
L'arte delle catacombe…… 101
Le prime basiliche…… 104
Altri centri della cultura tardo-antica: Milano e Ravenna …… 110
Correnti bizantine e barbariche nell'Alto Medioevo…… 121
Primi indizi di un "volgare" figurativo …… 125
CAPITOLO SETTIMO - L'ARTE ROMANICA …… 129
L'architettura nell'Italia settentrionale …… 138
L'architettura nell'Italia centrale…… 143
L'architettura nell'Italia meridionale e in Sicilia…… 147

La scultura …… 148
La pittura greca …… 152
CAPITOLO OTTAVO - L'ARTE GOTICA …… 154
L'architettura gotica …… 156
L'architettura gotica in Italia…… 159
La scultura …… 170
La pittura …… 179
CAPITOLO NONO - IL TRECENTO…… 189
Giotto …… 189
Simone Martini …… 203
Pietro e Ambrogio Lorenzetti…… 207
La pittura a Firenze ……

……. 213
La cultura artistica senese ……. 219
La diffusione del giottismo……. 223
CAPITOLO DECIMO - IL GOTICO INTERNAZIONALE …….. 235
La cattedrale, il taccuino ……. 237
Altri centri della cultura tardo-gotica in Italia……. 241
Gentile da Fabriano e Pisanello……. 244
CAPITOLO UNDICESIMO - IL QUATTROCENTO……. 251
La nuova concezione della natura e della storia ……. 251
La polemica contro il Gotico ……. 261
Il concorso del 1401……. 262
Il secondo decennio……. 264
La cupola di Santa Maria del Fiore……. 266
*Brunelleschi, Masaccio, Donatello ……

271
L'alternativa fiamminga…… 287
Il fonte battesimale di Siena…… 292
Le correnti collaterali e moderate…… 295
La pittura senese…… 307
Teoria e storia di Leon Battista Alberti…… 309
Sviluppi della scultura toscana…… 312
Spazio teorico e spazio empirico…… 318
La sintesi di verità intellettuale e verità dommatica…… 328
Il contrasto delle tendenze…… 344
L'esordio fiorentino di Leonardo…… 355
Piero della Francesca…… 362
Il palazzo ducale di Urbino…… 365

Francesco di Giorgio Martini e Giuliano da Sangallo……. 367
La cultura figurativa dell'Italia centrale…… 372
L'Umanesimo figurativo nell'Italia settentrionale …… 380
Ferrara …… 387
L'Italia meridionale: Antonello da Messina…… 397
La nuova cultura figurativa a Venezia…… 402
L'arte senza mito di Vittore Carpaccio …… 408
L'architettura e la scultura a Venezia…… 412
L'Umanesimo figurativo in Lombardia…… 416
Bramante e Leonardo a Milano …… 419
CAPITOLO DODICESIMO - IL CINQUECENTO…… 426
Michelangiolo, Leonardo, Raffaello a Firenze …… 432
Bramante e Raffaello a Roma …… 450
Michelangiolo a Roma……

…… 462
Michelangiolo a Firenze …… …… 467
Ultimo soggiorno romano di Michelangiolo…… …. 471
La cerchia dei grandi maestri…… …….. 476
Venezia: Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo…….. 482
La cerchia di Giorgione e di Tiziano giovane…….. 495
Il primo Manierismo toscano…… ……. 498
3
L'Emilia: Correggio, Parmigianino, Dosso…….. 507
La cultura artistica a Roma dal 1520 al Sacco…… 514
Gli sviluppi del Manierismo nell'Italia centrale …….. 524
La scuola veneta …… …… 539
La maturità di Tiziano …… …… 541
La pittura veneta al tempo di Tiziano …….. 550
La provincia veneta: Brescia e Bergamo…… 557

Il Manierismo a Venezia …… 561
La scultura e l'architettura a Venezia…… 578
La regola e il capriccio…… 589
Il tardo Manierismo a Roma…… 591
Altri centri di cultura manieristica …… 598
CAPITOLO TREDICESIMO - IL SEICENTO…… 600
Annibale Carracci, Caravaggio, Rubens …… 603
La pittura a Roma nel primo trentennio …… 621
La scultura e l'architettura a Roma …… 630
Sviluppi del Barocco romano…… 649
Napoli …… 658
Toscana…… 665
Genova…… 666

Venezia.…… 668
Lombardia.…… 671
Piemonte …… 672
CAPITOLO QUATTORDICESIMO - IL SETTECENTO…… 676
L'architettura in Piemonte …… 677
L'architettura a Roma …… 681
L'architettura a Napoli e nell'Italia meridionale …… 684
L'architettura a Venezia.…… 688
La pittura a Napoli.…… 689
La pittura a Roma …… 691
La pittura a Genova e in Lombardia.…… 696
La pittura a Bologna: Giuseppe Maria Crespi …… 699
La pittura a Venezia.…… 701
La scultura del Settecento ……

……. 715
CAPITOLO QUINDICESIMO - IL NEOCLASSICISMO…… … 717
Urbanistica e architettura del Neoclassicismo ……. 718
La scultura neoclassica…… ……. 721
La pittura neoclassica…… ……. 727
CAPITOLO SEDICESIMO - DAL ROMANTICISMO AL FUTURISMO…… 730

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

CAPITOLO PRIMO - LE ORIGINI

La preistoria non ha limiti cronologici: ancora oggi, malgrado lo sviluppo dei mezzi d'informazione e di comunicazione, milioni di uomini vivono in una condizione di preistoria, molto simile a quella delle lontane origini della nostra civiltà. Si assume generalmente come limite della preistoria ed inizio della prima fase storica (protostoria) il passaggio a forme organizzate di vita sociale, in insediamenti stabili, e alla produzione sistematica dei mezzi di vita mediante la coltivazione della terra, l'allevamento del bestiame, la fabbricazione di utensili, armi, suppellettili. Nell'ordine religioso questa fase coincide, in linea di massima, con il trapasso da una concezione magica, di totale indistinzione dell'essere umano dalla realtà naturale, ad una concezione animistica, che riconosce l'esistenza di forze superiori agenti e determinanti sui fenomeni della natura e sull'esistenza umana. Si collega alla concezione animistica e al costituirsi di gruppi sociali organizzati l'idea della sopravvivenza dello spirito oltre la morte e, per conseguenza, il culto dei defunti. Coincide con il formarsi delle prime strutture sociali la divisione del lavoro e lo scambio dei prodotti: ne deriva un più rapido progresso delle tecniche produttive e delle manifestazioni artistiche ad esse collegate.

Nell’area mediterranea la fase protostorica si fa cominciare con la fine dell’epoca neolitica e la prima età del bronzo: lo sviluppo tecnico e culturale mediterraneo, che ebbe il suo primo centro nell’isola di Creta nel terzo millennio a.C., fu certamente influenzato dalle civiltà dell’Asia Minore, dove la fase neolitica può considerarsi chiusa fin dal settimo millennio.

Le prime manifestazioni artistiche risalgono tuttavia a un’epoca molto più remota, alla fine del paleolitico. Decine di millenni a.C. gli uomini, che vivevano di caccia e dell’occasionale raccolta di frutti selvatici, conoscevano già il valore dell’immagine o della figurazione: risale infatti al paleolitico superiore tutta una 5

serie di figurazioni così sinteticamente ed intensamente espressive che alcuni dei maggiori artisti moderni (primo fra tutti Picasso) le hanno considerate opere d’arte perfette, fino a proporle come modelli di assoluta autenticità dell’espressione artistica. Sono immagini di animali selvatici (bisonti, renne, mammuth etc.) graffite e dipinte sulle pareti e sulle volte di grotte naturali disseminate nell’Europa mediterranea e specialmente nella zona franco-cantabrica (Lascaux, Altamira, Montignac, Polignac etc.). Sono tracciate con le dita o con elementari strumenti dai cacciatori che hanno frequentato per molti secoli quelle grotte, a cui attribuivano valore di luoghi sacri. Sono state spesso considerate come straordinarie manifestazioni di un’attività artistica istintiva, non condizionata da una precedente esperienza figurativa e tecnica né da una finalità pratica. E’ stato invece dimostrato che queste figurazioni, pure rivelando con estrema vivacità l’immagine che l’uomo del paleolitico aveva del mondo e del proprio essere nel mondo, hanno un carattere magico e una finalità pratica.

Raffigurando o, piuttosto, prefigurando l’incontro con l’animale nella foresta, il cacciatore immaginava di assicurarsi, con un’operazione magica, il successo della battuta da cui dipendeva la sua esistenza. Facendo accadere in immagine l’evento auspicato, lo sottraeva in qualche modo all’incertezza del caso: la sua speranza si trasformava in un progetto d’azione.

Non è vero che queste figurazioni siano indipendenti da ogni interesse tecnico: esse vanno messe in relazione, non già con la tecnica (non ancora esistente) della fabbricazione di utensili e suppellettili, ma con la tecnica della caccia, la sola posseduta dall’uomo del paleolitico. La sua esistenza

dipendeva dall'incontro con la fiera: alla lunga attesa dell'agguato succedeva l'apparizione improvvisa dell'animale fuori della macchia, il balzo del cacciatore, l'inseguimento, l'atto del colpire. I gesti del cacciatore dovevano essere rapidi, precisi, tempestivi. La prontezza e la sicurezza che il disegnatore dimostra nel percepire e nel fissare la sagoma dell'animale in corsa corrispondono alla sicurezza e alla rapidità del percepire e dell'agire del cacciatore. Com'è stato giustamente osservato, è una pittura non di rappresentazione ma di azione; non raffigura qualcosa di accaduto e rievocato, ma qualcosa che si vuole che accada 6

e che si anticipa col pensiero. Il gesto che traccia l'immagine del bisonte ha la stessa dinamica del gesto del cacciatore che, domani, fermerà la sua corsa nella radura: la figurazione è come la prova, in palestra, della gara che si dovrà sostenere in campo.

I cacciatori di Lascaux o di Altamira non potevano avere chiare nozioni sulla forma, la struttura anatomica del bisonte o della renna: per essi esisteva soltanto l'animale in corsa con cui dovevano misurarsi. Il movimento dell'altro è anche il proprio: l'identificazione del cacciatore con la fiera non è soltanto magica ma esistenziale. Con i pochi colori di cui dispone (terre, carbone, succhi d'erbe) il pittore-cacciatore fissa soltanto ciò che percepisce in quell'istante: la massa lanciata, la curva della groppa inarcata nel balzo, la tensione nervosa dei garretti, la dislocazione delle masse muscolari, il fremito delle narici. Un'immagine fulminea non è necessariamente un'immagine schematica: talvolta la visione rapida coglie e mette a fuoco particolari che una visione meno concitata non rileverebbe, ed un accenno istantaneo basta a suggerire sinteticamente l'insieme. È questa presa immediata, quasi violenta, che costituisce il fascino delle figurazioni paleolitiche.

I pastori e i coltivatori del neolitico, invece, vivono in un luogo fisso, operano in uno spazio conosciuto e determinato, fanno parte di un sodalizio sociale. La loro immagine del mondo ha contorni precisi e non è dinamica ma statica; il loro ideale è un ordine costante nei rapporti con la realtà. Sanno come sono fatte le cose che formano il loro ambiente e con cui hanno una consuetudine quotidiana; non hanno neppur bisogno di descriverle, le indicano con certi segni sui quali si è stabilito un accordo comune. Il bisonte non balza più fuori dalla macchia, ma vive pacifico nel recinto, aiuta gli uomini a lavorare la terra: e questi lo raffigurano, non più per

sortilegio magico, ma perché rappresenta un valore reale. Il segno che sta per “bisonte” può essere ripetuto molte volte e la serie indica che si possiedono o si desidera di possedere non uno, ma molti bisonti. Lo stesso segno vale per tutti i bisonti, cioè non indica quel bisonte ma, oggi diremmo, l’essenza o l’idea del bisonte, ciò che tutti i bisonti hanno in comune (le lunghe corna, le quattro zampe). Sono questi segni che gli etnologi chiamano astratti o 7

geometrici, contrapponendo la loro regolarità alle immagini improvvisate nel paleolitico. Dalla ripetizione e dalla pluralità dei segni nasce la ornamentazione; i segni sono simboli di valore, dunque danno valore alle cose a cui si associano.

All’idea del valore è connessa quella della durata; la suppellettile non è più soltanto un oggetto di utilità immediata, ma un bene materiale, che fa parte di un patrimonio.

Consideriamo un qualsiasi vaso di terracotta decorata. La sua forma dipende da esigenze oggettive: resistenza, durata, maneggiabilità, peso e densità della materia che dovrà contenere. Sulla superficie il vasaio ha tracciato segni che non soltanto hanno un significato simbolico, ma modificano la forma visibile del vaso perché attraggono lo sguardo su altre immagini, sul loro contrasto coloristico rispetto al fondo, sul ritmo dei loro contorni. Il vaso ornato sta nello spazio diversamente dal vaso disadorno; mediante quelle immagini si mette in rapporto con l’ambiente, evoca cose diverse e lontane. Mediante l’ornamentazione si supera il limite fisico dell’oggetto e gli si dà un valore spaziale o di relazione.

Anche al di là dell’ornamentazione simbolica, gli uomini del neolitico cercano di foggiare oggetti di culto validi per tutta la comunità: è il caso delle pietre allungate infisse nel suolo (menhir) e delle lastre poste orizzontalmente su sostegni verticali (dolmen), che sono i primi documenti di costruzioni votate al culto. E

sempre più si sviluppa il culto dei morti. Le tombe a tetto e a volta sono tra i primi esempi di costruzioni stabili: e quasi tutto ciò che sappiamo della vita delle civiltà primitive ci è stato detto dalle armi e dalle suppellettili trovate nelle sepolture.

Le migrazioni di popolazioni asiatiche e indo-europee, che per le prime hanno praticato la lavorazione dei metalli, determinano i primi atti della cultura protostorica mediterranea. Non solo nella tecnica ma anche nella

organizzazione politica, e specialmente nella formazione di grandi stati monarchici con vaste città fortificate, l'Egitto e la Mesopotamia hanno la precedenza: le loro potenti dinastie risalgono rispettivamente al principio e alla metà del terzo millennio.

L'alto livello della loro cultura artistica, documentato dalle rovine di Babilonia e dai monumenti dell'architettura, della scultura e della pittura egiziana, esercita 8

indubbiamente una forte influenza sul formarsi della civiltà artistica mediterranea, che tuttavia presenta fin da principio caratteri proprii.

9

CAPITOLO SECONDO - LA CIVILTÀ EGEA

L'arte minoica

I popoli che abitano le isole e le coste del Mediterraneo, e specialmente dell'Egeo, sono diversi dai popoli asiatici per origini, culti, tradizioni e modi di vita.

Il mare è una difesa naturale e una via di comunicazione; nelle isole egee si formano piccoli stati, la cui prosperità economica è dovuta alla fertilità del suolo, alla raffinata produzione artigianale, alla frequenza dei traffici. Creta è il cuore della civiltà minoica (dal mitico re Minosse), ma caratteri affini o dipendenti si trovano in tutta l'area dell'Egeo e del Mediterraneo centrale. Cronologicamente la civiltà cretese occupa quasi tutto il terzo e il secondo millennio a.C.; la sua massima fioritura è tra il 2000 e il 1400. Ad una prima fase di splendore, in cui l'isola è divisa nei due stati di Cnosso e di Festo, segue verso il 1700 una crisi di cui si vedono i segni nelle rovine dei più antichi palazzi distrutti e incendiati; la seconda, in cui Cnosso domina tutta l'isola, termina verso il 1400 con le invasioni armate di popoli della costa ellenica.

Gli scavi condotti al principio del nostro secolo hanno riportato alla luce i resti dei grandi palazzi reali di Cnosso e di Festo e della villa reale di Haghia Triada. I palazzi non avevano cinte fortificate; sorgevano su alture vicino al mare modellandosi sul declivio del colle con un succedersi di terrazze e gradinate; gli ambienti erano raggruppati intorno a grandi cortili; i vestiboli e le sale maggiori avevano pilastri di pietra o di legno ristretti (rastremati) verso il basso. Oltre agli ambienti di rappresentanza, v'erano luoghi destinati alle varie funzioni di governo, agli spettacoli e ai giochi ginnici, magazzini e laboratori artigiani. Il palazzo era dunque il centro

vitale, non solo del potere politico-religioso e dell'amministrazione, ma anche della produzione e del commercio: ciò prova che la monarchia cretese aveva già il carattere patriarcale che si ritroverà nelle città-

stato greche. Molte sale del palazzo erano decorate con grandi pitture murali: le immagini, piatte e profilate, avevano tinte chiare e luminose entro contorni stilizzati, ritmici. La varietà dei temi, la mancanza della gravità rituale delle figurazioni asiatiche, l'andamento più libero delle linee e l'accordo dei colori 10

dimostrano che l'immaginazione degli artisti è già aperta verso gli orizzonti di una mitologia fondamentalmente naturalistica.

Nella ceramica v'è un primo stile, detto di Kamares, a figure geometriche dai colori brillanti: spirali, cerchi, curve riprendono sulla superficie e sviluppano coloristicamente la curvatura del vaso, come se il pittore volesse comunicare la forma dell'oggetto allo spazio circostante. Più animate e naturalistiche sono le figurazioni dello stile di cui è esempio famoso la brocchetta di Gurnià. In essa, tutta la decorazione è risolta con l'immagine di un polpo che avvolge con le lunghe spire dei suoi tentacoli il corpo del vaso. L'andamento mollemente ondulato del segno alterna i chiari e gli scuri con un ritmo irregolare che visivamente deforma la simmetria stessa del vaso, come veduto nella

trasparenza dell'acqua. Anche l'invenzione del polpo, sebbene discenda dalle decorazioni zoomorfiche orientali, è nuova: è un essere "vivo" che s'impadronisce dell'oggetto e suggerisce, intorno ad esso, uno spazio diverso dal reale, immaginario. L'oggetto è sempre un vaso, con la sua funzione pratica: ma è anche un episodio, un fatto che accade sotto i nostri occhi, un momento dell'esistenza.

Lo stesso può dirsi della scultura, rappresentata da statuette votive di terracotta colorata o di bronzo, d'un modellato sintetico e quasi improvvisato, sensibilissimo ai giochi della luce, nonché dai rilievi sui vasi di steatite, con figure che sembrano prese dal vero e ravvivate da accenti caricaturali: siamo ormai in un mondo in cui l'idea del divino si associa alla realtà della vita e tocca, col tema dominante della Dea Madre, i sentimenti popolari (la fecondità della donna e della terra; i costumi cittadini; i giochi).

L'arte micenea

Il rapporto tra Creta e le città della terraferma ellenica fu molto intenso; ma profondamente diverso è il terreno sociale su cui si sviluppa la civiltà

descritta nei poemi omerici. Il fondamento delle monarchie che governano le città-stato elleniche è ancora patriarcale, ma agitato da fosche tragedie dinastiche e famigliari: comune, però (e lo prova la coalizione degli achei contro Troia) è 11

l'aspra volontà di lotta contro gli ultimi capisaldi dell'espansione asiatica nel Mediterraneo.

Annidata sul monte e cinta da mura ciclopiche, Micene, la città degli Atridi, era insieme reggia e fortezza. Si accedeva alla cittadella per una via fortificata incassata tra muri guarniti di opere difensive, che terminava con la porta dei Leoni, formata da quattro monoliti e sormontata da un fastigio triangolare, con due leoni rampanti e, nel mezzo, il fusto di una colonna. Fuori delle mura è il cosiddetto tesoro di Atreo, in realtà una tomba a tholos (a pianta circolare con una volta conica) di grandi dimensioni. È una costruzione scavata nel monte, e vi si accede da un dromos e da una porta simili a quelli della cittadella. La volta è formata da anelli di blocchi sporgenti, che vanno restringendosi verso l'alto, tenuti insieme dalla pressione del terreno. È uno spazio cavo senza luce: è la triste dimora dei morti, quasi l'immagine architettonica dell'Ade.

Il rapporto dell'arte micenea con quella cretese è dimostrato dalle pitture murali di Tirinto, dallo stile delle ceramiche e delle oreficerie. Le tazze auree di Vaphiò sono prossime, per l'improvvisazione plastica e narrativa, ai rilievi cretesi; ma il modo di sbalzare la lamina d'oro rendendola estremamente sensibile alla luce e quasi dilatandola nello spazio è proprio della oreficeria micenea, quale ci è nota da un'ampia serie di oggetti (pettorali, placche etc.) e, specialmente, dalle maschere funerarie, in cui lo stesso splendore della materia accresce la tremenda fissità dei volti.

12

CAPITOLO TERZO - L'ARTE GRECA

Nella penisola ellenica una nuova componente etnica progressivamente modifica e caratterizza la cultura della protostoria mediterranea. La crescente infiltrazione di genti provenienti dal nord (dori) determina, come contraccolpo, la migrazione dei popoli ellenici della costa occidentale verso l'oriente: l'Asia minore diverrà così il centro della cultura ionica, sempre pervasa da un caldo sentimento della natura e sensibile a tutte le modulazioni affettive, e perciò sottilmente antitetica al severo rigorismo formale, alla tendenza al simbolico e all'astratto propria della tradizione

dorica. Questa domina il periodo detto del medioevo ellenico, tra il XII e il IX secolo: nella ceramica la conformazione dei vasi ha curvature tese e la decorazione, coloristicamente severa, è quasi matematica nel computo rigoroso degli intervalli tra i segni.

Con la combinazione delle due componenti, dorica e ionica, si è voluto spiegare il coesistere, nella grande arte greca, di un'astratta esigenza a priori di ordine, simmetria e proporzione, e di una sempre rinnovata, talvolta impetuosa e drammatica esperienza della vita. In realtà, dalla fase arcaica alla classica, e da questa al molteplice diramarsi delle correnti ellenistiche, lo sviluppo storico dell'arte è inseparabile da quello della cultura e della coscienza politica del popolo ellenico.

Fin dal suo primo configurarsi nel vasto ambito della civiltà mediterranea, la società greca si costituisce sul pensiero di un perfetto equilibrio tra umanità e natura: nulla è nella realtà che non si definisca o prenda forma nella coscienza umana. Aristotele spiegherà che il primo stadio della "politica" è la famiglia (oikìa), il secondo il villaggio (koinè), il terzo la città (pólis). Le stesse leggi dello stato hanno il loro fondamento nelle leggi naturali; e naturale è il fondamento della logica e della scienza, della morale e della religione. Ma non per questo la vita è equilibrio immobile, stasi; è, invece, aspirazione continua a una condizione ideale, di perfetta libertà "naturale" . Per questo ideale di libertà la Grecia combatterà lungamente contro l'impero persiano, ultima forma dell'oscuro dispotismo asiatico; e questa lotta storica non sarà che il seguito della mitica lotta 13

di liberazione della coscienza dagli incombenti terrori del mondo preistorico e protostorico, con le sue minacciose potenze soprannaturali. Di questa continua lotta, mitica e storica, per la liberazione della coscienza e la limpida conoscenza del reale, l'arte figurativa è, più ancora che una testimonianza, un fattore essenziale: concepita come il più puro e perfetto dei fenomeni naturali, rivela nella chiarezza delle sue forme la forma ideale della natura, nella sua essenza universale che è al di là di ogni accidentale contingenza. In questo senso ha una funzione attiva o costruttiva: si accompagna al pensiero dei filosofi e al genio ispirato dei poeti nella ricerca di una verità che non è oltre ma dentro le cose e che non si raggiunge oltrepassando l'esperienza, ma approfondendola e chiarendola. Si spiega così anche quello che, ai nostri occhi, potrebbe parere un limite dell'arte classica: il suo porre come unico oggetto, o quasi, la figura umana.

Essa infatti è considerata, tra tutte le forme naturali, la più vicina all'ideale, la più libera dalle contingenze accidentali: in essa si vede come la civiltà, interpretando i significati profondi della natura, ne idealizzi le forme.

Lo sviluppo storico dell'arte greca viene comunemente diviso in tre periodi: arcaico, dal VII alla fine del VI secolo; classico, fino alla metà del IV; ellenistico, fino alla metà del I. Questa periodizzazione schematica riflette la tradizionale concezione evoluzionistica, per cui il periodo classico dovrebbe considerarsi come momento di apogeo, preceduto da una fase di preparazione o di

progresso, e seguito da una fase di declino o di dissolvimento. Questa tesi non è accettabile perché ogni situazione storica deve essere valutata nel proprio significato e non solo in rapporto ad altre; tuttavia la fase centrale, detta classica, ha prodotto opere di tanta altezza da poter essere assunte, dai posteri, come esempi di perfezione assoluta e da poter costituire perciò il fondamento di una teoria dell'arte, o estetica.

Con il termine classico, relativamente recente, i teorici del XVIII e XIX secolo hanno indicato, infatti, la perfezione della forma artistica, il suo carattere di universalità, l'eternità del suo valore. La forma artistica è data come assoluta e universale allorché implica ed esprime una concezione totale del mondo. Poiché la concezione del mondo che trova nell'arte la sua espressione totale è quella di 14

anche quello che, ai nostri occhi, potrebbe parere un limite dell'arte classica: il suo porre come unico oggetto, o quasi, la figura umana. Essa infatti è considerata, tra tutte le forme naturali, la più vicina all'ideale, la più libera dalle contingenze accidentali: in essa si vede come la civiltà, interpretando i significati profondi della natura, ne idealizzi le forme.

Lo sviluppo storico dell'arte greca viene comunemente diviso in tre periodi: arcaico, dal VII alla fine del VI secolo; classico, fino alla metà del IV; ellenistico, fino alla metà del I. Questa periodizzazione schematica riflette la tradizionale concezione evoluzionistica, per cui il periodo classico dovrebbe considerarsi come momento di apogeo, preceduto da una fase di preparazione o di

progresso, e seguito da una fase di declino o di dissolvimento. Questa tesi non è accettabile perché ogni situazione storica deve essere valutata nel proprio significato e non solo in rapporto ad altre; tuttavia la fase centrale,

detta classica, ha prodotto opere di tanta altezza da poter essere assunte, dai posteri, come esempi di perfezione assoluta e da poter costituire perciò il fondamento di una teoria dell'arte, o estetica.

Con il termine classico, relativamente recente, i teorici del XVIII e XIX secolo hanno indicato, infatti, la perfezione della forma artistica, il suo carattere di universalità, l'eternità del suo valore. La forma artistica è data come assoluta e universale allorché implica ed esprime una concezione totale del mondo. Poiché la concezione del mondo che trova nell'arte la sua espressione totale è quella di un determinato momento della civiltà greca, l'universalità dell'arte classica non è una qualità soprastorica, ma si identifica con la sua storicità. Diremo dunque che in nessun altro periodo, forse, l'arte è stata così pienamente espressiva della realtà storica, nella sua complessità, come nel periodo detto classico dell'arte greca. È chiaro che l'arte classica non potrebbe essere pienamente espressiva della realtà storica se il suo sviluppo non si attuasse come sviluppo storico, cioè se l'operare dell'artista non presupponesse una lucida consapevolezza dell'esperienza del passato e della finalità a cui si mira. L'arte classica ha dunque il suo fondamento nel passato e mira al fine della perfezione assoluta. Perciò 15

l'operare dell'artista appare sempre collegato con un interesse teorico, programmatico, che trova talvolta la sua espressione in canoni o leggi formali.

Il canone si riferisce, per l'architettura, alle relazioni metriche tra le parti e tra ogni parte ed il tutto; per la scultura, alle dimensioni relative delle parti della figura umana. Il canone tuttavia, non è una costante iconografica o un tipo d'immagine che venga ripetuto uniformemente, ma un sistema di proporzioni tra le parti e delle parti col tutto: in questo senso riflette la concezione ellenica della realtà come relazione armonica di parti e dell'esistenza individuale come relazione dell'uomo con la natura, la società, il divino. Il canone, infine, non limita la libertà dell'artista più che le regole metriche non limitino la libertà espressiva del poeta.

Dal concetto di classico va nettamente distinto il concetto di classicismo, che si applica ai periodi in cui l'arte classica è assunta a modello e imitata. Non soltanto, infatti, il classicismo, assumendo a modello l'arte del passato, implica la sfiducia nella capacità dell'arte di esprimere la realtà storica presente, ma, riducendo l'arte all'imitazione di modelli storici, annulla il valore di creatività che è proprio dell'arte classica.

Il tema o il contenuto fondamentale dell'arte classica è il mito: non per questo, però, essa può dirsi sacra o religiosa come sarà, per esempio, l'arte cristiana del medioevo. Le immagini degli dei e degli eroi greci non hanno lo scopo di istruire il fedele o di incitarlo alla devozione; e meno che mai si pongono come sacre in sé, come materializzazioni del divino. Il Kerényi ha spiegato che la religione greca non nasce come rivelazione, ma come lento formarsi del mito e cioè attraverso il racconto verbale o scritto o figurato delle antiche saghe sull'origine del mondo e le prime vicende del genere umano. Le rappresentazioni poetiche o plastiche non dipendono dunque da un sistema teologico e, meno che mai, da una concezione teocratica dell'ordine sociale; sono esse che, tramandando le antiche credenze e le loro varianti da popolo a popolo, danno al senso del divino e del sacro quella forma sensibile che è il mito. La religione stessa, dunque, non è più imposta dall'alto con l'autorità di un sovrano e di una casta sacerdotale, ma sale dal basso, come espressione di un ethos popolare. Essendo l'espressione stessa della polis non è una legge immutabile, ma ha un

suo sviluppo storico. Dagli antichissimi miti protostorici, ctonii, che esprimevano il timore reverenziale degli umani davanti alle incontrollabili forze del cosmo, si passa ai miti olimpici, che esprimono la raggiunta armonia tra l'uomo e un'ormai amica natura. I nuovi dèi, che spesso vediamo raffigurati in lotta contro una precedente generazione divina fatta di giganti e di mostri (la Gorgone, le Furie, i Giganti, i Titani etc.), sono le immagini ideali di attività o virtù umane: la sapienza e la cultura (Atena), la poesia (Febo), la bellezza (Afrodite), l'abilità nei traffici (Ermes), il valore guerriero (Ares), l'autorità (Zeus); e una splendente legione di semidei, ninfe, eroi intesse una comunicazione continua tra il mondo degli immortali e quello dei mortali: null'altro che l'immortalità, infatti (cioè la libertà dalla morte, la sola negata agli uomini) è il privilegio della natura divina. Proprio perciò la divinità è un'umanità ideale, la forma assoluta di un'esistenza che, sulla terra, è limitata e relativa. L'atteggiamento degli uomini di fronte al divino è di ammirazione più che di devozione. Un altro grande studioso della mitologia greca, Walter Otto, scrive: "Questa religione è tanto naturale che la santità non può trovarvi luogo" . I greci non aspirano alla trascendenza, i loro dèi hanno un'esistenza simile a quella degli uomini e non sempre esemplare; ma felice perché non oscurata dal pensiero della

morte inevitabile. Essi amano scendere sulla terra dal loro cielo, ch'era poi soltanto un monte: uomini privilegiati possono incontrarli nel bosco o alla fonte. Non v'era, in ciò, nulla di miracoloso. Il dio degli ebrei, per dare la vittoria al suo popolo, fermava il sole e spartiva le onde del mare; gli dèi dell'Olimpo, racconta Omero, soccorrevano i loro protetti rendendo le loro membra più agili, la loro corsa più veloce, la loro mente più pronta, cioè intensificando le loro qualità umane, portandole ad un grado "eroico" .

Se il divino non è che un "umano" perfetto, la vita senza la morte, l'arte manifesta il divino nella perfezione della forma umana; e la perfezione è appunto l'evidenza della legge dell'armonia (la proporzione) che assicura l'identità di essenza e sembianza. Nell'arte classica non v'è distinzione tra il bello di natura e il bello dell'arte; è l'arte che scopre e rivela, o piuttosto istituisce il bello di natura. Ogni volta che, nelle successive culture classiciste, si esalterà il bello naturale si alluderà ad una legge d'armonia naturale rivelata dall'arte classica.

17

Il principio dell'arte come mimesi o imitazione non contraddice al concetto dell'arte come invenzione del bello: mimesi non è la copia di ciò che l'artista vede, ma confronto e scelta di parti belle per giungere alla ricomposizione di un insieme bello, e cioè di una natura, non più empirica, ma ideale. Il possesso di una teoria, e quasi potrebbe dirsi di una scienza dell'arte, muta profondamente la posizione sociale dell'artista. Esso non è più, come in Asia o in Egitto, un servo che opera secondo gli ordini di un sovrano dispotico e secondo le regole di una rigida ritualità. È un cittadino che esercita una libera professione; il depositario di una cultura estetica e tecnica, di cui la società riconosce la necessità; l'interprete dei grandi valori ideali su cui quella società consapevolmente si fonda. Qualsiasi cittadino può ordinare allo scultore una statua, al pittore un quadro da "dedicare"

e collocare in un luogo pubblico: i monumenti che sorgono nelle città greche non sono più la testimonianza visibile dell'autorità, ma della storia dello stato.

L'architettura

La città greca ha, all'origine, una struttura e una configurazione molto semplici.

La città è dominata dall'altura dell'acropoli, sorta dapprima per esigenze difensive e come dimora principesca, e poi riservata quasi

esclusivamente a santuari ed edifici rappresentativi. Il centro della vita civile, politica e commerciale è invece posto nell'agorà, in genere in pianura. Al disotto si stende liberamente la città bassa (ástu¨), dove risiedono artigiani, mercanti, contadini. Col tempo, i legami tra città alta e città bassa si fanno più stretti; la vita urbana diventa più complessa e differenziata e la città si presenta come un organismo articolato. Si moltiplicano così i tipi degli edifici (templi, teatri, scuole, palestre etc.), sempre collegati alla struttura organica della città e alle esigenze della vita comunitaria. L'ordine urbanistico era legato all'ordine politico: quando la popolazione superava un numero stabilito da leggi, una parte di essa andava a fondare una nuova città (colonia). Della città di Rodi, disegnata da Ippodamo di Mileto, il costruttore delle mura del Pireo ad Atene, così scrive lo pseudo-Aristide: "Nell'interno di Rodi non si vedeva una piccola casa a fianco di una grande; tutte le abitazioni erano di uguale altezza ed offrivano il medesimo ordine di architettura, di modo che l'intera città sembrava formare un solo edificio. Larghissime strade la 18

traversavano in tutta la sua estensione. Esse erano tracciate con tant'arte, che da qualunque parte si volgesse lo sguardo l'interno presentava sempre una bella decorazione. Le mura, nel vasto recinto della città essendo frammezzate da torri di sorprendente altezza e bellezza, eccitavano in particolar modo l'ammirazione.

Le alte loro sommità servivano di faro ai naviganti. Tale era la magnificenza di Rodi, che senza averla veduta non poteva l'immaginazione formarsene un'idea.

Tutte le parti di questa immensa città, congiunte fra loro in bellissime proporzioni, componevano un insieme perfetto, a cui le mura sembravano far corona. Era la sola città che si potesse dire fortificata come una piazza di guerra ed ornata come un palazzo" .

I teorici neoclassici del Settecento vedevano nell'architettura greca l'immagine di una società ideale, fondata su leggi "naturali" e, anche per polemica contro la complessità strutturale e decorativa del Barocco, di quell'architettura celebravano soprattutto la semplicità, virtù naturale e razionale ad un tempo. Evitava l'imponenza delle grandi moli e cercava l'armonia delle proporzioni, commisurando le forme alla funzione statica, cioè il sostegno al peso e il pieno al vuoto, il volume dell'edificio allo spazio naturale. Il tempio greco, aggiungevano, discendeva dai primi templi

lignei, costruiti dai pastori nei luoghi frequentati dagli dèi, come una casa preparata a riceverli; e ne conservava la memoria nelle dimensioni limitate, a misura umana, nella nitidezza degli incastri e degli intagli, precisi come fossero fatti nella pasta tenera e compatta del legno. Che cosa c'è di vero in questa concezione palesem ente influenzata dalle poetiche d'Arcadia e dalla teoria illuministica sull'origine naturale della società civile?

Più di quanto non si creda. Indubbiamente l'antica architettura greca è l'opposto dell'architettura gigantesca, massiccia, fastosamente adorna degli imperi asiatici.

Ciò che domina è il proporzionato equilibrio di verticali e orizzontali, di pieni e di vuoti. Nel tempio egizio i sostegni sono altissimi, possenti pilastri molto ravvicinati: si vuole che la costruzione dia un'immagine di forza, sovrasti con la sua mole l'ambiente; nel tempio greco i sostegni sono colonne i cui diametri sono commisurati all'altezza e all'intervallo, e così manifestano visibilmente quella legge di misura e di equilibrio di forze che regge la natura. Davanti alle piramidi 19

egizie o alle rovine di Babilonia si pensa alle falangi di schiavi che hanno trascinato e sollevato gli enormi blocchi per il monumento del despota; il tempio greco è stato costruito dal popolo per dare una forma al sentimento del sacro di cui lo riempiva la contemplazione della natura. Non è più il luogo dove si celebrano sacrifici sanguinosi per incutere nel popolo il terrore del potere; è il luogo dove il popolo accorre, in liete processioni, nelle feste delle comunità. Di qui, anche, la nitida funzionalità della sua forma: il fulcro della costruzione non è la cella chiusa, dove si conservava il simulacro del dio, ma il porticato (peristilio) e lo spazio anteriore, dov'era collocata l'ara e dove si svolgevano i riti in cospetto dei fedeli adunati intorno.

Che il tempio greco derivi dalle più antiche costruzioni lignee non è provato soltanto dalle proporzioni e dalla struttura: sopravvivono, benché ridotti a memoria simbolica, l'alto basamento (stilòbate) di pietra, che isolava il piede delle colonne lignee dall'umidità del suolo, gli spioventi del tetto, le gronde, i gocciolatoi che impedivano l'infiltrazione dell'acqua piovana. Dove però meglio si manifesta l'origine dalla costruzione lignea è nell'elemento fondamentale del sistema statico, la colonna. Non è un elemento nuovo, perché già si trova nei palazzi cretesi. Ma nell'architettura

greca la funzione portante determina la dimensione, le proporzioni, la forma plastica delle colonne e le larghezze degli intervalli.

Nel tipo originario, il tempio dorico, la colonna è rastremata, cioè va restringendosi verso l'alto affinché sia più evidente il punto dove la spinta si contrappone al peso dell'architrave; il fusto a tronco di cono è percorso in tutta la sua lunghezza da larghe scanalature che formano spigoli acuti, in modo che la graduazione del chiaroscuro sulla larga curvatura si rifranga nel ritmo chiaroscurale più frequente degli sgusci, intensificandosi lungo il filo tagliente e quasi trasparente degli spigoli; nella parte mediana, il fusto è leggermente rigonfio (èntasi) per dare l'illusione del reagire di una materia elastica al contrasto delle forze dall'alto e dal basso. La colonna dorica, priva di base, poggia direttamente sullo stilobate; in alto, termina con un anello schiacciato (echino), che simula il comprimersi della materia sotto il peso dell'architrave; l'àbaco è un 20

basso parallelepipedo, che localizza, lungo l'architrave, i punti d'appoggio delle colonne. Al di sopra dell'architrave, liscio, è una fascia (fregio) su cui si alternano, con leggero risalto, tavolette figurate (mètope) e scanalate (triglifi). Sulle due fronti corte del tempio è un frontone triangolare, coi tre lati rafforzati da una cornice sporgente che accresce la profondità della parte incavata, occupata da figurazioni scolpite. Il rapporto tra la lunghezza della fronte e dei lati è generalmente, con lievi varianti, da uno a due.

La pianta del tempio è rettangolare. La cella (nàos) è preceduta da un vasto atrio a colonne (prònao). Talvolta le colonne sono soltanto su una delle fronti (tempio pròstilo) o su tutt'e due le fronti (anfipròstilo); altre volte si allineano sui quattro lati, tutt'intorno al naos (perìptero). Nel tempio periptero, lo spazio tra le file delle colonne e le pareti del naos serviva alle processioni degli offerenti.

Il tempio greco è una struttura volumetrica aperta; non separa con pareti continue uno spazio interno dall'esterno, ma si inserisce nello spazio naturale, atmosferico e luminoso, con la ripetizione ritmica delle sue forme plastiche e dei suoi intervalli proporzionali. Luce e atmosfera penetrano attraverso gli intercolunnii, ma vengono modulate e quasi filtrate dai grandi fusti scanalati delle colonne. Struttura e decorazione sono studiate per questa lenta filtrazione, questo sottile trascorrere della luce su tutte le parti;

la materia l’assorbe, la condensa nel volume dell’edificio, la qualifica nei colori di cui, originariamente, era ricoperto.

Tanto ai fini della rappresentazione plastica dell’equilibrio statico quanto a quelli della filtrazione e modulazione della luce sono estremamente importanti la forma delle colonne, il rapporto tra colonne e intervalli, le proporzioni generali dell’edificio. Poiché la forma della costruzione riflette sempre un’interpretazione idealizzante dello spazio naturale, la stessa struttura fondamentale del tempio assume, in luoghi diversi, diversi caratteri. Non conosciamo i canoni o le teorie dell’antica Grecia se non attraverso il trattato d’architettura di Vitruvio, un architetto romano del I secolo a.C., che distingue le proporzioni in classi o ordini, secondo le regioni in cui furono maggiormente diffusi: dorico, ionico, corinzio. Lo stesso ordine dorico, da cui gli altri discendono, non è assolutamente costante.

21

Dagli esemplari più arcaici (lo Heraion di Olimpia e la basilica di Pesto: fine del VII, metà del VI secolo), in cui il ritmo delle colonne e delle pause è più grave e profondo, si passa a forme più snelle e affusolate, che dilatano il respiro dei vuoti, come nel tempio di Cerere a Pesto e di Afaia ad Egina (fine del VI, principio del V secolo), per tornare poi ad una più massiccia plasticità, che intenzionalmente ripete le cadenze severe della fase arcaica (tempio di Zeus a Olimpia, tempio di Posidone a Pesto, Heraion di Selinunte).

Nel tempio ionico, le forme sono più agili, i chiaroscuri più ariosi e sfumati, i contorni più elastici e sensibili, le decorazioni più finemente intagliate e più pittoriche. Lo si vede nella plastica delle colonne, il cui fusto affusolato non poggia direttamente sullo stilobate ma riceve scatto da una base formata da un anello convesso (toro) e da uno concavo (gola o tròchilo), che, come una molla compressa, spingono in alto il fusto. Questo è ancora scanalato, ma gli sgusci più stretti e profondi intensificano il chiaroscuro: tra sguscio e sguscio lo spigolo appiattito traccia una striscia di luce viva. Il capitello ionico ha due volute che, nella più delicata articolazione dell’organismo costruttivo, risolvono visivamente il contrasto delle forze nelle curve scattanti delle spirali lineari. La decorazione più fitta e minuta delle cornici modula in un chiaroscuro più vibrante il contrasto tra le cornici aggettanti e la cavità ombrosa dei frontoni.

Nel tempio corinzio compare un elemento nuovo, il plinto, un alto dado che solleva la base delle colonne dal piano dello stilobate. Già questa volontà di portare in alto la struttura indica che si tende a una sempre più libera apertura dell'edificio nella luce e nell'atmosfera: lo conferma la forma più esile delle colonne, l'accentuazione dell'elasticità dei contorni nell'èntasi, la forma dei capitelli a cesto, con foglie arricciate di acanto, la decorazione più mossa e naturalistica, la molteplicità delle varianti da edificio a edificio.

L'organismo spaziale del tempio greco, sollevato sull'alto stilobate e aperto alla luce, presuppone un ambiente vasto e luminoso, lo sfondo dell'orizzonte e del cielo: la scelta del sito, come spiega Vitruvio, è il primo atto dell'architetto. Ma non basta: il tempio sta allo spazio naturale come il cristallo alla pietra greggia; dello spazio naturale rende visibile la legge celata, la struttura geometrica. Non è 22

una cosa nello spazio, ma la cristallizzazione dello spazio empirico secondo precise leggi di simmetria. L'edificio non sottostà alle leggi della veduta "normale"

: infatti l'artista le modifica mediante impercettibili correzioni ottiche che attenuano il digradare delle grandezze per effetto della luce e dell'ombra o dell'atmosfera. Si tratta, per lo più, di lievi varianti nella larghezza degli intercolunni, di rastremazioni più o meno accentuate: ma è quanto basta perché l'edificio non appaia più come relativo allo spazio naturale, ma come forma assoluta dello spazio.

I templi greci, come pure le statue che li ornavano, erano rivestiti da un sottilissimo intonaco policromo; probabilmente anche il colore valeva come correzione ottica degli effetti di luce, trasformando la relatività del chiaroscuro in precisa qualità cromatica.

Altro tipo di architettura aperta è quello del teatro, vasta cavità scoperta, semicircolare, ottenuta sfruttando le inclinazioni naturali del suolo. La forma a mezzo imbuto della gradinata, dove sedevano gli spettatori, è anche determinata dalle esigenze della visibilità e dell'acustica: nel grande teatro di Epidauro (IV

secolo) perfino le parole pronunciate a bassa voce dagli attori in scena potevano essere distintamente udite anche dagli spettatori più lontani. Al centro dell'emiciclo era l'orchestra, circolare o semicircolare, per i movimenti del coro; subito dopo v'era il proscenio, dove si svolgeva

l’azione drammatica sullo sfondo della scena, fondale architettonico fisso. Poiché lo spettacolo, rappresentazione agìta del mito, era all’origine collegato al rito religioso e veniva considerato essenziale per l’educazione dei cittadini, la forma aperta del teatro è, ad un tempo, in rapporto con lo spazio naturale, luogo ideale del mito, e con la vita della società o della polis: non soltanto geometrizza o riduce all’ordine razionale la realtà naturale (il declivio del colle), ma crea così lo spazio ideale per il ripetersi manifesto del mito in cospetto della comunità riunita. Poiché non molto diverso era il significato dei giochi ginnici, in cui si esaltavano le qualità naturali della persona umana educate con l’intelligenza e la volontà, simile a quella del teatro era la forma dello stadio e dell’ippodromo: sviluppate però, per ragioni 23

funzionali, lungo un asse longitudinale, dando cioè all’insieme una forma allungata invece che semicircolare.

Altre forme di architettura aperta, originariamente dedicate alle esercitazioni atletiche e poi a più vaste funzioni culturali e di pubblica istruzione, erano quelle delle palestre e dei ginnasi: per lo più recinti scoperti, circondati da porticati a colonne.

La scultura arcaica

Scomparsi tutti i monumenti di una pittura che gli antichi scrittori celebravano come eccelsa, la scultura rimane la somma testimonianza della figuratività ellenica. E anche questa conosciamo soltanto da pochi originali, per lo più mutili e privi dell’antica policromia, e dalle numerose copie eseguite per i committenti romani, dopo la conquista.

Né l’eredità minoico-micenea né i rapporti, pur certi, con la statuaria egizia bastano a spiegare la fioritura quasi improvvisa della grande statuaria arcaica nell’area dorica (Peloponneso), ionica (Egeo, Asia Minore) e attica. Gli stessi greci spiegavano con la leggenda - la fuga del mitico DEDALO da Creta e il suo arrivo nell’Attica - il nascere di una scultura, le cui immagini non erano soltanto idoli o materializzazioni del divino in oggetti vagamente antropomorfi, ma rappresentazioni del divino in immagini che avevano l’apparenza della vita e del movimento. Corrisponde infatti al passaggio dal circolo chiuso della reggia micenea all’aperta socialità delle poleis il trapasso del sentimento del sacro dall’oggetto direttamente investito del potere divino all’intuizione del divino attraverso la rappresentazione delle forme naturali idealizzate. Poiché la figura umana è

pensata essere la più eletta delle forme naturali e la più prossima alla perfezione ideale, essa è anche quella che compendia nell'armonia delle proprie forme l'infinita armonia del cosmo: perciò, più che una ripetizione della morfologia del corpo umano, la statua è l'espressione in figura umana della natura come un tutto e cioè, ancora, dello spazio. Lo conferma il procedimento tecnico generalmente seguito: lo scultore lavorava con scalpelli a punta, riducendo via via il blocco di marmo tutt'intorno alla figura ideale di cui andava ricercando i limiti e i contorni, quasi disegnandola nella materia. Procedendo 24

dall'esterno, insomma, lo scultore non cercava tanto la superficie solida del corpo quanto il suo limite imponderabile con la luce e lo spazio: un limite, appunto, che definisse insieme lo spazio infinito e la forma umana in cui quasi simbolicamente si identificava. Può sorprendere che una materia tanto raffinata e preziosa fosse poi ricoperta di colore: ma una forma che si dia come universale, o come fenomeno assoluto che compendi in sé tutto il mondo dei fenomeni, non può prescindere dal colore e nella scultura, come nell'architettura, il colore sottrae la luce-forma alla variabilità o mutabilità della luce naturale.

La Hera di Samo, uno dei più antichi esemplari della grande statuaria greca, dimostra come questo processo tecnico non fosse un processo di traduzione in pietra di un'immagine concepita dalla mente, ma un processo stilistico, di determinazione o individuazione dell'immagine. Come nel tempio, forma ideale dello spazio, si passa dalla forma curva delle colonne, su cui la luce si gradua in infiniti passaggi, alla volumetria dell'insieme, che offre alla luce i suoi piani squadrati, così qui si passa dallo stelo cilindrico delle gambe avvolte nella veste pieghettata (chitoàne) al busto squadrato, idealmente chiuso in quattro piani ortogonali (frontale, tergale, laterali). Lo scultore non si è fermato a questa schematica identità di modulo geometrico tra la forma ideale dello spazio geometrico e quella della figura umana; ma non ha cercato, al di là di quel limite, di individuare e descrivere i particolari delle membra. Ha invece cercato di definire come la sostanza viva dello spazio, la luce, penetrasse in quella struttura geometrica fino a identificarsi con la materia del marmo. Ha solcato il lungo fusto cilindrico della veste con tante pieghe sottili, tutte uguali come le scanalature di una colonna, in modo da costringere la luce a non trascorrere, ma ad indugiare sulla superficie incurvata; e, in alto, ha dato al ritmo più largo delle pieghe

del manto (himåation) un andamento sinuoso per suggerire le curve del braccio e del busto al di là di quei piani ideali. La Hera di Samo è opera ionica, e tipicamente ionico è questo intrecciarsi di un'attenta sensibilità alle variazioni e vibrazioni luminose, alla rigorosa geometria dei grandi volumi. Nel giovane nudo (kouros) di Milo, il passaggio da una squadratura ideale, che taglia la forma per piani frontali, ad una forma tornita e quasi cilindrica, che filtra e guida la luce entro la plastica 25

del corpo, è anche più evidente: come se la figura umana, data come forma perfetta, non potesse che risultare dalla combinazione e dalla sintesi dei due tipi fondamentali delle forme geometriche, quelle a facce piane (cubo,

parallelepipedo, piramide) e quelle a superfici curve (sfera, cilindro, cono). Ma tra queste forme, appunto, intese come forme archetipe di tutta la realtà, è l'infinita varietà, la molteplicità illimitata degli eventi della vita: in scultura, tutte le possibili qualità e quantità della luce.

Nella scultura ionica molti e diversi sono i modi di qualificare plasticamente una superficie fissando il modo della sua reazione alla luce: le piegoline del chitone o i più radi solchi sinuosi dello himation della Hera, le treccioline dei capelli e il modellato disteso, offerto al trascorrere della luce, del kouros di Milo; la criniera cesellata, che forma un alone di luce intorno alla testa del leone di Mileto. Le stesse stilizzazioni (come le pieghe geometrizzate delle vesti, le chiome trattate come rigide treccioline accostate, con ondulazioni ritmiche, ripetute e uniformi) non sono che altrettanti modi di trattenere e impegnare, in frequenze più fitte o più rade, la luce sulla materia. La struttura e perfino lo schema d'immagine sono identici nelle statue di Kleobis e Biton (c. 610), scolpite da POLYMEDES, della corrente dorica. Se, riprendendo il paragone con l'architettura, il kouros di Milo è come un tempio in cui il fusto snello e affusolato della colonna domina con il suo slancio elastico tutto l'insieme, il kouros di Polymedes è come un tempio in cui il valore dominante sia quello dello squadrato volume dell'insieme e le colonne non siano che elementi di sostegno nel sistema volumetrico. Lo squadro della testa e del busto include nella propria architettura le curvature del torso, delle gambe, delle braccia; i passaggi chiaroscurali sono netti e concisi; le minime indicazioni anatomiche si riducono a pochi tratti graffiti per non turbare la compatta unità del volume. Analogamente, il leone di Corfù, paragonato a quello di

Mileto, è una massa in tensione, rafforzata da vuoti profondi, senza mediazioni o trapassi tra i pieni, luminosi, ed i vuoti carichi d'ombra.

Appartiene alla terza corrente, attica, il kouros del capo Sunio, del principio del VI secolo; e potrebbe, a prima vista, parere il risultato di una somma delle due correnti, dorica e ionica. V'è invece un fatto nuovo: la figura umana non è più 26

pensata come la risultante armonica di due forme geometriche archetipe (piane e curve), ma come un terzo tipo di forma, autonoma, capace di sprigionare da sé una forza di moto, di prendere possesso dello spazio. In altri termini, se all'idea del puro essere-nello-spazio succede quella dell'esercitare una forza nello spazio, è necessario mettere in evidenza le sorgenti di questa forza, la struttura dinamica del corpo, i muscoli. Non si tratta, tuttavia, di una ricerca naturalistica ma, ancora, strutturale: ossa, muscoli, tendini sono considerati solo come linee o correnti di forza che, dall'interno, determinano le espansioni e le contrazioni, le sporgenze e le depressioni della massa.

Del kouros di Tenea (560 circa), chi l'analizzasse in rapporto alla conoscenza dell'anatomia umana direbbe che rivela una nozione ancora sommaria ma in qualche parte già avanzata della muscolatura. Invece il movimento della figura dipende molto più da un leggero spostamento dell'asse di simmetria che da un gioco di muscoli; le ginocchia sono i giunti di un congegno di forze; i muscoli dei polpacci, gli inguinali, i pettorali, sono altrettante spinte dall'interno che determinano sporgenze dove la luce batte più forte e vuoti dove l'ombra s'addensa più fonda. Si veda, per esempio, come la larga superficie del petto campeggi nella luce perché i fianchi, contratti, formano con le braccia leggermente flesse due profonde cavità d'ombra; e come i capelli, formando una massa compatta, spingano in avanti, quasi anticipando il movimento del corpo, il profilo acuto e proteso del volto. Il senso "eroico" di questa figura di giovane atleta non è espresso da un gesto corrispondente a un'azione precisa; ma da una forma che diventa forza e che si traduce nell'espressione di un sicuro e sereno dominio della figura umana sullo spazio naturale.

Nella kore di ANTENORE (530 circa) non v'è neppure anatomia, ma soltanto drappeggio. Come in tutto il gruppo delle korai dell'Acropoli di Atene, un sottile luminismo di origine ionica increspa tutte le superfici, variamente incanalando la luce nei rivoli fitti delle pieghe irraggiate in

direzioni diverse, nei festoni dei lembi ricadenti dei pepli, nelle fini treccioline ondulate. Il moto o, piuttosto, la vita della figura è dunque interamente ottenuto con diverse qualificazioni delle superfici per una varia modulazione della luce, con il diverso orientamento e andamento dei 27

risalti luminosi e dei solchi d'ombra, con il loro ritmo ora ascendente ora discendente. La figura, insomma, è uno schermo su cui si intensificano, animandosi, gli elementi che compongono lo spazio naturale: e proprio da ciò dipende il predominio della figura, il maggior prestigio o il maggior valore di bellezza che la figura scolpita, la statua, assume nei confronti di tutte le possibili sembianze naturali.

Questa concezione della centralità della figura umana rispetto allo spazio di natura corrisponde del resto all'evolvere della credenza religiosa, del mito.

Indubbiamente la gravità dorica, con il taglio severo delle masse e la forza contenuta delle sue forme conserva ancora il senso d'oppressione della mitologia ctonia, ch'è appunto la mitologia delle preponderanti, invincibili forze cosmiche: come si vede nel frontone di Corfù, con la mostruosa figurazione della Gorgone tra le belve, o nelle mètope di Selinunte e di Pesto, o nelle figure frontonali di Eracle e Tifone ad Atene; mentre, nella corrente attica, il rapporto s'inverte e la figura umana, dandosi come suprema forma della natura e quindi come

rappresentazione di sé e dello spazio, si pone veramente come pitagorica

"misura di tutte le cose".

Nella stele del guerriero Aristion, firmata da ARISTOCLE (530 circa), l'esiguo spessore del rilievo contiene, anzi dilata il volume. Il vuoto è dato, nel fondo, come un piano liscio, in un'uniforme diffusione della luce. Mancando una profondità reale, la plasticità della figura è affidata all'andamento dei contorni, alla linea. Al livello più profondo, il braccio che regge la lancia è soltanto profilato sul fondo; i contorni tendono alla retta; l'asta rettilinea solca appena il fondo, divergendo leggermente dalle rette del bordo. Il torace, col suo volume espanso, è disegnato da una curva più accentuata, più marcata ancora è la curva del muscolo del braccio affiorante al primo piano. Benché tutta compresa nell'esiguo spessore della lastra marmorea, la figura è come inscritta tra le facce di un parallelepipedo: il fondo, i lati estremamente abbreviati nell'incavo dei bordi, un piano

frontale immaginario suggerito dall'appiattirsi delle pieghe della manica sul braccio turgido, muscoloso. La plastica, tuttavia, non risulta soltanto dalla varia curvatura dei contorni: quanto più marcata è la curva, tanto più profondo è il 28

solco d'ombra che, scavandosi ai margini del volume, lo qualifica, per contrasto, come volume luminoso. La luce si condensa nei riccioli fitti dei capelli, scorre lungo il tratteggio ondulato della barba e, da questi punti di massima vibrazione, dilaga uniforme, come un velo, su tutti i piani della figura. Non occorrono effetti di scorcio o d'illusione visiva: la modulazione della luce nello spazio dà valore volumetrico anche ai minimi risalti. Le linee stesse sono filamenti luminosi o solchi d'ombra: non, dunque, una trascrizione grafica del volume, ma un fenomeno plastico e visivo di altrettanta evidenza. Non diversamente nella poesia, specialmente nella poesia greca, la parola vale contemporaneamente per il suono e per il significato, come fatto fonetico e fatto concettuale.

Che la forma plastica sia sempre concepita per uno spazio privilegiato, ideale, non naturale, è dimostrato dalla funzione che assume nell'architettura specialmente nei frontoni dei templi. La forma del tempio, come s'è veduto, risulta dall'equilibrio o dalla proporzione di verticali e orizzontali; al sommo, il frontone triangolare riassume e conclude, quasi stabilendone la media proporzionale nei suoi lati obliqui, i due grandi temi strutturali del peso (orizzontali) e del sostegno (verticali). La decorazione è formata da statue collocate nella breve cavità del frontone, tra il piano liscio del fondo e il piano ideale, d'affioramento, indicato dalle cornici sporgenti. È uno spazio ideale perché è al di sopra e al di là del pur equilibrato contrasto delle forze, oltre l'orizzonte naturale simbolicamente rappresentato dall'architrave e dal fregio. In questo spazio, che ha la dimensione dell'eterno, si compone un racconto i cui protagonisti sono statue; ed è proprio il racconto, spiega Kerényi, che forma la sostanza reale e concreta del mito. I miti che vengono figurativamente raccontati al sommo del tempio, nel frontone che evoca il profilo d'un monte che potrebbe essere l'Olimpo, e che sovrasta e compone il dissidio delle forze naturali, insistono tutti sullo stesso motivo: raccontano la vittoria dei miti dell'armonia naturale ed umana sui miti terrifici delle forze naturali, il trionfo degli dèi olimpici sui giganti ed i mostri delle saghe arcaiche, la nascita di una natura ormai distinta, nella chiarezza delle sue forme, dalla

turbolenta confusione del caos primigenio. Rientra in questo ciclo ideale la decorazione dei due frontoni del 29

tempio di Aphaia ad Egina (490 circa), che raffigurava le due fasi della lunga lotta dei greci contro Troia, avamposto del mondo asiatico: l'impresa leggendaria di Eracle contro Laomedonte e la guerra degli achei contro Priamo. Ritta nella parte più alta e mediana del frontone, la statua di Atena, nume tutelare della civiltà ellenica; ai due lati, in pose adatte all'inclinazione degli spioventi, figure isolate di combattenti, di feriti, di morenti. Se la composizione è condizionata dal triangolo ribassato del frontone, lo sviluppo plastico è condizionato dalla breve profondità del rincasso e dalla necessità di presentarsi frontalmente pur nella veduta dal basso. Lo scultore doveva comporre tra due piani paralleli e vicini: risolve perciò la plastica in un insieme di tracciati lineari orizzontali, verticali, obliqui, e la struttura delle singole figure in una combinazione di angoli di diversa apertura.

Poiché il movimento delle figure deve contenersi in una spazialità ridotta, i gesti vengono tutti ricondotti al piano frontale o d'affioramento, dove la luce è piena e incontrastata. Per lo stesso motivo al centro, dove la luce è massima, la

"teofania" della dea è frontale e senza gesto, mentre a destra e a sinistra, col restringersi dei lati del frontone e col diminuire della luce, le figure dei combattenti in azione sono inclinate, in ginocchio, coricate, in atteggiamenti di moto o di torsione. È dunque la forma proporzionale del frontone che determina la successione delle figure e, a un livello più profondo, il pathos del racconto: esattamente come nella tragedia, dove il racconto non perde, anzi acquista vigore dal fatto che i discorsi ed i gesti sono contenuti in preordinate misure, in metri obbligati, in tempi prefissi. Proprio perché il ritmo è dato a priori e non si può uscirne (perché esso stesso è l'essenza del compiersi degli eventi nello spazio e nel tempo), bisogna che ogni gesto o ogni frase abbiano, nel contesto, un senso concluso, definitivo, irrevocabile. Senza alcuna enfasi, come ubbidendo a un ordine supremo e immutabile, i gesti di lotta, di sofferenza, d'ira impotente si scandono nel breve spazio dei frontoni: e solo la logica di una ferrea causalità collega il gesto di colui che colpisce a quello del colpito, ma con un crescendo d'intensità che culmina proprio dove lo spazio si restringe e finalmente si annulla, nelle figure coricate dei morenti. Richiamandoci

ancora alla tragedia, se le statue più arcaiche, dedaliche, possono paragonarsi alla fase iniziale della tragedia, 30

quando v'era un unico attore, i frontoni di Egina si possono paragonare alla fase successiva, in cui vi sono più personaggi, ciascuno dei quali dichiara, in discorsi conclusi, la propria situazione tragica. Solo più tardi si avrà nella tragedia, come nella scultura, il contrasto diretto, il dialogo, il concitato incrociarsi delle frasi e dei gesti.

La scultura classica

Soltanto pochi decenni separano le sculture di Egina da quelle dei due frontoni del tempio di Zeus a Olimpia (465 circa). Il tema è ancora la lotta contro le immagini tenebrose delle antiche saghe: nel frontone orientale Zeus, ritto al centro, assiste alla gara di Enomao e Pelope; nell'occidentale, Febo assiste alla lotta dei Lapiti con i Centauri. L'ignoto, grandissimo MAESTRO DI OLIMPIA, in cui s'è perfino proposto di riconoscere Fidia giovane, concatena figure ed episodi nella stretta di un pathos crescente. Sono gli anni in cui s'inasprisce la lotta contro i persiani, i "barbari" ; né meraviglia che questa lotta per la libertà contro una forza soverchiante, oscuramente legata a concezioni remote e quasi protostoriche, rianimasse drammaticamente, nelle coscienze, il tema tradizionale del contrasto tra la chiara mitologia delle idee e la buia mitologia delle forze. Se ad Egina la composizione era ancora paratattica, o per giustapposizione di figure isolate, a Olimpia è sintattica o per combinazione di figure in gruppi formanti un unico insieme, quasi un nodo plastico. Là le figure erano collegate dal logico succedere dell'effetto alla causa; qui dalla risposta di un sentimento a un sentimento, di una reazione a un'azione, di un gesto umano a un gesto umano.

La causalità non ha l'arbitrarietà del fato, è una legge razionale, superiore; ma è pur sempre una legge, al cui imperio non ci si può sottrarre. A un gesto umano si risponde con un gesto umano: anche se la causa prima rimane una volontà divina, gli impulsi all'agire si suscitano e si attuano nella sfera dell'umano. Ciò che conta non è più l'attuarsi di una legge, ma lo svolgersi nello spazio e nel tempo di un contrasto di sentimenti e di azioni. I gesti non sono mai, tranne che nelle figure divine, conclusi in se stessi; seguitano nell'altra o nelle altre figure del gruppo, si trasmettono da un gruppo all'altro come un'onda di movimento. Anche se la condizione spaziale è sempre quella determinata dal triangolo del frontone 31

con il suo breve incasso che costringe le figure ad allinearsi contro il fondo, il loro annodarsi forma masse animate di luce a cui corrispondono, irregolari e drammatiche, pause scure di vuoto. La correlazione dei gesti delle figure è dialogica, c oncitata, per frasi brevi e taglienti, talvolta interrotte dalla replica immediata, come nella schermaglia delle sticomitìe tragiche. Ad Egina la figura centrale del dio era l'asse della composizione, qui è una cesura tra un'arsi e una tesi, un momento di sospensione al culmine dell'intensità drammatica, di stasi tra due ondate progredienti di moto.

Il racconto ha un suo tempo, ma è un tempo storico, non più l'eternità del divino.

Sussiste una simmetria ai lati dell'alta figura centrale, ma è una simmetria di movimenti e non più di posizioni. E la simmetria non è più identità di valori corrispondenti, ma equivalenza di ritmi compositivi. Nella Centauromachia Febo, al centro, volge di scatto il capo ed alza il braccio destro, assegnando la vittoria ai Lapiti: il suo gesto si ripercuote nei gruppi, si trasmette fino all'estremità del frontone. Ma s'intuisce che lo stesso segnale è già stato dato nella direzione opposta, che nello sviluppo dei fatti ai due lati del dio v'è una pur minima diversità di tempi. Dunque l'artista non si accontenta più di "presentare" il fatto; vuole "rappresentarlo" , ricostruirlo nel suo svolgersi, farne la storia. La nuova dimensione temporale è, infatti, il tempo storico, e nel racconto storico non tutto può essere detto con lo stesso accento e la stessa forza: il racconto storico non è soltanto descrizione ma valutazione dei fatti. Se il fatto che si vuole accentuare è lo scatto di un braccio che ferisce o la contrazione d'ira e di spasimo del volto di un ferito, bisogna che tutto si ordini in funzione di quel tratto dominante. Il modellato è liscio, pacato, continuo; ma tutti i suoi piani convergono là dove nell'immobilità della forma s'accende la scintilla dell'evento: a una bocca appena contratta, a un'orbita impercettibilmente più fonda, alla misurata tensione di un braccio. Questo convergere di tutte le membra e perfino delle pieghe delle vesti nel punto culminante del gesto dà luogo a un ritmo ineguale, con accentuazioni e rallentamenti, salite e cadute. Si suole attribuire al Maestro di Olimpia l'invenzione dello scorcio; ma il suo modo di mettere le figure in scorcio non è, come sarà poi, un espediente illusivo per fingere che la figura stia in uno spazio 32

maggiore di quello che le è concesso. Le sue figure non sono poste o ridotte in scorcio; nascono in scorcio, né sarebbe possibile immaginarle prima o dopo, in riposo. Scorcio e movimento sono qui i modi di una più intensa e complessa strutturazione del fatto plastico: non sottintendono, dicono più concisamente. Nel movimento e nello scorcio la forma presenta alla luce piani diversamente orientati: distesi per riceverla in pieno, trasversi e sdruccioli per farla scorrere più rapida, tronchi per farla precipitare in una cavità piena d'ombra. La luce non si limita a rivelare; partecipa della composizione colpendo duramente le forme, immedesimandosi alle masse, ingorgandosi nelle depressioni, disperdendosi nelle ombre. La stessa cavità frontonale, che ad Egina situava le figure nella dimensione "catartica" della sua perfetta proporzionalità, è qui un fattore di concentrazione drammatica: le masse, quasi spinte in avanti, non affiorano più a un piano ideale ma si espongono alla luce viva, la captano, la impegnano nel loro movimento. In quello spazio le azioni umane assurgono al livello del divino o dell'eroico senza perdere nulla della propria drammaticità: come nella tragedia di Eschilo, dove la vicenda, dolorosamente umana e dominata dal fato, è tuttavia così altamente vissuta da coinvolgere l'umanità e la realtà tutta.

Parallelamente alla scultura marmorea della grande decorazione architettonica e muovendo da una tradizione anche più arcaica, si sviluppa la scultura in bronzo.

Anche se collocata in un'architettura, la statua bronzea non si integra allo spazio architettonico: la qualità e il colore della materia, che non assorbe e diffonde ma riflette la luce, la isolano e, al tempo stesso, accrescono la sua forza di richiamo visivo. Poiché non si fonde ma spicca, la statua deve dominare lo spazio con l'intensità degli effetti di movimento e di luce. D'altra parte la perfezione raggiunta nella tecnica della fusione e la saldezza della materia permettono, specialmente nei moti delle braccia e delle gambe, una maggior libertà. V'è sempre un'esperienza stilistica che matura con l'esperienza tecnica, e questa porta, nel bronzo, a gettare in fuori la forma, a far presa sullo spazio. S'è veduto che lo scultore in marmo arriva alla forma dall'esterno, distruggendo via via la materia; il bronzista (e le due tecniche apparivano distinte, quasi come due generi) parte dalla massa informe della creta, la modella via via aggiungendo al nucleo 33

iniziale, sviluppando la forma nello spazio. Anche questo processo dall'interno all'esterno tende ad accentuare i gesti, i movimenti: lo si vede

dal fatto che a parità di data le figure bronzee sono, dal punto di vista dell'anatomia e della dinamica dei gesti, più caratterizzate che quelle di marmo. Anche per la sua principale funzione (la celebrazione statuaria degli atleti vincitori) la scultura bronzea tende all'esaltazione della figura isolata: elabora così, parallelamente alla poetica del racconto mitologico della scultura decorativa, una poetica dell'eroico. Se, dunque, per i frontoni di Egina e di Olimpia abbiamo potuto riferirci alle forme poetiche della tragedia, per i grandi bronzi del V secolo possiamo riferirci alle forme poetiche dell'inno o dell'ode. Diversa è anche, almeno nel periodo classico, la ricerca formale: la scultura marmorea ha generalmente piani larghi e modulati, ampie masse e superfici aperte all'assorbimento e alla diffusione della luce; la scultura bronzea ha generalmente un modellato nervoso e accidentato, capace di offrire infinite occasioni al mobile gioco dei riflessi.

Di NESIOTES e KRITIOS, tra i più celebrati bronzisti, conosciamo solo da copie le famose statue dei tirannicidi Armodio e Aristogitone, dedicate nel 477: figure audacemente protese in avanti, con le gambe a compasso come in un perfetto

"a-fondo" e le braccia tese o levate nell'atto di colpire. Il movimento delle due figure è esatto, calcolato come in un congegno di leve: il gesto non è la concitata espressione di un sentimento d'ira o di sdegno, ma la risultante logica di un sistema di forze in atto. I muscoli, i tendini, le vene affioranti sono soltanto i conduttori di queste forze: i due eroi uccidono il tiranno con la stessa precisione ed economia di gesto con cui l'atleta, nello stadio, lancia il disco o l'asta. E i loro corpi sono duri ed asciutti, ridotti all'essenzialità del congegno, come quelli degli atleti.

Di un maestro non lontano da Kritios è il prezioso originale del Poseidon di Capo Artemisio (460 circa): è impostato anch'esso su un incrocio di diagonali, e le braccia aperte riprendono, sviluppano, estendono allo spazio l'impulso di moto che dalle gambe flesse si trasmette lungo la muscolatura tesa e affiorante del busto. Il tema dominante, come già in Kritios, è ormai quello del pondus, della 34

gravitazione della figura su un punto d'appoggio, che è anche punto di partenza del movimento: non più l'equilibrio rigorosamente simmetrico dei kouroi arcaici, ma una compensazione a distanza, e spesso lungo le diagonali, del moto di una gamba con quello di un braccio, dell'inclinazione del busto con quella, opposta, del capo. La struttura anatomica dei corpi non

è, in realtà, che un perfetto congegno di leve che trasmette a tutta la figura e, dalla figura, allo spazio l'iniziale impulso di moto: ma accrescendolo, estendendolo, irradiandolo in tutte le direzioni, disperdendolo nello spazio, infine, con gli infiniti raggi della luce riflessa dalla superficie. Non sempre, infatti, la presa di possesso dello spazio si compie attraverso l'evidenza dei moti delle membra. Era forse di bronzo l'originale della Afrodite Sosandra (465 circa), di KALAMIS: una figura tutta chiusa nel mantello, senza il minimo accenno all'anatomia del corpo. Ma la luce trascorrente sui piani inclinati della massa compatta e, di quando in quando, raccolta e vivamente riflessa sulle creste delle pieghe oblique e, finalmente, fluente nei profondi canali del lembo ricadente dal braccio basta a definire, nelle dosate quantità delle ombre e dei riflessi, la proporzione ideale della figura.

Un'altra figura chiusa, quasi senza gesto, è quella dell'Auriga di una quadriga bronzea, votiva, a Delfi, di SOTADES: la lunga veste fa del corpo una sola massa cilindrica, ma le fitte pieghe determinano, tra i solchi dell'ombra, striature luminose, riflessi irradianti in tutte le direzioni. La figura bronzea, scura, è così idealmente posta al centro dello spazio, quasi in un "luogo geometrico" dei raggi luminosi.

Tra i grandi bronzisti del V secolo emerge MIRONE DI ELEUTERE (470-440

circa). È opera sua il Discobolo, noto da varie copie: un esempio perfetto, fino al virtuosismo, di "ponderazione" . Tutta la figura, piegata in un grande elastico arco, poggia sulla gamba destra; alla sinistra, già sollevata nel balzo finale del lancio, fa riscontro il braccio che si congiunge al ginocchio destro. La figura traccia col suo moto due grandi curve: di cui una più stretta costituita dal femore destro e dal dorso, fa scattare l'altra più estesa delle due braccia. Ma i centri o i nodi del movimento, tutti portanti al braccio teso all'indietro col disco, sono distribuiti a diversi piani o livelli: le correnti di forza si sviluppano a spirale, con un 35

duplice ritmo di concentrazione e di scatto, sicché la forza del gesto rimane immutata da qualsiasi punto si guardi la statua. Non solo, ma ogni veduta contiene in sé, in potenza, tutte le altre, come se la statua potesse essere veduta contemporaneamente da tutti i possibili punti di vista. Null'altro che questo potere di compendiare in ogni veduta particolare il totale consistere della forma nello spazio è il senso della nuova plasticità di Mirone. Fissato il principio della forma plastica come compendio o sintesi

di tutti i possibili punti di vista, era logico che gli sviluppi della scultura in bronzo e di quella in marmo tendessero a convergere. La ricerca della forma assoluta o ideale si separa dalla ricerca tecnica, si pone come fine estetico da raggiungere sfruttando tutte le possibilità operative. POLICLETO DI ARGO, attivo nella seconda metà del V secolo, fissa un canone proporzionale, cioè il principio strutturale della figurazione statuaria; e lo fissa in una statua di atleta, il Doriforo. “Il delicato gioco di flessioni, che si era iniziato con l’Efebo di Kritios rompendo la rigida frontalità arcaica, si arricchisce nel Doriforo e nelle altre statue policletee in una sciolta e armonica articolazione ritmica, con chiastiche rispondenze nelle membra, con una sequenza di arsi e di tesi che i retori greci paragoneranno alla struttura di un periodo armonicamente costruito con quattro frasi giustapposte (koàla), cioè tetråakolos, chiamando cioè tetràgona, e i latini quadrata, i signa di Policleto. Una gamba si flette e arretra, la spalla opposta si abbassa, alla gamba piegata corrisponde il braccio flesso, alla portante quello abbassato, la testa si gira reclinata. Allo studio ritmico si univa quello delle proporzioni regolate su una misura-base che ne costituiva il cànone, fissato dall’artista in un trattato. Si codificava così, nel tempo stesso in cui il sofista Protagora proclamava nel suo trattato Della verità essere l’uomo la misura di tutte le cose, quel processo che fin dall’arcaismo aveva ricercato nell’immagine umana un’armonia universale” (G. Becatti).

Come principio strutturale il canone non ostacola l’invenzione artistica: ciò che viene dato a priori dal canone è soltanto il valore-base del rapporto tra una forma universale e lo spazio universale. Lo stesso Policleto ha applicato il canone quadrato in opere tra loro molto diverse, come il Doriforo, il Diadumeno, l’Amazzone: per dire soltanto delle più note attraverso le copie romane. In pratica 36

il canone policleteo risolve anche il problema della rappresentazione del movimento in una forma necessariamente statica e, più precisamente, della temporalità del movimento in una forma che abbia, con la qualità del bello, quella dell’eterno. Di solito le figure stanti policletee si presentano, rispetto all’asse mediano, con un lato portante, a piombo, e con l’altro animato da un accenno di moto: la statua è la sintesi, la soluzione in un’unica immagine, di questi due modi di essere-nello-spazio. Con termini moderni potremmo dire che l’immagine policletea riunisce i due valori dello essere e

dell’esistere: dell’essere in uno spazio e in un tempo assoluti e dell’esistere in uno spazio e in un tempo reali.

Così Policleto fissa un nuovo valore concettuale della statua: non come simulacro immoto né come veristica rappresentazione di un corpo in movimento, cioè non come immagine dell’eterno né come copia del contingente, ma come immagine della vita, intesa come realtà assoluta che s’invera e rivela nel fluire del tempo e negli atti degli uomini.

Policleto arriva fino al margine della teoria, dove l’opera d’arte vale anche come verità concettuale, manifestazione visibile del bello. Il suo contemporaneo FIDIA sente la realtà come un divenire, più che un essere, e poiché il divenire dell’umanità è la storia, riconduce nel grande flusso della storia l’arte che Policleto tendeva ad astrarre nella teoria. Nella sua opera il mito rivela la propria ricca, profonda sostanza storica: è la storia di un pensiero che, dall’antichità più remota, fluisce fino al presente e dà un significato e un valore non contingenti alla vita che si vive. E la vita è, in concreto, quella della polis, con le sue tradizioni, i suoi ideali religiosi e politici, la sua realtà in atto. Il nome di Fidia è legato a quello di Pericle, colui che realizzò l’unità ideale e politica dei popoli greci. Operò negli anni in cui quell’unità panellenica s’era saldata nella lotta contro il despotismo dell’impero persiano; e la nuova coscienza della più grande polis espresse con la stessa chiarezza con cui i poemi omerici avevano esaltato il primo riscatto ellenico dalla minaccia asiatica dell’antica Troia.

L’opera di Fidia è in gran parte connessa con la costruzione del Partenone, il tempio che Pericle volle erigere sull’Acropoli a simbolo della vittoria dell’unione e che, in certo senso, segna il passaggio dalle vecchie tradizioni religiose delle 37

singole comunità a quella che potremmo chiamare l’ideologia religiosa della Grecia unita.

Si cominciò a costruirlo nel 448, subito dopo la pace con la Persia, sui progetti di CALLICRATE e ICTINO; dieci anni più tardi si collocava nella cella la gigantesca statua di Atena, d’oro e d’avorio, opera di Fidia. Il grande tempio, di marmo pentelico, periptero, d’ordine dorico, sorge su un alto stilobate al sommo dell’Acropoli, visibile da ogni parte della città. Le fronti, con otto colonne, misurano più di trenta metri; i lati, con diciassette, circa s ettanta; le colonne, che superano i dieci metri di altezza, ne hanno quasi due di diametro alla base. La cella, con un vestibolo anteriore e uno

posteriore, era divisa in tre navate da due file di colonne. La decorazione scultorea del tempio, concepita da Fidia e compiuta sotto la sua direzione da scultori provenienti da varie città greche, era così distribuita: nel frontone orientale, la nascita di Atena; nell'occidentale, la contesa tra Atena e Poseidon per il possesso dell'Attica (statue a tutto tondo incassate nella cavità frontonale); nelle novantadue mètope della trabeazione, la Gigantomachia (fronte est), l'Amazzonomachia (fronte ovest), la Centauromachia (lati nord e sud); nel fregio tutt'intorno alla parte superiore delle pareti esterne della cella, la processione delle Feste Panatenee.

1 Dopo Teodosio il Partenone fu trasformato in chiesa cristiana, dedicata alla Divina Sapienza (S. Sofia) e poi (XIII sec.) alla Madonna. Dopo la conquista turca (1456) fu adattato a moschea. Nel 1687, usato dai turchi come polveriera, fu colpito dai cannoni della flotta veneta e gravemente danneggiato

dall'esplosione. Nel secolo scorso l'inglese Lord Elgin fece rimuovere, con molto danno, gran parte delle sculture ancora in situ. Ora si trovano a Londra, nel British Museum.

Il Partenone è sorto da un grandioso, ponderato disegno politico. Dopo la vantaggiosa pace con i persiani, Pericle cerca di conservare, sotto l'egemonia ateniese, l'unità delle città greche che avevano fatto lega nel momento del pericolo; nello stesso tempo, instaura una saggia politica di sviluppo economico e culturale. La costruzione di un monumento di splendore mai visto era un modo di dar forma visibile a un'ideologia, di dare a tutti i popoli greci un solo oggetto di 38

culto, di affermare la supremazia ideale e politica di Atene; ma anche di accentrare nella città i migliori artisti greci, di fondere tradizioni artistiche e di culto regionali, di dare un vigoroso impulso allo sviluppo dell'arte, dell'artigianato, dei traffici, di accumulare nella città egemone una somma di valori culturali ed economici. L'attuazione di questo programma fu affidata a Fidia, che seppe coordinare tutti gli sforzi, realizzare quella sintesi, fare del Partenone l'immagine vivente della cultura e della civiltà di una polis che andava ormai molto al di là di Atene e dell'Attica. La tesi dell'opera è enunciata dai temi stessi delle figurazioni tutte ispirate all'idea centrale della vittoria della forma, come realtà ideale, sulla forza: null'altro che questo significano le Gigantomachie, le Amazzonomachie, le Centauromachie e, anche più esplicitamente, la vittoriosa contesa della

giovane Atena (se ne raffigura la nascita) sul vecchio Poseidone (divinità superstite della mitologia arcaica) per il patronato di Atene e dell'Attica. Ma la decorazione, che pure rievoca miti remoti, si conclude, e proprio nella zona più sacra del tempio, con una figurazione del tutto nuova ed attuale: la celebrazione della massima festività della polis con la processione della nobile gioventù ateniese al tempio della dea patrona.

Delle due colossali statue criso-elefantine (d'oro e d'avorio) scolpite da Fidia -

l'Atena Parthenos per il Partenone (438) e lo Zeus di Olimpia - non rimangono che frammentarie testimonianze iconografiche; come pure delle statue di Atena a Platea, a Pellene, ad Atene stessa. Altre opere note o ricostruite da copie sono: l'Amazzone, l'Apollo Parnopios, l'Anacreonte, l'Afrodite Urania, l'Afrodite seduta.

Nei due frontoni del Partenone, dove più evidente è il suo intervento diretto, Fidia rompe decisamente lo schieramento frontale: il frontone non è più un dato spaziale a priori che detta il ritmo della composizione, ma una regione superiore, dove la luce è altissima e rarefatta, e dove immagini di un'umanità superiore, al limite del divino, si muovono liberamente. Dalla cavità le figure non emergono più con la nota saliente di un gesto, ma come masse percosse dalla luce e animate dal vento che si plasmano e configurano, quasi per miracolo, in figure umane aggruppate. Più che individuare le singole figure, Fidia cerca di dar vita a un ritmo che intrecci e identifichi i modi del divenire della realtà naturale (delle 39

nuvole trascorrenti nel cielo, delle onde del mare, delle fronde dei boschi e delle messi dei campi) con quelli del divenire umano (le passioni dell'animo, le decisioni etiche, la conoscenza intellettuale): un ritmo, cioè, che sia ad un tempo il ritmo vitale della natura e della storia. Solo in questa identità, che gli permette di associare a parità di valore il racconto mitologico e lo spettacolo della vita in atto, egli riesce a chiudere nella forma una concezione totale del mondo, illimitatamente estesa nello spazio quanto profonda nel tempo.

Come nella realtà della natura e della storia, il ritmo della composizione fidiaca non è regolare o uniforme: ha impeti improvvisi e sùbite lentezze, trascorre come la corrente di un fiume o precipita in repentine cascate o si frange in mille rivoli. Il gruppo fidiaco non è più, come a Olimpia, un contrapporsi di sentimenti e di gesti; è un'unica massa modellata, con risalti

salienti e profondità perdute, e in essa due o più figure formano un’assoluta unità plastica. I due processi tecnici e di determinazione formale, che abbiamo indicati come propri della statuaria marmorea e della bronzea, confluiscono e si fondono nella visione plastica fidiaca. Il movimento del gruppo nasce dal profondo delle masse, abbozza il contrapposto dei volumi, l’alternarsi delle sporgenze e delle cavità della forma; salendo alla superficie, configura con semplicità grandiosa le immagini e sùbito, affiorando alla luce viva, si dissolve in infiniti, concertati, vibranti effetti luminosi.

Ma, nello stesso tempo, da quella superficie animata la luce scorre lungo i piani inclinati, nei canali tortuosi delle pieghe dei drappi; s’ingorga negli scavi profondi, penetra nella materia viva del marmo; si fa essa stessa volume, massa, materia.

Se osserviamo più da vicino una di queste figure vediamo che non soltanto una precedente nozione anatomica ma la profonda architettura della massa determina la forma del corpo; su questo, le pieghe abbondanti delle vesti sono increspate, talvolta agitate e sconvolte, come drappi sbattuti dal vento nella luce vivida del sole. Lo stesso moto che fa di quei viluppi di pieghe una ineguale, splendente, mobilissima corrente di luce fa, altrove, aderire i veli ai risalti dei corpi, ne rivela il volume, scopre ed espone alla luce le superfici levigate del nudo. Né mai sapremmo dire se quel ritmo sia la vita della materia o il movimento del corpo o l’animazione profonda dello spazio infinito della natura: è 40

tutto questo insieme, e non dato in una sintesi intellettuale e quasi in una formula, come nel canone policleteo, ma in quell’unità e simultaneità di “diversi”

ch’è la vita stessa.

Questa straordinaria fusione di modellato costruttivo, profondo, architettonico e di modellato di superficie, come se fossero l’aria e la luce a premere e a plasmare in immagini umane la materia, pienamente traduce in puri valori di forma il tema ideologico, che abbiamo indicato, della lotta vittoriosa della idea-forma contro la materia-forza, del mito chiaro e moderno contro il mito oscuro ed arcaico, della natura-armonia contro la natura-potenza. Nella plastica fidiaca la materia-massa, elemento primigenio espresso dal seno profondo della terra, evolve nella forma spaziale e luminosa: passando attraverso la naturalità superiore, “civile” ,

della figura umana, si sublima nel supernaturale e nel superumano, nel divino.

Consideriamo, per esempio, il gruppo di Dione e Afrodite, del frontone orientale.

Nella donna seduta il busto eretto è appena inclinato per equilibrare la spinta di quella sdraiata; le gambe flesse e disgiunte, formando volumi contrapposti ma legati dalle linee di tensione delle pieghe, ne sostengono il peso; nell'angolo formato dalle gambe e dal busto si appunta il gomito della sdraiata, e di qui parte una lunga onda di moto, che scorre con brividi continui d'ombra e di luce, lungo i canali tortuosi delle pieghe, per tutto il corpo. Inutile cercare di far coincidere questo o quel valore della forma con un particolare anatomico del corpo; ma inutile anche cercare una coerenza o una continuità nell'andamento delle pieghe come se fossero davvero mosse dal vento. In ogni figura la massa ha una struttura profonda e un andamento di superficie diversi; ogni figura trova un proprio rapporto armonico con la realtà del mondo: proprio perciò la figura umana, anzi le diverse "persone" del racconto mitico sono il tramite, la condizione di quel sublimarsi della materia in un valore di spazialità pura.

Dunque questa sublimazione non è il prodotto di una legge di natura: mediata dalla figura umana, si attua attraverso una qualità che è propria dell'essere umano, cioè attraverso una civiltà che è anzitutto storia ed educazione attraverso la storia. Nell'alta metafisica della visione fidiaca lo spazio, che è nello stesso tempo la struttura costante e il mutevole fenomeno dell'essere, può essere dato 41

tanto come profondità che come piano, tanto nel tutto-tondo della statua che nel bassorilievo.

Nel fregio la profondità è limitata dallo spessore sottile della lastra; la luce attenuata dell'ambulacro non incide direttamente sulla forma. Ma lo scultore compone e modella con la stessa libertà con cui compone e modella nello spazio libero: nella superficie della lastra definisce vari livelli di profondità, individua nodi strutturali, forti articolazioni formali, bastandogli un filo d'ombra a disegnare un volume, una superficie luminosa a situare una massa. Non v'è dramma in questa composizione continua, ch'è quasi un inno pindarico alla gioventù ellenica. Sulla superficie del presente o della vita in atto non trovano posto i grandi fatti storici, ma soltanto i piccoli eventi della realtà quotidiana: il cavallo che s'impenna, il

giovane a cui si sono sciolti i lacci dei calzari. Ma anche questi piccoli eventi rientrano nel ritmo dell'essere; non cadono nel particolarismo dell'episodio e dell'aneddoto, anche se non hanno dietro di sé la profondità della storia e i lontani orizzonti del mito. La statua di Anacreonte, il poeta dei blandi sentimenti d'amore e dei ritmi melodici, ha bensì il classico pondus, ma temperato da un'impercettibile oscillazione del moto; e il modellato fermo del nudo è come velato da un chiaroscuro trepido, sfumato. Non è forse arrischiato dire che nel fregio delle Feste Panatenee una lieve brezza anacreontica s'intreccia alla scansione più tesa e librata dell'inno. È la prova della capacità di Fidia di cogliere la realtà a diversi livelli senza mai perdere il senso della sua unità; ma anche della continuità ch'egli sente nel divenire dell'ethos popolare ellenico, dai suoi miti più remoti alla società del suo tempo. È questa pluralità di motivi pur nella concezione unitaria del mondo che gli permette di sfuggire al pericolo di una mimesi oggettiva e descrittiva come a quello di una mimesi idealizzante, rispettivamente insiti nel virtuosismo di un Mirone o nella tendenza teorizzante di Policleto; e di fondare un nuovo valore della mimesi, come sintesi piena e vitale di idea ed esperienza.

Per la prima volta, con Fidia, un artista assume funzione e dignità di "maestro" , crea una scuola, determina una corrente di gusto, trasmette ai posteri non soltanto un'esperienza tecnica ma una cultura formale, uno stile. Dal genio 42

classico di Fidia discende il classicismo fidiaco, che mai raggiunge l'altezza del maestro e talvolta ha il carattere ripetitivo e peggiorativo della "maniera" . Ma negli stessi artisti della sua corrente è chiara la coscienza che l'esempio del maestro non è raggiungibile, appartiene a una storia che non può ripetersi: non si può, dunque, che guardare al passato come a una "epoca aurea" perduta per sempre. Questo storicismo di fondo, che implica una certa sfiducia nella cronaca del presente e identifica il passato con l'universale e l'eterno, sarà, fino ai tempi moderni, il carattere di ogni classicismo. Poiché non si crede di potere uguagliare il maestro nei molteplici aspetti del suo genio universale, si riprendono e sviluppano caratteri particolari, spesso i più superficiali, del suo stile, portandoli talvolta all'eccesso. Nel caso di Fidia, il motivo che più facilmente trascorre nei seguaci, fino a diventare il tema dominante della scultura attica, è la fluidità dei ritmi lineari, il dissolversi della materia plastica nella vibrazione

chiaroscurale, la scioltezza del movimento. Lo vediamo nelle cariatidi dell'Eretteo, sull'Acropoli, attribuite al più diretto seguace del maestro, ALKAMENES; e, con una crescente accelerazione delle cadenze lineari e luministiche, nel fregio della balaustrata del tempio di Atena Nike sull'Acropoli di Atene (410 circa). Nel ciclo delle Menadi, attribuito a CALLIMACO, le figure sono assorbite, quasi cancellate, nel vortice dei veli ritmicamente agitati intorno ai corpi: i solchi fitti delle pieghe, rifluendo in onde ritmiche, formano aloni di luce vibrante; il linearismo, non più impegnato a definire i contorni, si trasforma in un luminismo vorticoso; al movimento dell'azione succede quello della danza; alla serena proporzione "apollinea"

succede, moderata soltanto da una suprema eleganza, l'eccitazione fremente della ritmica "dionisiaca" . Le sottigliezze lineari e chiaroscurali della corrente ionica, fino a questo momento periferica, confluiscono nella dilagante corrente fidiaca: PAIONIOS DI MENDE, nella Nike di Olimpia, osa librare la figura nello spazio aperto, sorreggendone il volo con l'ala dei veli gonfiati dal vento.

All'interpretazione di Fidia in chiave di eleganza manieristica reagisce vigorosamente SCOPA, attivo in Grecia e in Asia Minore nella prima metà del IV

secolo: e non soltanto si richiama ai più forti motivi costruttivi ed espressivi del maestro, ma ai canoni quadrati, al rigore formale policleteo. In quel che rimane 43

dei frontoni del tempio di Tegea - alcune teste di guerrieri, frammentarie e corrose - Scopa afferma già il suo ideale eroico e quello che potremmo chiamare il pathos euripideo della sua plastica. Non più, come in Fidia, un'identità suprema di umano, naturale e divino, ma un sentimento aspro, quasi un'insofferenza della condizione umana. L'Olimpo è lontano, gli dèi beati assistono indifferenti alle vicende dei mortali; l'uomo deve trovare in se stesso la forza di affrontare il dramma dell'esistenza, e questa forza fa di lui un eroe, ma anche un ribelle contro l'ingiustizia del cielo. Anche la natura non è più amica: con la perennità dei suoi cicli, fa maggiormente sentire all'uomo il dramma del suo essere mortale.

L'eroe non può che opporre l'impeto della passione all'indifferenza degli dèi e della natura; sfidando la morte valica e annulla il confine che lo separa dagli dèi immortali. Nella scultura di Fidia la forma plastica si ident

ificava con lo spazio, in quella di Scopa lo conquista di forza. Il modellato parte dall'interno, spinge in fuori le forme; la superficie è rudemente tagliata, il suo contatto con la luce e l'atmosfera è urto ed attrito. Nelle teste di Tegea i volumi sono esasperati, a forti risalti corrispondono scavi profondi: luce ed ombra sono ormai elementi antitetici, in contrasto. Nella Menade di Dresda il busto è violentemente proiettato in avanti dall'opposto sbandare delle anche; la testa è rovesciata all'indietro; e certamente il gesto delle braccia, perdute, accentuava la torsione del busto, sottolineata anche dalle pieghe della veste scomposta. La figura si avvita nello spazio agitata da un moto che non può frenare: orgiastica e dionisiaca, ma nel senso tragico del termine, è presa nel vortice della danza come in un gorgo che finirà per sommergerla.

Nel periodo più inoltrato della sua attività, Scopa non fu insensibile alla nuova tematica di Prassitele e alla sua poetica della grazia malinconica. La statua di Pothos, la divinità minore che personifica il languore amoroso, risente del Sauroctonos, dell'Hermes di Prassitele: ma con una più accentuata deviazione dall'asse di equilibrio, con uno scatto più nervoso nelle gambe incrociate, con un chiaroscuro più movimentato e contrastato.

Il rapporto tra i due maestri si spiega: come Scopa, e di lui maggiore, PRASSITELE opera in un'agitata situazione storica. Dopo l'euforia del trionfo, la 44

minaccia persiana riappare più vicina e più subdola, sfruttando la rivalità delle città greche, la crisi della democrazia ateniese. Le guerre peloponnesiache non sono più la lotta comune contro l'invasore barbaro, ma il travaglio interno del popolo greco che non riesce a definire la propria figura storica. Il mito non spiega più la vita, si allontana, diventa favola; è più legato alla natura che agli uomini, la cui esistenza storica si distingue sempre più dall'esistenza "naturale" . La natura stessa è un "oggetto" rispetto all'uomo "soggetto" : ciò che conta non è più la profonda armonia tra natura e uomo, ma l'atteggiamento dell'uomo verso le cose naturali, il suo sentimento" della natura.

Era figlio, Prassitele, di uno scultore ateniese, Cefisodoto rinomato bronzista; ma la materia prediletta da Prassitele fu il marmo, una materia in cui l'artista opera direttamente e che più delicatamente reagisce al contatto della luce e dell'atmosfera. Non fu un creatore di grandi cicli mitologici e storici. Preferiva la statua isolata, di grandezza conforme al vero; la statua

era per lui l'immagine di una "persona" ideale, di una bellezza a cui si aspira ma che, proprio perciò, non è data a priori come modello o archetipo. Per Fidia la statua era la forma dello spazio e della persona ad un tempo; per Prassitele è forma umana che si colloca ed esiste nello spazio naturale. Le figure prassiteliche, infine, sono bensì divinità olimpiche, ma calate nella dimensione dell'umano, fatte capaci di sentire e reagire, e, per questa loro umanità, non più arbitre e sovrane. Si è celebrata, di Prassitele, la fedeltà alla natura; si ricordano i nomi dei suoi modelli; si è detto che, scegliendo in essi le qualità del bello, non mirava a scoprire le strutture eterne dell'essere, ma a cogliere la grazia di un atto o di un movimento. Dunque il bello non è un principio eterno, ma un'apparizione momentanea, che bisogna sapere afferrare; non discende più dall'alto come un'idea universale, ma sale dal basso come aspirazione umana. Non è più la ragione che lo scopre, ma il sentimento. Tra le divinità olimpiche, Prassitele prediligeva quelle più vicine alla natura, o quelle che incarnavano sentimenti umani più che poteri divini: Afrodite o l'amore, Apollo o l'ispirazione poetica, Hermes o l'ingegno, Artemide o il sentimento della natura. E le raffigurava giovani, perché proprio nei giovani il sentimento "naturale" viene educato attraverso la paideia.

45

Prassitele non ama i gesti, studia gli atteggiamenti: allontanandosi sempre più dalla legge classica del ponderato equilibrio, pone le figure in una condizione di equilibrio instabile, compensato da un appoggio esterno: un lembo di drappeggio, un tronco. Nell'Apollo Sauroctonos, noto da copie, la gamba portante non coincide con l'asse e la figura ha bisogno di appoggiarsi, dalla parte opposta, al tronco dell'albero: facendo perno su quella gamba, la figura si flette e raddrizza con andamento sinuoso. Il modellato è morbido, senza forti risalti e depressioni; il chiaroscuro non costruisce saldamente la forma ma l'avvolge in uno sfumato discontinuo, in cui s'alternano addensamenti e schiarite. Nella Afrodite Cnidia il braccio piegato ad angolo e leggermente arretrato, con l'appoggio "visivo" del drappeggio ricadente, basta a permettere, in tutta la figura, uno sviluppo di linee curve e di piani dolcemente ondulati; nell'Hermes e Dioniso di Olimpia (unico originale di Prassitele che ci sia pervenuto) l'estrema mobilità del chiaroscuro sul corpo del Dio ha la sua giustificazione nell'evidente spostamento del centro di gravità del gruppo. Il modellato di

Prassitele è morbido, quasi serico, e proprio perciò sensibilissimo alla luce; il movimento, la vita della figura sono spesso rivelati dall'istantaneo guizzo di un muscolo, da una piega della pelle. Non sono, questi, moti che esprimano un'azione decisa e compiuta, ma piuttosto un istintivo, quasi involontario, sentire e reagire.

LISIPPO DI SICIONE fu, come Apelle pittore, artista prediletto da Alessandro Magno: con lui si chiude il periodo classico e si apre la fase ellenistica.

Straordinariamente fecondo, avrebbe scolpito, stando alle fonti, millecinquecento statue; e già la varietà dei temi trattati basterebbe a fare di lui il precursore della scultura ellenistica. Si disse di Lisippo ciò che, nel XVII secolo, si disse del Caravaggio: che disdegnasse l'insegnamento degli antichi, riconoscendo la natura come sola maestra. In realtà, egli fu il creatore di una nuova poetica, rinnovatrice: la novità è appunto il richiamo, non già alla natura, ma all'esperienza visiva. Lo scultore non imita la figura umana come un oggetto, di cui si potrebbe, volendo, ricavare un calco preciso; imita la immagine afferrata dall'occhio, e questa è fatta di macchie colorate, più chiare e più scure. La differenza è tutt'altro che irrilevante: la volontà di rappresentare il corpo non 46

com'è, ma come appare, implica la rinuncia ad una preliminare nozione del vero e l'accettazione del dato di visione, corrisponda o non al vero, come punto di partenza dell'arte. L'ultima conseguenza sarà quella che ne trarrà l'arte ellenistica: non v'è una classe di figure o di cose che formino il mondo dell'arte, ma ogni immagine può interessare l'artista. Anche Lisippo ha un suo canone, che indubbiamente tiene conto di quello policleteo, ma lo rettifica nel senso di considerare tutti i fattori (distanza, condizioni atmosferiche e luminose) che modificano, nella veduta reale, la forma ideale. L'Apoxyomenos (atleta che si deterge il sudore), noto da una copia, risponde appunto al nuovo canone lisippeo: coglie la figura, non già nell'atto tipico dell'azione atletica, ma nel gesto occasionale del detergersi; e benché il corpo graviti, con perfetta "ponderazione"

, sulle gambe, le braccia protese implicano nella struttura plastica lo spazio vuoto antistante, allontanano il busto, producono un effetto di ombre portate, che entra di pieno diritto nel sistema delle forme plastiche della statua. Benché il risultato sia indubbiamente luministico, non per questo si applica alla scultura la condizione di veduta, da un punto di vista unico,

della pittura: da tutti i punti di vista la statua si presenta sempre come un animato complesso di masse d'ombra e di luce. Il suo valore, quindi, non sta nel fatto che, mutando il punto di vista e quindi la configurazione dell'immagine, si abbia sempre lo stesso rapporto di parti, come se il mutare dell'apparenza non potesse mutare la sostanza della forma; ma nel fatto che il mutare del punto di vista muta anche strutturalmente la figura, e l'opera d'arte vale proprio in quanto si dà in una successione d'immagini diverse. Riportato alla natura, questo principio equivale ad affermare che ogni fenomeno vale per se stesso e il tutto non è che un'infinita serie di fenomeni, negando così che la varietà dei fenomeni o delle apparenze riveli pur sempre la sostanza di fondo di una costante, immutabile struttura. Lisippo, tuttavia, non trascura, al contrario, la coerenza che pure collega i diversi "effetti" delle sue statue: ora snellisce la figura, come nell'Hermes che si allaccia un sandalo, ora l'appesantisce come nell'Eracle, ora intensifica le ombre, ora le dirada per un effetto generale di luminosità. Può darsi che una delle sue opere, il Kairos (l'Occasione), molto commentata dagli antichi scrittori, fosse una specie di 47

programma, l'enunciazione figurata della poetica dell'artista, sempre attento alla

"occasione visiva" e avente come ultimo fine di rendere nell'arte, e nel continuo variare delle sue forme, il variare continuo delle forme naturali. Si spiega facilmente, anche, come Lisippo, muovendo da questi presupposti, sia stato un grande ritrattista, anzi il creatore, con le famose figure di Alessandro, di quella che si chiamerà la ritrattistica "eroica" : rivolta cioè, non già a idealizzare la figura riportandola alla regolarità del bello, ma a cogliere e sottolineare il "carattere" del personaggio, ricostruendone la storia da un gesto o da un aspetto particolare.

La scultura ellenistica

Entro il vasto orizzonte aperto al mondo antico dalle conquiste di Alessandro il Macedone, la cultura artistica greca si diffonde illimitatamente, al tempo stesso arricchendosi di nuovi spunti e motivi, specialmente orientali.

L'impero succede alla polis; e, nella società più differenziata ed estesa, anche il concetto della personalità umana si trasforma. L'ideale non è più il perfetto cittadino, ma il personaggio illustre: il condottiero, il poeta, il filosofo.

Il dominio in cui l’arte ellenistica ha realizzato i suoi massimi valori è la statuaria ritrattistica; e poiché dei grandi uomini si vuole tramandare, con le fattezze, la memoria delle virtù intellettuali o morali, bisogna che i tratti del volto possano manifestare le qualità del pensiero e dell’animo. Non si può escludere che, a determinare questo interesse per la figura “storica” , e cioè per un bello morale del tutto indipendente e talvolta antitetico rispetto al bello naturale, abbia concorso l’invito socratico a conoscere se stessi; e forse anche il ricordo della grandezza spirituale e morale che, in Socrate, si associava a una bruttezza

“satiresca” .

Di Socrate, appunto, rimane un ritratto che in nessun modo corregge o dissimula l’irregolarità dei tratti fisionomici, ma celebra anzi la bellezza di una vasta fronte pensosa, di uno sguardo vivo dal fondo delle orbite infossate, l’eloquenza e l’arguzia di una larga bocca tra i peli della barba. A Lisippo risale probabilmente il tipo originario del ritratto di Aristotele, anch’esso caratterizzante e celebrativo ad un tempo, come se la dignità morale del personaggio valesse da canone a un nuovo ideale di bellezza; e gli sono vicine, per la severità della figura 48

drappeggiata e l’interpretazione sempre pertinente e penetrante della vita interiore del soggetto, l’Euripide, il Sofocle, il Demostene etc.

Due considerazioni sono da farsi a proposito di questi ritratti ellenistici. Prima: la scultura è ritenuta l’arte più capace di individuare, fissare e tramandare la memoria di un personaggio illustre, affinché abbia forza di esempio; se la statua è la figura storica della persona, la scultura è l’arte che la definisce e rivela, e ha quindi una sua profonda affinità con la storia. Seconda: se la scultura deve rendere visibili le qualità morali nell’atteggiamento e nei tratti fisionomici della figura, questa interpretazione compendiosa e non analitica del vero implica la rinuncia ai canoni formali e il ricorso alle più sottili possibilità della tecnica.

La cultura figurativa ellenistica ha una radice classica, ma non risulta dalla diffusione dei modi attici; anzi, con il formarsi dei vari regni dopo la conquista di Alessandro, l’Attica e la Grecia stessa cessano di essere il centro direttivo della cultura artistica, e molti altri centri si formano, specialmente in Asia Minore, e nelle isole: Pergamo, Rodi, Alessandria, etc.

Nel III secolo Pergamo, dopo la vittoria di Attalo I sui Galati, diventa una grande città, con una Acropoli monumentale. Su di essa Attalo I eresse

un tempio ad Atena Polias e ne ornò la piazza antistante con statue bronzee (che conosciamo in parte da copie in marmo); altre, simili nel tema e nello stile, Attalo II collocò nel donario sull'Acropoli di Atene (201 a.C.). Il tema dominante è la vittoria sui

"barbari" , il trionfo della civiltà sulla forza; ma, benché accompagnato da figurazioni mitologiche, questo tema è ormai sentito come storia contemporanea.

Il Galata morente, il Galata che si uccide con la sposa riflettono il dramma, umanamente sentito, dei barbari sconfitti: con tanta forza patetica e con tanta evidenza veristica mista ad enfasi oratoria, da meritare allo stile pergameno la qualifica, naturalmente impropria, di "barocco antico" . Il barbaro non è più un mostro; è un essere umano che associa alla naturale rudezza una sua nobiltà e una sua fiera bellezza. È l'essere delle forti, indomate passioni: e queste specialmente gli scultori s'impegnano a caratterizzare nei volti vigorosamente modellati, con i tratti duri e violenti sotto le ispide capigliature, e nei grandi corpi muscolosi. L'origine è, forse, la patetica scultura di Scopa la cui tarda opera nel 49

Mausoleo di Alicarnasso ebbe larghi sviluppi in Asia Minore; ma nuovo è il modo di mescolare a un discorso rettorico, quasi per renderlo credibile, un'estrema, spesso virtuosistica, cura nella resa scultoria dei particolari.

La scultura è ora intesa come un'arte che, trasponendo ed eternizzando nel marmo il fatto reale, lo ingrandisce, gli conferisce dignità di fatto storico, lo traspone sul piano del "sublime" .

Sono conservate nell'originale le sculture della grande ara dedicata a Zeus Sotèr e ad Atena Nicefora da Eumene II dopo la seconda vittoria sui Galati (183 a.C.).

Il monumento (ora ricostruito nel Pergamonmuseum, nel Museo di Stato di Berlino con quanto rimaneva delle sculture originali) aveva pianta quasi quadrata; uno dei lati maggiori era aperto, con una grande scalea; nell'alzato c'era un alto basamento decorato da un fregio scolpito continuo e sormontato da un porticato ionico. Invece della cella v'era uno spazio rettangolare scoperto, al cui centro era l'altare del sacrificio. Il grande rilievo dello zoccolo rappresentava, interpretata in senso cosmologico, la gigantomachia; il fregio minore, nell'interno del colonnato, le storie di Telefo. Il fregio esterno, firmato da scultori di varia provenienza operanti sotto la direzione di un solo maestro, sviluppa un complesso racconto

cosmico-mitologico, che comincia nel lato ovest con le divinità del mare e della terra, séguita nel lato nord con le divinità della notte e nel lato sud con quelle del cielo diurno per concludersi nel lato est, frontale, con le divinità dell'Olimpo. Sul fondo liscio le figure spiccano in alto rilievo, spesso raggiungendo effetti di tutto-tondo; il movimento si svolge come un'onda continua, ma pieno di scatti, senza regolarità di ritmo. L'invenzione impetuosa travolge ogni consuetudine iconografica, l'immaginazione dell'artista insegue sfrenata strane combinazioni di umano e belluino, di bello e mostruoso, nelle figure dei giganti, dei geni alati, di divinità minori. L'ideatore del fregio sfrutta abilmente tutto il patrimonio formale della scultura greca, dalla luce irrompente di Fidia alla espressività esasperata e alla modellazione forte di Scopa. Ma si tratta di una esperienza nettamente formalistica, di un sapiente, calcolato ricorso a effetti già sperimentati per dare all'alta rettorica del discorso plastico una maggiore forza emotiva.

50

Lo stesso andamento apparentemente aritmico ha lo scopo di rompere la fluenza continua delle figure, di farle balzar fuori, una ad una, dal pur legato contesto. La stessa insistenza con cui sono incisi nei volti e nei gesti i segni di una concitazione passionale o icasticamente descritti certi particolari (le ciocche dei capelli, le penne delle ali, le squame dei serpenti) concorrono a rendere verosimile e quasi a documentare il racconto fantastico: fino a fare uscire dal rilievo alcune figure, che si appoggiano con le ginocchia o con le mani sui gradini della scalea.

Carattere molto diverso ha il rilievo con le storie di Telefo. Il nesso che collega le figure non è più un profondo ritmo formale, come negli esemplari classici, né l'enfasi travolgente di un discorso poetico, come nella gigantomachia dello zoccolo, ma lo svolgimento continuo di una narrazione, un succedersi di episodi pacatamente narrati e accuratamente ambientati: è il primo esempio, cioè, della

"narrazione continua" che avrà un largo sviluppo nella scultura romana. Poiché la narrazione evita l'enfasi, non vi sono figure fortemente emergenti: l'artista preferisce comporre in profondità: invece del piano liscio che sbalza le figure della gigantomachia, il fondo ha una profondità prospettica in cui si disegnano, illusionisticamente, edifici, alberi, rocce. Il modellato delle figure è moderato, pieno di sfumature, di pretesti a una varietà infinita di effetti di luce che mirano a fondere figure e spazio paesistico in una

stessa atmosfera luminosa. Al plasticismo esasperato del primo fregio, che intensifica i chiari e gli scuri fino al contrapposto luministico, succede un pittoricismo disteso, che sfrutta coloristicamente anche le minime variazioni luminose.

Nella costellazione dei centri micro-asiatici di cultura figurativa ellenistica emergono Antiochia, dove al principio del III secolo opera EUTYCHIDES, un sottile, manierato allievo di Lisippo; laBitinia, dove BOETOS tocca la leziosità nel gruppo del fanciullo con l'oca, ma DOIDALSAS, nell'Afrodite accovacciata, sa unire la ricerca di una luminosità umida e quasi epidermica a un raccolto ritmo di linee curve e di angoli; Magnesia, dove il grande Artemision dell'architetto ERMOGENE, aveva nel fregio una movimentata amazzonomachia, dal rilievo intensamente luministico; Tralles, dove gli scultori del supplizio di Dirce, noto 51

dalla mediocre copia romana già nelle Terme di Caracalla, ostentano un virtuosismo quasi acrobatico nelle pose dei personaggi intorno al toro infuriato e nella resa illusionistica del pelo ispido degli animali o delle zolle smosse del terreno.

Anche da Lisippo muove la corrente rodia, attraverso CHARES, autore del famoso colosso, statua gigantesca del Sole dedicata nel 290 a.C. Di artisti rodioti è uno dei massimi capolavori della scultura ellenistica, la Nike di Samotracia: alata figura che atterra, nel risucchio del vento, sulla prua di una nave. Il drappeggio, ora premuto dal vento sul corpo, ora sfuggente in ariosi svolazzi, ha qui la duplice funzione di rendere, in una rapida sintesi plastica, la figura e il vortice d'aria prodotto dal suo volo e dal sùbito arresto, e di suscitare nella massa marmorea tensioni lineari che le tolgono ogni peso di materia e la librano libera nello spazio.

Malgrado il tema tanto diverso, la stessa ricerca si nota nella Musa Polimnia, da un originale di FILISCO (II secolo a.C.): una massa chiusa, che poco o nulla lascia trasparire del movimento del corpo, ma resa leggera dalla modulazione delle curve ascendenti e dal gioco luminoso del drappeggio, fitto e profondo in basso e dispiegato, in alto, in morbide superfici madide di luce.

Ad una fase molto più inoltrata appartiene il tanto celebrato gruppo statuario del Laocoonte opera di AGHESANDRO, POLIDORO, ANTANADORO. Emerso da

uno scavo nel 1506, a Roma, fu uno dei modelli del classicismo del

Rinascimento; più tardi, nel secolo XVIII, fornì al Lessing l'occasione di un saggio famoso, che muovendo dalla critica del principio barocco "ut pictura poesis"

giunge a enunciare le premesse di una critica d'arte fondata sui valori della visione figurativa. Ma non può negarsi la relazione (diretta o per dipendenza da una fonte comune) tra la descrizione plastica e quella poetica che, del medesimo fatto, dà Virgilio nell'Eneide. Gli scultori del Laocoonte hanno lavorato su un tema letterario, cercando di tradurlo in scultura, descrivendo lo sgomento del padre e dei figli assaliti dai serpenti marini, l'invettiva contro gli dèi ingiusti. La scultura è ormai una tecnica al servizio di un fine rettorico: e per dare evidenza all'immagine e commuovere lo spettatore pone in atto gli espedienti più scaltri, 52

anche se con il crescente virtuosismo tecnico s'indebolisce la forza plastica della forma.

Rientra ugualmente nell'ambito della rettorica, nel senso dato al termine da Aristotele e dai suoi commentatori, il gusto, specialmente alessandrino, di fingere aspetti singolari e curiosi, spesso anche disgustosi, della realtà naturale e sociale. Aristotele diceva che si possono imitare le cose come si vorrebbe che fossero, come sono, peggio di come sono: dunque non è la bellezza del modello ma la bravura dell'artista che fa la bellezza dell'arte. La stessa civiltà che produce immagini di bellezza come l'Afrodite di Milo e l'Afrodite di Cirene o la fanciulla di Anzio produce anche il vecchio pescatore e la vecchia ubriaca: l'arte è un modo di interpretare la realtà e gli aspetti della realtà sono infiniti, belli e brutti; ma tutti interessano ugualmente l'artista.

L'urbanistica e l'architettura ellenistica

Il mondo ellenistico è un mondo di movimento, di relazioni, di scambi: ceti sociali differenziati non più soltanto per casta o per nascita, ma per censo e professioni; cultura diffusa e specializzata; grande sviluppo tecnico; produzione e traffici intensi. Le grandi città hanno ciascuna un proprio carattere, i proprii monumenti, le proprie scuole artistiche; ma tutte attingono alla comune fonte classica, tutte si sentono partecipi di un'immensa comunità, fatta di stirpi e di genti diverse, una

"ecumène" . All'organismo chiuso della polis succede la città come organismo aperto e in continuo sviluppo, frequentata da stranieri che spesso

vi si stabiliscono: è luogo di produzione industriale, emporio commerciale, centro culturale.

Dal punto di vista urbanistico, la città ellenistica può a prima vista apparire soltanto come un ingrandimento della città classica: conserva e sviluppa lo schema regolare, a scacchiera, e la distribuzione a terrazze sui pendii naturali, che IPPODAMO DI MILETO, un architetto del tempo di Temistocle, aveva teorizzato come schema ideale. Ed è significativo che proprio ad Ippodamo Strabone attribuisca, sia pure dubitativamente, la fondazione e il primo tracciato di Rodi, una delle più famose città ellenistiche. Di fatto, la città ellenistica è una realtà sociale ed edilizia molto diversa da quella classica. Poiché la natura stessa 53

non è più concepita come una forma costante sotto le apparenze mutevoli, ma come un vario insieme di fenomeni, la struttura urbana, che è sempre in rapporto con la concezione dello spazio naturale, è una struttura priva di costanti normative, intimamente connessa con la configurazione del suolo, con il paesaggio, con le condizioni climatiche. La rete stradale a scacchiera è bensì uno schema ricorrente, ma la sua funzione è soprattutto di rendere possibili una distribuzione di spazi e un allineamento edilizio che diano luogo a grandi, scenografiche, sempre diverse prospettive di veduta. Anche i “monumenti” , i grandi edifici d’interesse pubblico sono pensati in funzione di questo ordinato paesaggio urbano: sono i fondali delle piazze, la conclusione di una lunga prospettiva, il centro di un incrocio di grandi vie, un punto di riferimento visibile da tutta la città o da chi vi giunga per terra o per mare. Più che come unità plastica a sé, l’edificio è un elemento di quella più grande architettura che è la città: perciò prendono valore le facciate, i portici, le scalee, i propilei, cioè tutti quei tipi che si prestano a una buona situazione e distribuzione prospettica e a una organica articolazione degli animati spazi urbani. La grande invenzione ellenistica è infatti la concezione della città come paesaggio architettonico, scenario dai molti aspetti al muoversi di una società quanto mai varia e animata.

Non mutano sostanzialmente gli elementi basilari della morfologia architettonica classica; muta radicalmente il modo di svilupparli e combinarli, muta la proporzione degli edifici, muta infine la concezione stessa della costruzione, non più intesa come forma chiusa ma come organismo aperto. Le innovazioni sono minime nella forma del tempio, in cui è reso più libero e atmosferico il rapporto tra la peristasi (il colonnato) e

il volume chiuso della cella; ma il tempio stesso diventa l'elemento di un complesso più vasto, formato di piazze o corti porticate, di gallerie di colonne etc. (si veda l'Artemision di Magnesia, costruito nel III secolo da Ermogene). Frequente è lo schema rotondo, per lo più adottato per templi di piccole dimensioni, quasi sempre inseriti in un contesto prospettico. Un tipo nuovo, di tempio "aperto" è l'ara monumentale, di cui è massimo esempio il già descritto altare di Pergamo: più che tempio, è un luogo o recinto sacro, largamente praticabile, con l'ara sacrificale al centro. Le sue superfici esterne, 54

con il loro ampio sviluppo, sembrano fatte apposta per il dispiegarsi della decorazione scultoria. Altra forma aperta, di raccordo tra il nucleo dell'edificio e lo spazio circostante è il portico, galleria a colonne, che nella città ellenistica appare ovunque: all'esterno, come recinto di piazze e come articolazione tra diversi corpi di fabbrica; all'interno degli edifici pubblici e privati, come recinto di cortili e collegamento interno tra i lati della costruzione. Un tipo particolare di portico, detto "pergameno" , consta di due ordini sovrapposti, dorico e ionico. Rientra nella tipologia del portico e delle sue applicazioni e varianti la cosiddetta sala ipostila (Delo, III secolo): costruzione rettangolare con tetto a spioventi sostenuto da colonne, per riunioni di mercanti. Particolarmente notevole, in età ellenistica, è lo sviluppo degli edifici per spettacoli. Ne sorgono ovunque, ripetendo con varianti lo schema classico: le trasformazioni principali si hanno nella forma della scena e dell'orchestra, in rapporto con il prevalere della nuova commedia sulla tragedia, col progressivo ridursi della funzione del coro e dei suoi movimenti, col trasporto di tutta l'azione sul proscenio. L'anfiteatro, dedicato specialmente ai giochi ginnici, raddoppia la forma del teatro, che diventa un anello o un'ellisse intorno all'area delle gare. Collegata alla forma del teatro è quella del bouleuterion (famoso quello di Mileto), per le assemblee popolari: risulta dall'innesto di una scalea semicircolare, come quella dei teatri, su una corte quadrangolare porticata. Architetture aperte possono anche considerarsi i ginnasi e le palestre: il primo è uno spazio scoperto per gli esercizi di corsa, lancio del disco etc., il secondo un luogo chiuso per gli esercizi di lotta e pugilato: spesso i due tipi sono collegati, disponendosi gli ambienti chiusi intorno a uno spazio scoperto porticato (peristilio). Le terme, bagni pubblici spesso collegati con

ambienti per trattenimenti e per esercizi sportivi, sono rare nell'ambiente ellenistico greco; saranno invece molto frequenti a Roma.

L'abitazione privata ha, in epoca ellenistica, un grande sviluppo anche dimensionale: la casa conserva il tipo tradizionale a mègaron, con ambienti distribuiti intorno a un cortile che si trasforma via via in peristilio, ma, ingrandendosi, adornandosi, collegandosi a giardini, diventa poco a poco distintivo di grado sociale.

55

Molto varie sono le forme dell'architettura funeraria: si va dal semplice cippo di pietra, con un'iscrizione e talvolta un piccolo rilievo, al grande mausoleo architettonico. Particolarmente notevoli sono le tombe scavate nel terreno o nella roccia (ipogei) con facciate monumentali: le tombe rupestri di Petra, in Arabia, sono il tipico esempio di un'architettura puramente frontale, libera da ogni esigenza statica e quindi aperta a tutte le possibilità formali, e collegabile, perciò, da un lato con l'architettura della scena teatrale (per influsso romano) e, dall'altro, con le architetture dipinte della decorazione parietale ellenistica.

La pittura greca

Conosciamo la scultura greca da pochi originali e da molte copie: della pittura, che gli antichi scrittori celebrano come altrettanto e forse più grande della scultura, non abbiamo che le notizie delle fonti letterarie e i pallidi riflessi iconografici delle figurazioni dipinte sui vasi. La funzione sociale del pittore non era, in epoca classica, meno importante di quella dello scultore: grandi quadri con figurazioni mitologiche ornavano l'interno dei pubblici edifici o venivano riuniti ed esposti in speciali pinacoteche.

Il più antico dei grandi pittori menzionati dagli scrittori è POLIGNOTO DI TASO, attivo alla metà del V secolo: di lui si dice che fu un eccellente ethographos (abile nell'esprimere gli stati d'animo) e che, nelle sue figure, s'indovinavano, sotto le vesti, le forme del corpo. Si è riconosciuta una debole impronta della sua pittura in alcuni vasi a figure rosse, le cui figurazioni dipendono sicuramente da megalografie (dipinti di grandi dimensioni) e, in modo particolare, in un cratere su cui è rappresentata la strage dei Niobidi. Solo poche linee ondulate indicano allusivamente i diversi piani; in realtà le figure sono come sospese e isolate sulla superficie. Mancando ogni effetto di profondità e di rilievo, il suggerimento delle forme dei corpi sotto le vesti doveva essere affidato speci almente alla linea,

che dunque indicava tanto le parti visibili che quelle celate. Poiché solo nell'immaginazione può darsi una siffatta simultaneità, Polignoto mirava a tradurre direttamente nella figura dipinta l'immagine mentale, evitando di materializzarla, proponendosi di lasciarle la sua impalpabile sostanza d'immagine.

56

Si spiega allora come la sola forza della linea bastasse a esprimere uno stato d'animo o un sentimento: con una sobrietà di segno che forse accostava la pittura di Polignoto alla scultura del Maestro di Olimpia.

Molto diversa doveva essere la pittura di PARRASIO, attivo nello stesso periodo, lodato da Plinio il Vecchio (che però ripeteva fonti greche) per avere raggiunto la perfezione nei contorni dei corpi e dato alla pittura le norme della simmetria.

Infatti, aggiunge, ogni forma "prometteva altre forme al di là di sé rendendo evidenti le parti celate" : in altri termini, le linee di contorno, sempre più stringenti, definivano sul piano la plasticità dei corpi. Non è dunque improbabile che la pittura di Parrasio si muovesse nella stessa direzione della scultura di Fidia, con cui fu certamente in rapporto. L'analogia e la relazione sono tanto più verosimili in quanto v'è tutto un gruppo di vasi (detti del "pittore di Achille" e "del pittore della Pentesilea") che riflettono la grandiosità compositiva e la severità ritmica della scultura fidiaca.

ZEUSI, forse lucano, lavorò alla fine del V secolo. Quintiliano lo celebra per il modo con cui seppe rendere gli effetti di luce ed ombra, Luciano per la genialità inventiva e la novità dei temi, Aristotele per la bellezza ideale delle sue figure che tuttavia considera, per la maestà, inferiori a quelle di Parrasio. Non vi sono tracce della sua pittura nelle decorazioni vascolari; evidentemente la sua pittura, ombreggiata e compositivamente complessa, non si prestava più ad essere tradotta nella continuità grafica e nel piano unico della decorazione della ceramica.

Il più celebrato dei pittori greci fu APELLE, che visse nel IV secolo e fu l'artista prediletto di Alessandro Magno. Di lui gli scrittori descrivono, come immagine della perfetta bellezza, una Afrodite Anadiòmene; e lodano la grazia e la varietà dei movimenti, il colorito animato delle sue figure. Tutto fa supporre che la sua pittura, non diversamente dalla contemporanea

scultura di Lisippo, abbia aperto la via alla vivacissima, multiforme cultura pittorica dell'ellenismo.

Anche di questa, tuttavia, non rimangono che testimonianze indirette: nella scultura, anzitutto, che in periodo ellenistico fa certamente proprie le esperienze pittoriche e, poi, nelle decorazioni parietali ellenistiche. Già nel IV secolo si 57

cominciano ad ornare alcuni ambienti dei palazzi e delle case signorili con figurazioni a mosaico: si tratta, anche di questo caso, di versioni artigianali, in una tecnica stabile e capace di produrre vivaci effetti coloristici, di figurazioni pittoriche. Una di esse, tuttavia, ritrovata a Ercolano, sembra discendere direttamente da una "megalografia" della fine del IV secolo: si tratta della rappresentazione della battaglia d'Isso tra Alessandro e Dario. Lo sfondo è d'una tonalità chiara, quasi bianca, unita; i colori sono anch'essi armonizzati in gamme chiare, in cui prevalgono le ocre ed i bruni. Lo spazio è sommariamente indicato con la prospettiva delle lance e delle spade cadute in primo piano, con i rami di un albero spoglio nel fondo. Muove da sinistra l'ondata crescente della cavalleria di Alessandro; ha un momentaneo arresto al centro, col cavallo caduto e quello impennato; si forma un breve vortice vuoto, con lo scorcio rapido del cavallo visto da tergo; il moto delle truppe persiane all'attacco è sinteticamente indicato con le lance inclinate del fondo; ma ad esso contrasta il movimento dei cavalli del carro di Dario, già in fuga. V'è dunque una contrazione nei tempi della descrizione: che ci dà simultaneamente l'attacco, il contrattacco, la mischia e il suo esito. Ad essa corrisponde, come s'è veduto, una contrazione nello sviluppo spaziale-prospettico: il ritmo stesso del moto, più che con un incalzante ritmo di linee e di masse, è ottenuto con la fusione e la gradazione dei toni di colore.

La pittura vascolare non può considerarsi un'arte minore, un riflesso artigianale della grande pittura; anche se a questa è in parte collegata nel corso del V e con figurazioni a mosaico: si tratta, anche di questo caso, di versioni artigianali, in una tecnica stabile e capace di produrre vivaci effetti coloristici, di figurazioni pittoriche. Una di esse, tuttavia, ritrovata a Ercolano, sembra discendere direttamente da una "megalografia" della fine del IV secolo: si tratta della rappresentazione della battaglia d'Isso tra Alessandro e Dario. Lo sfondo è d'una tonalità chiara, quasi bianca, unita; i colori sono anch'essi armonizzati in gamme chiare, in cui prevalgono le

ocre ed i bruni. Lo spazio è sommariamente indicato con la prospettiva delle lance e delle spade cadute in primo piano, con i rami di un albero spoglio nel fondo. Muove da sinistra l'ondata crescente della cavalleria di Alessandro; ha un momentaneo arresto al centro, col cavallo caduto e quello 58

impennato; si forma un breve vortice vuoto, con lo scorcio rapido del cavallo visto da tergo; il moto delle truppe persiane all'attacco è sinteticamente indicato con le lance inclinate del fondo; ma ad esso contrasta il movimento dei cavalli del carro di Dario, già in fuga. V'è dunque una contrazione nei tempi della descrizione: che ci dà simultaneamente l'attacco, il contrattacco, la mischia e il suo esito. Ad essa corrisponde, come s'è veduto, una contrazione nello sviluppo spaziale-prospettico: il ritmo stesso del moto, più che con un incalzante ritmo di linee e di masse, è ottenuto con la fusione e la gradazione dei toni di colore.

La pittura vascolare non può considerarsi un'arte minore, un riflesso artigianale della grande pittura; anche se a questa è in parte collegata nel corso del V e della prima metà del IV secolo, elabora una propria esperienza stilistica e tecnica e adempie a una propria funzione sociale.

Nella produzione economica greca la ceramica ha un'importanza preminente: ad Atene un intero quartiere, detto appunto il Ceramico, era occupato dalle officine e dalle botteghe dei vasai.

La vastissima area mediterranea in cui si trovano vasi greci prova che l'esportazione era intensa. Il fatto che pittori e vasai firmassero spesso i loro prodotti, e che le fonti letterarie ne parlino con grande rispetto dimostra che la ceramica era posta a un livello di valore appena inferiore a quello della pittura e della scultura.

Era diversa, però, la sua destinazione sociale. L'opera dei pittori e degli scultori era per lo più destinata a una funzione celebrativa ed educativa, come decorazione di templi e di pubblici edifici: la produzione ceramica, con i suoi numerosi tipi e i suoi diversi gradi di valore, circola in tutti i ceti sociali, costituisce elemento essenziale della suppellettile domestica. Le diverse fogge dei vasi sono in rapporto alla loro funzione; ma queste funzioni sono per lo più domestiche. Tra esse, la principale è quella di servire alle libagioni nel corso dei "simposi" , che a loro volta costituivano l'atto tipicamente sociale della vita famigliare. La libagione stessa, che all'origine era una pratica religiosa, conserva anche nel simposio famigliare

un carattere rituale, che spiega il ricorso delle figurazioni sacre sui vasi e sulle coppe. Anche i temi mitologici, però, sono trattati con mano leggera, in 59

tono confidenziale e qualche volta burlesco: quale s'addice, appunto, alla funzione conviviale. E sfumano spesso in motivi profani, più vicini alla vita quotidiana: giochi ginnici, scene del teatro.

Il fatto stesso che le dimensioni e le forme dei vasi impongano una distribuzione ritmica delle piccole figure dà alle composizioni figurate dei vasi un andamento facile, sciolto, cantabile: cosicché può dirsi che, almeno ai livelli qualitativi più alti, questi piccoli componimenti figurati costituiscono, più che una derivazione divulgativa, un raffinato, autonomo "genere" pittorico.

Nel corso della lunga, remota tradizione dell'arte ceramica la ricerca stilistica della figurazione procede di pari passo con quella della forma dell'oggetto: della curvatura armonica della superficie, dello sviluppo del volume nelle anse dei manici, del naturale sbocciare della forma dalla base d'appoggio. Le figurazioni, così nella distribuzione delle figure che nel loro andamento grafico, sono necessariamente in rapporto con la forma dell'oggetto; e a questa necessaria relazione si adegua anche la scelta, sempre molto sobria, dei colori, che vengono distesi in zone piatte, aderenti alla superficie.

Nei vasi a figure nere, che costituiscono il primo tipo della grande produzione attica a partire dal VII secolo, le figure sono campite con una vernice nera e brillante sul fondo rosso della creta cotta; i particolari sono ottenuti a graffito, asportando con una punta la vernice e lasciando scoperta la creta. La pittura appariva piatta, lineare, nettamente stagliata, con le figure viste di profilo.

Alla fine del VI secolo appare un procedimento inverso: si campisce di vernice nera tutto il corpo del vaso, lasciando scoperte (rosse) le figure; all'interno di esse si disegnano i particolari con un pennello intriso della stessa vernice nera del fondo. Un segno nero sul rosso impressiona l'occhio più di un segno rosso sul nero; inoltre un segno tracciato con un fine pennello è più morbido, più leggero, più sensibile al movimento agile delle dita che non un segno inciso con una punta. Con questo nuovo procedimento, più raffinato, si fa più frequente l'intervento di disegnatori artisticamente qualificati: l'artigiano cede più spesso il posto all'artista. E

non di rado, come provano le firme, si tratta di personalità artistiche ben definite: come PSIACE, EUTIMIDE, Duride etc.

60

Ancora più raffinati sono i vasi di ceramica a fondo bianco, sui quali l'artista traccia le figure linearisticamente, a punta di pennello: il contorno, non essendovi più limite tra due zone colorate, si fa ancora più sensibile, più libero, più capace di suggerire, pur nell'unità della superficie, un sottile sviluppo plastico.

I paralleli sviluppi della grande pittura e della pittura vascolare si interrompono quando la pittura si volge a ricerche di rappresentazione plastica di spazio e di movimento: a partire dalla metà del IV secolo la decorazione della ceramica non può più considerarsi come un ramo complementare della grande pittura e diviene di fatto mera applicazione artigianale di forme artistiche alla produzione economica.

61

CAPITOLO QUARTO - L'ARTE ANTICA IN ITALIA

L'Italia antica non aveva unità etnica né culturale: era un mosaico di popoli diversi per l'origine, le tradizioni, i costumi, la lingua. A nord del Po era già la terra dei "barbari" , galli e germani; il meridione era un lembo di Grecia. La sola cultura autoctona, sebbene anch'essa fortemente influenzata dall'arte greca, era l'etrusca, nelle regioni centrali. La stessa cultura romana, che finirà per dominare tutta la penisola, ha le sue radici nella greca; ma la combina, nel suo sviluppo storico, con la tradizione etrusca e la rinnova accogliendo largamente le infiltrazioni barbariche.

La Magna Grecia

Le sole regioni italiane che abbiano conosciuto la grande stagione classica sono quelle del meridione e della Sicilia. Tutte le antiche città calabre (Taranto, Locri, Sibari, Crotone, Reggio etc.) e sicule (Siracusa, Agrigento, Segesta, Gela etc.) sono i prodotti della colonizzazione greca, incominciata nell'VIII secolo: l'arte che vi fiorisce è arte greca, i complessi monumentali di Pesto, Selinunte, Agrigento sono i più importanti tra quanti ne rimangono del mondo greco. Quasi nessuna importanza hanno, nella cultura artistica della Magna Grecia, le deboli sopravvivenze protostoriche in taluni aspetti del culto e del rito o le tenui inflessioni dettate dal gusto locale. I soli caratteri distintivi sono: una certa irregolarità nella ripetizione delle proporzioni originali e una certa mescolanza di motivi, dovuti anche al

fatto che gli architetti e gli scultori greci operosi nella Magna Grecia provenivano da regioni e da tradizioni figurative diverse; una certa esuberanza negli apparati decorativi, spesso di terracotta colorata; una qualche mollezza nel modellato architettonico e scultorio, dovuta essenzialmente all'impiego di un calcare tenero, poroso, dorato.

L'arte etrusca

Del popolo etrusco, che da principio si insediò lungo la costa e il retroterra tirrenico, tra il corso dell'Arno e quello del Tevere, è incerta la provenienza; né 62

molto si sa, malgrado l'abbondanza dei documenti e il progresso degli studi relativi, circa la loro lingua, la religione, il costume.

Le prime manifestazioni culturali risalgono alla fine del IX, e al principio dell'VIII secolo; nel II secolo il ciclo della civiltà etrusca si chiude dopo avere compreso nel proprio ambito la pianura padana (con la città di Spina presso Ferrara) al nord e la costa tirrenica fino alla Campania, a sud. Roma stessa, fino al I secolo a.C., è sotto la diretta influenza della cultura etrusca.

Era, l'etrusco, un popolo industrioso, che sapeva sfruttare i ricchi giacimenti metalliferi, la fertilità del suolo, la posizione geografica propizia ai traffici marittimi con tutti i paesi mediterranei. La sua civiltà era essenzialmente urbana: le città generalmente protette da forti cinte murarie, si succedevano a

brevi distanze lungo le vallate del Tevere e dell'Arno: Arezzo, Cortona, Chiusi, Perugia e, appartate, le due più ricche e potenti, Cerveteri e Tarquinia. La società era chiusa e conservatrice, gelosa delle proprie tradizioni e costumanze.

Aveva un profondo, oscuro sentimento del sacro: a lungo ha conservato culti arcaici, della protostoria italica. La composizione del suo Olimpo è tuttora imprecisamente nota: ciò che fa sospettare, scrive M. Pallottino, "la credenza originaria di una certa entità divina, dominante nel mondo attraverso manifestazioni occasionali e molteplici che si concretano in divinità, gruppi di divinità, spiriti" . Regnava sul mondo una sorta di Fortuna, forza misteriosa che veniva evocata o scongiurata con pratiche divinatorie (ars aruspicina). Proprio il senso concreto, positivo, pratico della vita rende più misteriosa e paurosa la dimensione della morte. Incombente e terrifica era la visione dell'aldilà, gremito di geni infernali: bisognava

dunque contrastare, annullare gli effetti della morte, conservare al di là di essa le sembianze, i modi, la sostanza stessa della vita.

Tutta l'arte etrusca è destinata alla tomba, ma partendo dall'idea che nella tomba si deve conservare qualcosa della vita reale, anche fisica. Se si passa dalla sepoltura per inumazione all'incinerazione, è ancora per impedire il disfacimento totale: le ceneri sono, comunque, qualcosa di reale, che non può più corrompersi e si conserva per sempre. Quanto alla tomba, al ricetto del morto, può essere casa o immagine della casa oppure del corpo umano stesso: l'importante è che, 63

attraverso la tomba o l'urna, la persona possa in qualche modo reintegrarsi alla realtà, seguitare a vivere.

L'influenza della cultura figurativa greca si fa sentire lungo quasi tutta la parabola dell'etrusca. Ma è un'influenza dall'esterno, formalistica: un'arte come la greca, espressione assoluta e totale della vita, non poteva agire profondamente su un'arte ossessionata, come l'etrusca, dal pensiero e dal timore della morte. Né un'arte siffatta, tutta rivolta a scongiurare la morte o a strapparle la sua preda, poteva avere uno sviluppo consapevole e orientato, profondamente collegato con la vita storica, con i grandi valori religiosi o civili. Un'arte che voglia essere anzitutto protezione e scongiuro contro la morte non è tanto religiosa quanto superstiziosa; e poiché la superstizione è credenza incolta e popolare, l'arte etrusca non si spoglia mai completamente d'un certo carattere popolaresco. Non è, cioè, un'arte che sbocci al vertice di una cultura, come la classica: nasce dalla vita pratica, quotidiana, da quella vita appunto che si vive con la paura della morte a cui è come contesa e strappata, giorno per giorno. Per la medesima ragione l'arte etrusca è fondamentalmente realistica; anzi è proprio per l'arte etrusca che può impiegarsi, per la prima volta, questo termine. È realistica perché ciò che si vuole strappare alla morte è la realtà materiale dell'esistenza o almeno una sua traccia: perché, insomma, mediante l'arte la realtà seguita ad essere pur nel terrificante dominio del non-reale e del non-essere. Ciò spiega perché l'arte etrusca, pure attingendo largamente alle forme dell'arte greca come si attinge a un repertorio di forme, sia fondamentalmente anti-classica; sia, anzi, la fonte prima della corrente anti-classica che si svilupperà largamente nell'arte romana, si inoltrerà nel medioevo e oltre, diverrà quasi una costante o ricorrente antitesi all'altrettanto costante e ricorrente tesi dell'" idealismo" classico.

L’architettura etrusca

Nella civiltà etrusca il tempio non ha una grande importanza: questo popolo di costruttori, che ha eretto mura e fortificazioni capaci di resistere ai secoli, faceva i suoi templi di legno e di argilla, sicché non rimane che ricostruirne vagamente l’immagine dal trattato di Vitruvio e dalle urne fittili a forma di tempio.

64

Costruito su un alto basamento, con tozze e basse colonne, il tempio etrusco evocava lontanamente le forme di quello dorico; ma era più largo che lungo e risultava diviso in due parti, delle quali l’anteriore era aperta e porticata, mentre l’altra conteneva una triplice cella. Le colonne “tuscaniche” non avevano scanalature e il capitello era costituito da un anello (echìno) fortemente compresso. A questa semplice struttura si sovrapponeva un’abbondante decorazione fittile vivacemente colorata: antefisse con rilievi figurati mascheravano e proteggevano le testate delle travi di legno; acrotèri, inizialmente soltanto ornati con semplici motivi e poi sempre più complessi fino a diventare statue e gruppi statuari, sorgevano sul tetto a spioventi.

Nelle mura e nelle porte di città si rivela il genio costruttivo degli etruschi, maestri nell’intagliare e comporre ad incastro la tenera pietra locale: sul principio dell’incastro e del reciproco sostegno dei blocchi si fonda il sistema della copertura ad arco e a volta che costituisce, nell’ordine della tecnica costruttiva, il carattere saliente dell’architettura etrusca e diverrà, anche nell’ordine estetico, il tema-base dell’architettura romana.

Tra le mura e porte urbane etrusche sono specialmente da ricordare quelle di Perugia e di Volterra.

Le principali necropoli etrusche si trovano a Orvieto, Tarquinia, Chiusi, Cerveteri.

Le tombe sono per lo più ipogee (sotterranee) e riconoscibili all’esterno da un tumulo conico di terra con l’anello di base di pietra; vi sono anche tombe rupestri (Sovana). Constano generalmente di vari vani, coperti con soffitto piano, o a spioventi, qualche volta a tholos; spesso le pareti sono coperte di figurazioni dipinte. Quando la statica lo richiede le coperture sono sostenute da pilastri fortemente squadrati: nella tomba dei rilievi dipinti, a Cerveteri, sulle facce dei pilastri sono applicati rilievi in terracotta vivacemente colorata con forme di animali, armi per la caccia etc.

La pittura etrusca

La pittura etrusca è il complemento dell'architettura delle tombe. La tecnica usata è una specie di affresco, con colori disciolti nell'acqua che vengono assorbiti dallo strato sottile dell'intonaco. Quanto ai temi, poiché lo scopo delle figurazioni 65

è quello di circondare il morto con le immagini della vita sostituendo lo spettacolo del mondo, prevalgono le scene di costume, con musicanti, danzatori, ginnasti, partite di caccia e di pesca. Non mancano tuttavia le figurazioni mitologiche, derivate dalla pittura vascolare greca o dovute ad artisti greci immigrati. Lo scopo delle figurazioni tombali spiega il loro realismo, che però si riduce all'accentuazione della mimica delle figure e all'intensificazione, che spesso diventa crudezza, dei colori. Si vuole rompere l'oscurità del sepolcro con le immagini della vita; si vuole che queste immagini siano vedute dai morti, la cui condizione è indeterminata, precaria, sospesa tra l'essere e il non-essere. La pittura deve stimolare il loro interesse, che tende ad affievolirsi, per le cose del mondo reale: deve parlare forte, come si parla ai sordi. La qualità artistica ha una importanza secondaria: è importante che le figure spicchino nette sul fondo, che i loro contorni siano fortemente segnati, che i loro gesti siano esagerati, che i colori siano rafforzati.

Nel V secolo si fa più sensibile l'influenza della pittura classica: le linee di contorno sono più sottili ma più costruttive della forma plastica, i colori sono meno aspri ma più variati, i movimenti delle figure più sciolti. Ma non muta lo spirito: nella finzione pittorica l'immagine deve sostituire una realtà perduta, anzi è questa la sola realtà che penetri nella sensibilità assopita di chi ha varcato l'orizzonte della vita.

Per questa sua funzione, per la sua stessa destinazione mortuaria e tombale, la pittura etrusca raramente tocca alti livelli qualitativi; è il prodotto di maestranze artigiane e, quando una personalità emerge (come nella tomba del Triclinio), non è per una più vasta, meditata, storicamente fondata visione del reale, ma per un'arguzia più pronta, per un popolaresco gusto dell'osservazione e della notazione vivace.

La scultura etrusca

Diverso è, almeno per l'importanza del risultato artistico, il problema della scultura; e, benché anch'esso rechi profonda l'impronta della concezione escatologica (o dell'aldilà) che abbiamo indicato, è per altri

versi legato al mondo della tecnica e dell'industria, cioè al mondo reale della società etrusca.

66

Le funzioni della plastica, in quella società, sono molte e non tutte relative al culto dei morti: v'è una grande scultura decorativa, v'è la piccola plastica collegata all'arredamento della casa e all'ornamento della persona e v'è, naturalmente, la scultura funeraria dei canòpi (urne cinerarie col coperchio a forma di testa umana) e quella dei sarcofagi.

I canòpi della regione chiusina risalgono al secolo VII: il corpo del vaso evoca schematicamente il busto umano, i manici ricurvi le braccia, la testa sul coperchio è spesso caratterizzata come maschera o ritratto del defunto. Ve ne sono di terracotta e di metallo. La plastica, per piani semplificati e tratti fortemente incisi, è ancora quella della protostoria mediterranea.

Con il VI secolo comincia a farsi sentire l'influenza della scultura arcaica ionica. A VULCA, il solo artista etrusco arcaico di cui si conosca il nome, o alla sua cerchia immediata, appartiene la grande statua dell'Apollo di Veio, parte della decorazione esterna, in terracotta, di un tempio. È ionica l'impostazione della figura, in cui la massa, spianandosi in ampie superfici, si risolve nelle sottili, vibranti nervature luminose delle pieghe della veste; ma è diversa la modellazione, che espande la forma nello spazio per un contatto più crudo, quasi d'attrito, con la luce. Così nella Lupa Capitolina, in bronzo, l'influenza ionica è evidente nella modulazione finissima della luce sul corpo dell'animale e nella stilizzazione del pelo sul collo, ma è nuovo, e dovuto ad un'acuta lettura del vero, il modo con cui è accennata la tensione dei muscoli sotto la pelle. Poco dopo (V

secolo) la Chimera d'Arezzo, uno dei massimi capolavori dell'antica arte del bronzo, intensifica i motivi della stilizzazione ionica fino a rovesciarne il significato, a tradurli in fattori di concisione e tensione espressiva. Il corpo inarcato, la coda-serpente flessa come una molla, contraggono la forma nello spazio; la materia dura e brillante diventa la sostanza viva dell'immagine; vene affioranti, tendini, muscoli, perfino le ciocche della criniera, più che descrivere l'anatomia del corpo, fanno scorrere nel bronzo correnti di energia vitale.

I sarcofagi, per lo più in terracotta, sono la creazione più originale della scultura etrusca. Il coperchio della cassa ha la forma del letto per il

simposio: su di esso, appoggiandosi sul gomito, è il defunto, e spesso gli è accanto la moglie. Le 67

figure, specialmente nei volti, sono acutamente caratterizzate, con una fedeltà ritrattistica che va facendosi, col tempo, sempre più insistente, quasi indiscreta.

Le deformità fisiche, i segni dell'infermità, della vecchiaia, del vizio sono descritti senz'ombra di pietà ma, anche, senza il compiaciuto gusto del pittoresco che increspa il verismo ellenistico della vecchia ubriaca. A partire dal IV secolo, il rapporto tra l'arte etrusca e l'ellenistica è storicamente provato dai temi e dallo stile dei rilievi frontali dei sarcofagi stessi; ma è un'esigenza ben più profonda che determina il realismo tutt'altro che superficiale e descrittivo della ritrattistica funeraria etrusca. L'antica volontà di appesantire l'immagine, di darle corpo e materia reali diventa più ansiosa, si complica. La persona che viene rappresentata vivente, nell'atto di banchettare, è morta: quella che vediamo è un'immagine a cui non corrisponde più una cosa o persona reale. L'etrusco, industriale o mercante che ha il senso concreto della vita pratica, si smarrisce davanti al vuoto della morte. Cerca di riempirlo con le immagini, le vuote forme di sé, delle cose del mondo; ma le medesime forme che si muovono e vivono nel contesto di relazioni infinite di cui è fatto il mondo, rimangono immobili e immutabili nello spazio vuoto dell'aldilà. Tutto è veduto dal punto di vista del morto, in una prospettiva rovesciata, con una "passione per la vita" che non può più essere soddisfatta e che non ammette scelte: non v'è più il bello e il brutto, il buono e il cattivo, tutto è egualmente pieno di significato. Le tare, i mali, le deformità sono pur sempre indizi di vita, segni concreti dell'esistere: oggetti di rimpianto, perfino, per colui su cui sovrasta l'insopportabile minaccia di non essere più.

Non basta che l'immagine finga la persona viva: nell'immagine non batterà mai un cuore, non circolerà il sangue. Della persona si avrà la forma, non la struttura.

Ma l'immagine cesserà di essere finzione, avrà una propria e sia pur diversa realtà, se avrà una propria struttura: sarà questa a seguitare la vita della persona, a far sì che l'immagine sia qualcosa di assoluto e non di relativo a una realtà non più esistente. Con quel suo pancione, quel suo collo corto sotto il volto asfittico, e tutta quella sua carne molle e pesante,

l’obesus etruscus è al di là delle categorie del bello e del brutto, che tanto preoccupavano gli scultori 68

alessandrini. Il grande volume del ventre rilassato lievita nella luce con la sua curvatura continua, cui pone un fermo brusco il solco d’ombra nel materasso pigiato. Una grinza della pelle, una piega, un nervo che guizza bastano a mettere in movimento, a dare un’illusione di vita a quella massa inerte. Ma questi accenti rapidi e acuti vengono tuttavia dalla persona: sono quanto di vivo trapassa nella materia inerte e ne fa forma viva.

La ritrattistica etrusca è la prima ritrattistica non celebrativa, commemorativa, interpretativa: perciò può dirsi veramente realistica. Non v’è ricerca psicologica, non v’è giudizio in questi ritratti: qualità e difetti sono ridotti al minimo comun denominatore dell’indizio vitale, della prova dell’esistere. Perciò l’arte etrusca, malgrado i suoi rapporti col classicismo, è nettamente anti-classica: per l’arte classica le sembianze mutano e la sostanza resta, per l’etrusca la sostanza non esiste più, le sembianze diventano sostanziali. Lo si vede in uno dei capolavori più tardi, la statua bronzea dell’arringatore: d’una dignità già romana, ma con tutta l’ansia e la malinconia dell’inoltrata cultura etrusca. Il corpo è leggermente proteso in avanti, le pieghe della toga sfuggono nella direzione opposta, come la figura fosse attirata all’indietro da una forza misteriosa; e già stesse per scomparire, con quello sguardo e quel gesto che sembrano di congedo più che di esortazione, nella buia regione del nulla. Della “passione per la vita” , del senso concreto del valore delle cose sono documenti le forme piene di animazione che gli etruschi hanno dato alle suppellettili delle loro case, agli ornamenti delle loro persone: creando una ceramica d’alto livello, una oreficeria raffinata, preziosi arredi metallici, piccole sculture bronzee etc. Forse proprio nella civiltà etrusca l’arte è stata concepita per la prima volta come momento supremo, metafisico, della tecnica o del lavoro umano.

69

CAPITOLO QUINTO - L’ARTE ROMANA

Soltanto a partire dal II secolo a.C. comincia ad esistere un’arte romana. Roma repubblicana, forte organismo politico e militare, non aspira alla conoscenza speculativa ma al pratico possesso del mondo. Nella sua fase di ascesa, che culmina con la conquista della penisola e con l’inizio dell’espansione nel Mediterraneo, non soltanto non dà all’esperienza

estetica un posto nel sistema di valori della propria cultura, ma deliberatamente, ostentatamente la esclude.

Soltanto l'architettura ha diritto di cittadinanza: ma soprattutto come tecnica utile ai fini del governo della cosa pubblica e, come ingegneria militare, delle operazioni belliche. La stessa religione romana, all'inizio, non oggettiva il divino in immagini sensibili; non è contemplazione ma devozione, pìetas, e i suoi atti non richiedono la solennità del tempio né l'evidenza del simulacro. Poiché non v'è una tradizione estetica, d'immagine, legata alla concezione della natura e del sacro, tutto ciò che è immagine, si tratti dell'arte etrusca o della greca, è considerato straniero e, quindi, pericoloso per la continuità dell'austera, dura tradizione del costume romano. Il cittadino romano è un soldato e un politico: l'arte, come attività manuale e servile, è indegna di lui, e non potrebbe che distrarlo dai suoi doveri civili. Questo è l'argomento delle rozze invettive di Catone.

Ma l'argomento era reversibile. Se l'arte è cosa di altri popoli, e questi sono stati soggiogati, le opere d'arte portate a Roma come bottino di guerra sono altrettanti trofei di vittoria. Esposte nel fòro, sono chiare testimonianze del valore romano, documenti della patria storia. Cicerone sostiene questa tesi più civile. Si delinea così una nuova estetica: l'arte come storia per immagini, accessibile anche agli incolti, educativa. L'arte del vicino popolo etrusco si prestava a sostenere questa tesi: una pittura capace di raffigurare i fatti della vita poteva altrettanto bene raffigurare i fasti delle armate romane; una scultura capace di riprodurre l'aspetto e il carattere delle persone poteva tramandare la memoria degli uomini illustri, dei cittadini esemplari. L'arte, insomma, può diventare arte di governo, instrumentum regni. Anche un'arte rivolta alla contemplazione e alla conoscenza della realtà, e fondata su una filosofia del bello, come la greca, può servire, 70

strumentalmente, a dare evidenza ai contenuti storici, etici, politici: non è storia, ma un modo di narrare la storia. I primi contatti diretti di Roma con la cultura figurativa ellenica risalgono al III secolo, attraverso la Magna Grecia; si fanno più frequenti nel II con la sottomissione della Grecia; nel I, con Augusto, il classicismo diventa, a Roma, l'arte ufficiale, dello st ato. Ma insieme con la corrente classicista o addirittura neo-classica, ch'è certamente la meno viva, si diffonde a Roma e in Italia la più larga, diramata, feconda corrente ellenistica; e questa si mescolerà più tardi, nel lungo declino dell'impero, con le vivaci tendenze artistiche delle province

romane. Roma diverrà così un punto d’incontro e d’incrocio, dove il linguaggio dell’arte classica, con la sua forte struttura conoscitiva, si dissolverà nella pluralità linguistica, satura di nuovi fermenti, del tardo-antico.

L’architettura

Nel campo delle forme costruttive il contributo romano è vasto e profondamente innovatore. Anche se, nel momento del massimo sviluppo, l’architettura romana attinge largamente all’esperienza ellenistica, con la sua spazialità aperta e articolata, l’architettura romana elabora e svolge una concezione propria, profondamente originale, dello spazio e della forma costruttiva. Le riserve etico-politiche dei ceti conservatori romani nei confronti dell’arte non potevano riguardare che in parte l’attività architettonica, per molti aspetti legata agli interessi pratici e ideologici della repubblica. Sono questi che favoriscono il precoce progresso delle tecniche costruttive, impegnandole nella soluzione di problemi concreti: condutture d’acqua, cloache, murature di sostegno, macchine belliche, accampamenti. Allorché, nella tarda epoca repubblicana, alla questione dell’utile comincia ad associarsi quella del decoro urbano, o dell’architettura, Roma possiede già una tecnica costruttiva che permette di affrontare problemi statici e formali estremamente complessi.

Per molto tempo Roma non è stata che un aggruppamento di pagi (villaggi) disseminati sui colli. Ma già al tempo di Silla si sente il bisogno di dare un assetto ed un volto alla città: si costruiscono grandi edifici pubblici (p. es. il Tabularium, grandioso archivio delle leggi e dei trattati), si sistema il quartiere signorile di 71

Campo Marzio al centro dell’area urbana. Cesare concepisce un vero e proprio piano regolatore a cui dà forza con la legge de urbe augenda, anche per rimediare all’affollamento crescente e alle pessime condizioni igieniche dei quartieri poveri. Il piano fu attuato solo più tardi, e in parte, da Augusto ed Agrippa. Da allora, quasi tutti gli imperatori vollero lasciare nel volto della città l’impronta visibile del loro governo, sia risanando quartieri malsani e indecorosi, sia erigendo superbi edifici monumentali e mettendoli in valore con l’apertura di piazze, strade, giardini. Le due grandi direttrici di sviluppo sono l’utilità e il decoro urbano; e poiché all’utilità si provvede volta per volta secondo l’urgenza e il decoro muta col mutare del gusto, Roma non ebbe uno sviluppo organico.

Crebbe come una città monumentale, rappresentativa: capitale di un immenso impero, abitata da una popolazione eterogenea per il continuo affluire di genti attratte dalla sua opulenza, alla sua funzione politica e di prestigio non corrispose mai una funzione economica o produttiva. Era la

solenne immagine dell’autorità dello Stato, come poi fu quella dell’autorità della Chiesa.

Non esisteva, nella civiltà romana, un’idea o una concezione dello spazio che precedesse e condizionasse la costruzione architettonica: il valore, il significato dello spazio era interamente espresso nella visione, nello spettacolo delle opere architettoniche. I due grandi temi erano la tecnica o la prassi costruttiva e la bellezza esteriore la decorazione: la prima permetteva lo sviluppo articolato di grandi masse murarie e di vuoto, la seconda le qualificava visivamente mediante elementi plastici e coloristici.

Alla base del sistema tecnico-costruttivo non era, come in Grecia, il duro, cristallino blocco di marmo squadrato, ma una materia povera, tenera, senza splendore come il tufo, e poi l’impasto informe del conglomerato di malta e pietrame variamente tagliato (opus caementicium), rivestito spesso con una cortina di pietre tagliate irregolarmente (opus incertum), o anche disposte a losanga (opus reticulatum), infine il paramento di mattoni (opus latericium). La muratura che ne risulta non ha certamente la nitidezza del marmo, ma è leggera, elastica, flessibile: può giungere a grandi altezze, sopportare grandi carichi, cingere ampi spazi vuoti. È, soprattutto, la più adatta a uno sviluppo formale per 72

linee e superfici curve: infatti, nell’architettura romana, a differenza della greca tutta impostata sulle linee rette, la curva è il principio formale di tutta la costruzione, fino alla composizione urbanistica.

La forma-base dell’architettura romana è dunque l’arco: struttura curvilinea che raccoglie e individua i pesi e le spinte nei due punti dell’imposta, dove si collega ai pilastri di sostegno. L’arco è una struttura di superficie, un semicerchio: immaginando più archi successivi della stessa ampiezza si ha una volta a botte, che ha la forma di un mezzo cilindro. Due volte a botte che si incrociano ortogonalmente fanno una volta a crociera, che risulta così formata da sei archi, quattro laterali e due trasversali. È un forte sistema di forze combinate, che consente di coprire grandi vuoti e, soprattutto, di stabilire una netta distinzione tra lo spazio esterno, in cui è situato l’edificio, e lo spazio interno, contenuto nell’edificio. La logica conclusione di una struttura architettonica fatta di linee e di superfici curve è la cupola, calotta per lo più emisferica fatta di materiali leggeri: all’esterno la convessità della cupola riassume e conclude le masse murarie, all’interno la sua concavità sovrasta e coordina i vuoti.

All’età augustea risale il trattato in dieci libri De re aedificatoria, che può considerarsi, e fu di fatto considerato nel Rinascimento e nell’epoca neoclassica, il corpus iuris dell’architettura romana. Dipendente, almeno in parte, da fonti greche, dimostra come si volesse tradurre la grande lezione classica in una serie di regole quasi grammaticali, applicabili ad ogni tipo di discorso costruttivo e a tutte le esigenze dettate dal senso pratico, dalla commoditas romana. Vitruvio inquadra l’architettura in tutta una problematica tecnica e urbanistica, che va dalla scelta e dalla lavorazione dei materiali ai procedimenti costruttivi, alla scelta del sito, all’adattamento dell’edificio al terreno e al paesaggio, alla decorazione.

Ordina in categorie le forme della architettura classica precisandone numericamente le proporzioni; distingue i tipi degli edifici in rapporto alle loro funzioni pratiche e rappresentative; descrive perfino la figura morale e professionale dell’architetto, la cui funzione è considerata essenziale nella compagine dello stato. Troppo romano per sconfessare la tradizione patria, riduce a “ordine” anche l’architettura etrusca, tuscanica, confermando così il suo 73

intento di innestare l’esperienza estetica greca sulla prassi costruttiva etrusca e romana. Come il grammatico o il filologo, Vitruvio deduce dal vivo linguaggio dell’architettura greca una morfologia e una sintassi; ma proprio perché le forme greche diventano una specie di lessico possono venire adattate ad

un’architettura che vuole essere soprattutto discorso, sviluppo articolato di elementi rappresentativi e funzionali nel contesto di una città. Di fatto l’architettura romana si limita a sovrapporre gli elementi classici a una struttura originale.

Il controllo delle attività costruttive da parte dei pubblici poteri e la necessità di corrispondere ad esigenze pratiche molto differenziate determinano il formarsi di una complessa tipologia edilizia. Diversamente dal canone greco, che consiste in un sistema di rapporti o proporzioni ideali, il tipo è uno schema di distribuzione di spazi e di parti in relazione alla funzione pratica o rappresentativa dell’edificio. Il tipo, pur conservando lo schema, consente le più ampie possibilità di varianti nella determinazione formale e nella decorazione. Si ha così, anche a causa dell’impiego di materiali poveri nelle grandi strutture murarie, una distinzione netta tra la vera e propria costruzione e la decorazione: il valore plastico dell’edificio è,

per così dire, abbozzato nelle masse di muratura e rifinito nella decorazione, che affina e definisce fin nei minimi particolari la relazione tra le forme architettoniche e lo spazio esterno ed interno.

La sua qualità di tecnico e l'importanza delle sue prestazioni assicurano all'architetto, nella società romana, una posizione privilegiata rispetto a quella degli scultori e dei pittori, la cui attività era considerata servile: su sessanta architetti, di cui si conosce il nome, venticinque erano cittadini romani, ventitre liberti e solo dieci servi.

Il tipo del tempio romano deriva da quello etrusco e, poi, dal greco; ma la sua forma corrisponde a una diversa funzione. Poiché il rito religioso è anche cerimonia pubblica, a cui partecipano le autorità dello stato e la popolazione, esso si svolge all'esterno: davanti al tempio vi è perciò un vasto spazio libero; la costruzione sorge su un alto basamento (podio); si accentua l'imponenza 74

architettonica della facciata, che si innalza sullo sfondo del cielo come una grandiosa scenografia.

Il teatro romano dipende anch'esso dal greco, ma invece di sfruttare il declivio naturale di un colle, è per lo più costruito in piano: si presenta così come un grande anello murario, di sostegno e di accesso alle gradinate. Poiché lo spettacolo si svolgeva tutto sulla scena, l'orchestra (nel teatro greco destinata ai movimenti del coro) si atrofizza fino a diventare, in epoca imperiale, una specie di palco d'onore. Acquista grande importanza il muro di fondo (scena) che diventa una vera e propria struttura architettonica, spesso con effetti illusori di profondità. Frequente, data la passione dei romani per i ludi gladiatori, è il doppio teatro, circolare o ellittico (anfiteatro).

Fondamentale per la vita pubblica romana è la basilica, grande costruzione rettangolare con la copertura a tetto sostenuta da file di colonne: era un centro d'affari (un po' come l'odierna Borsa), ma anche sede di tribunali e di uffici amministrativi.

Nella società romana, molto più che nella greca, ha importanza, anche dal punto di vista architettonico, l'abitazione privata con i suoi vari tipi, graduati secondo il prestigio sociale e le possibilità economiche dei cittadini: si va dal palazzo imperiale (enorme, complesso, dotato di grandi giardini, come la Domus Aurea di Nerone) alla casa urbana signorile e al caseggiato di appartamenti d'affitto, a più piani (molti ne sono conservati, a

Ostia). Data l’origine essenzialmente agricola della civiltà romana, notevole sviluppo ha la villa: intesa dapprima come azienda produttiva e poi come luogo di riposo e di delizie.

La tipologia edilizia romana ha il suo pieno sviluppo e trova la sua più precisa giustificazione nella configurazione urbana, cioè nella concreta determinazione dello spazio cittadino. Organismi aperti come i fòri (mercati) devono considerarsi veri e proprii organismi architettonici o tipi di edifici: spesso la funzione dominante degli edifici che ne delimitano l’area è di ospitare attività complementari a quelle del fòro e di definirne la forma architettonica.

Analogamente prendono valore specificamente architettonico, specialmente in epoca imperiale, le grandi strade cittadine. Elemento tipico dell’arredamento 75

urbano romano sono gli archi autonomi, che spesso hanno carattere

monumentale e celebrativo (archi trionfali) e che traducono in termini di mera decorazione l’antica funzione delle porte di città.

La storia dello sviluppo monumentale di Roma comincia con le grandi iniziative edilizie del tempo di Silla e di Cesare. Il Tabularium (archivio delle leggi e dei trattati) sillano, con i suoi due ordini di gallerie, formava, sul Campidoglio, lo sfondo scenografico del fòro. Del tempo di Cesare rimangono il tempio di Vesta e quello detto della Fortuna Virile, i resti del Forum Julii e, nel fòro repubblicano, della Basilica Giulia. Era questa una costruzione rettangolare, porticata, al margine del centro degli affari: vi si amministrava la giustizia da parte di tribuni e centumviri, vi si davano consulenze legali. Edificio insieme rappresentativo e funzionale del ius romano, era lungo quasi cento metri; le colonne, in tre file per ogni lato, formavano tutt’intorno al vasto vano centrale due gallerie porticate.

Data la diversità di lunghezza tra i lati, non si presentava come un volume chiuso e unitario, ma come una composizione di superfici articolate dalla successione continua delle arcate sostenute da colonne addossate a pilastri. Si tratta dunque, almeno nel piano terreno, di uno spazio praticabile, del prolungamento al coperto dello spazio aperto del fòro.

Di Augusto dice Svetonio che trovò Roma fatta di mattoni e la lasciò di marmo: esagerazione retorica a parte, la trasformazione corrisponde al passaggio dall’austerità repubblicana al “decoro” ufficiale dell’Impero. L’architettura augustea, programmaticamente classica, è aperta all’influenza

ellenistica ma, come il trattato vitruviano conferma, non rinnega la tradizione etrusca, anzi la comprende nell'ideale dell'antico. Quando Augusto fa erigere il proprio mausoleo fonde il tema orientale della tomba monumentale con quello, etrusco, del tumulo: sul grande basamento cilindrico si elevava un cono di terra folto di cipressi. A schema cilindrico era anche, sulla via Appia, la tomba di Cecilia Metella; mentre quella di Caio Cestio, a piramide, si rifà all'esempio egiziano. Un altro tipo dell'architettura augustea è l'arco trionfale (ne rimangono esempi a Rimini, Aosta, Susa), che discende dall'arco etrusco, integrandolo con un riporto di forme classiche: le colonne ai lati del fornice, il timpano. L'isolamento dell'arco, come 76

poi quello della colonna, a scopo celebrativo ed esornativo, è chiaro indizio della tendenza romana ad attribuire alle forme architettoniche, assunte come simboli di stabilità e di durata, la funzione di rappresentare i grandi valori ideologici su cui si fonda lo stato. Lo stesso concetto di monumento, essenziale per tutta l'architettura romana, è connesso alla volontà di stabilire un rapporto concreto tra il passato storico, il presente e il futuro, manifestando in forme sensibili e imperiture (il "monumentum aere perennius" di Orazio) la perennità di quei valori ideologici.

Il fòro di Augusto apre la serie dei fòri imperiali. Era una vasta piazza rettangolare e porticata che comprendeva, ad una estremità, il tempio di Marte Ultore, votato nel 42 a.C., subito dopo la battaglia di Filippi. Il recinto porticato formava, in corrispondenza del tempio, due ampie esedre. Il tema dell'esedra come quello, affine, dell'abside del tempio, è di origine orientale; nell'architettura romana, però, vale come definizione dello spazio mediante una larga superficie curva, nella cui cavità la massa atmosferica è coloristicamente qualificata dalle incrostazioni marmoree di cui è rivestita.

Nel teatro di M arcello (11 a.C.) tre ordini si succedono in altezza: dal tuscanico, più massiccio, allo ionico e al corinzio, più leggeri e slanciati. La progressione è logica perché, salendo, i carichi diminuiscono; ma la diversità delle forze portanti dei vari ordini non corrisponde certamente alla diversità reale dei pesi. Più che all'entità oggettiva delle forze si bada al loro effetto figurativo: la successione degli ordini, a ciascuno dei quali è legata l'idea di una maggiore o minor forza di sostegno, rappresenta più che non realizzi il gioco delle forze costruttive. Ritorna, nel teatro di Marcello,

ripetendosi in altezza e in estensione l’elemento-base della Basilica Giulia: l’arco sostenuto da pilastri a cui sono addossate mezze colonne.

È un elemento nettamente plastico, perché risolve l’equilibrio delle forze di peso e di spinta nel contrapposto tra il vuoto dell’arco e la sporgenza delle colonne; e, perché risultante da una equilibrata composizione di forze, assume il senso e la funzione di una membratura articolante. Come eserciti questa funzione si vede nella grande parete curva, a cui il ripetersi di quella membratura dà valore di massa articolata o strutturata.

77

Il grande palazzo che Nerone si costruì in una larga area tra Esquilino, Celio e Palatino, la Domus Aurea, era un immenso complesso di corpi circondati da giardini e articolati intorno a un salone centrale ottagonale, la cui cupola girava come la volta celeste. Immagine della follia di un visionario megalomane, fu da Vespasiano condannato alla distruzione quasi totale; ma ebbe, comunque, una importanza non piccola nello sviluppo dell’architettura romana. Richiamandosi alla tradizione teocratica orientale, Nerone volle probabilmente fare della propria reggia il “palazzo del Sole” : e a modelli orientali si riferì, non soltanto nell’ostentato fasto dei marmi preziosi e delle opere d’arte, ma anche nel collegare la costruzione a elaborati giardini, nel concepirla non già come un blocco chiuso ma come un organismo snodato e come un succedersi di soluzioni formali in rapporto con la natura. Doveva essere un monumento; ma non più alle glorie patrie, bensì alla divinità della persona dell’imperatore, quasi la miracolosa immagine della sua onnipotenza. E questo concetto rimarrà legato a tutta l’architettura imperiale, concepita come movimento di grandi masse costruttive in vasti spazi liberi.

Nella valle tra l’Esquilino, il Palatino, il Celio sorse l’anfiteatro Flavio, inaugurato da Tito nell‘80 d.C. Per la sua mole e per le molte memorie storiche ad esso connesse assunse ben presto, e conservò nei secoli, valore di simbolo: non vi è, nel Medioevo e nel Rinascimento, veduta realistica o simbolica di Roma in cui non domida tutte le parti del mondo conquistato da Roma: lo spettacolo del circo era dunque una specie di grande parata, di “trionfo” continuamente celebrato e rinnovato sotto gli occhi dei governanti e del popolo di Roma.

L’immenso serbatoio umano rispondeva anzitutto alle esigenze di una complessa funzionalità interna: rapido afflusso e deflusso dei 45.000 spettatori, depositi di materiali e attrezzature per gli spettacoli. Sotto la cavea, o gradinata per il pubblico, correvano grandi gallerie anulari, che si affacciavano all’esterno con tre ordini di arcate, a cui sovrastava un ultimo anello di muratura continua. Nei primi tre ordini la struttura è di travertino nelle parti portanti, e di blocchi di tufo nei riempimenti.

78

Alta più di 50 metri, con il diametro maggiore di 188, la grande mole ellittica dominava e caratterizzava il paesaggio urbano: in asse col fòro, ne concludeva la prospettiva monumentale, collegandola ai grandi complessi edilizi del Palatino, del Celio, dell’Oppio. La sua forma tondeggiante era il fulcro del sistema di masse e di vuoti, cioè di edifici, di vie e di piazze, che costituiva il tessuto del centro cittadino: per la prima volta un edificio era concepito in scala urbanistica, cioè in rapporto a tutta la zona monumentale e rappresentativa della città.

Questo rapporto si esprime, oltre che nella dimensione, nella forma ellittica dell’edificio, che sviluppa una curvatura la cui ampiezza muta con il punto di vista; e nella relazione tra lo spazio urbano circostante e il grande spazio cavo dell’interno. Questa è realizzata mediante le gallerie interne che, ni il grande anello murario del Colosseo. A spiegare come abbia assunto questo significato ideologico non basta la passione dei romani per i giochi del circo. I gladiatori, i lottatori, le belve che erano esibiti nell’arena provenivano

da tutte le parti del mondo conquistato da Roma: lo spettacolo del circo era dunque una specie di grande parata, di “trionfo” continuamente celebrato e rinnovato sotto gli occhi dei governanti e del popolo di Roma.

L’immenso serbatoio umano rispondeva anzitutto alle esigenze di una complessa funzionalità interna: rapido afflusso e deflusso dei 45.000 spettatori, depositi di materiali e attrezzature per gli spettacoli. Sotto la cavea, o gradinata per il pubblico, correvano grandi gallerie anulari, che si affacciavano all’esterno con tre ordini di arcate, a cui sovrastava un ultimo anello di muratura continua. Nei primi tre ordini la struttura è di travertino nelle parti portanti, e di blocchi di tufo nei riempimenti.

Alta più di 50 metri, con il diametro maggiore di 188, la grande mole ellittica dominava e caratterizzava il paesaggio urbano: in asse col fòro, ne

concludeva la prospettiva monumentale, collegandola ai grandi complessi edilizi del Palatino, del Celio, dell'Oppio. La sua forma tondeggiante era il fulcro del sistema di masse e di vuoti, cioè di edifici, di vie e di piazze, che costituiva il tessuto del 79

centro cittadino: per la prima volta un edificio era concepito in scala urbanistica, cioè in rapporto a tutta la zona monumentale e rappresentativa della città.

Questo rapporto si esprime, oltre che nella dimensione, nella forma ellittica dell'edificio, che sviluppa una curvatura la cui ampiezza muta con il punto di vista; e nella relazione tra lo spazio urbano circostante e il grande spazio cavo dell'interno. Questa è realizzata mediante le gallerie interne che,

mentre assicurano la perfetta praticabilità dell'anfiteatro, definiscono la profondità o la spazialità interna della massa, che si va assottigliando verso l'alto fino a concludersi nella superficie piana, interamente dispiegata nella luce e nella atmosfera, dell'ultimo ordine. La ripetizione del gruppo arco-pilastro-semicolonna lungo tutta la superficie dell'ellisse determina, per il continuo mutare della curvatura, una graduale variazione del chiaroscuro.

Avendo come generatrice formale la curva (nella planimetria: esedre, absidi, rotonde; nell'alzato: archi, volte, cupole) l'architettura romana tende a svilupparsi liberamente nello spazio con un succedersi di masse modellate e di vuoti collegati, articolati, snodati. Ogni edificio sembra continuarsi negli edifici contigui, formando così lo spazio architettonico urbano, in cui i grandi volumi chiusi si alternano a grandi vuoti architettonicamente definiti. Il nucleo monumentale di Roma non nasce da un progetto unitario: è un organismo complesso che si sviluppa nel tempo, secondo le necessità e i gusti di una società sempre più varia e animata. Il fòro è appunto uno spazio aperto, una piazza ch'è insieme luogo di sosta e di transito, e la cui figura architettonica è determinata dal tracciato del perimetro e dalla qualificazione plastica delle pareti che la limitano.

Ad APOLLODORO DI DAMASCO si attribuisce il disegno del fòro di Traiano, nucleo essenziale del complesso sistema dei fòri imperiali: la grande piazza cintata aveva un portico a due ordini; due lati la collegavano al fòro di Augusto e alla Basilica Ulpia, gli altri due avevano due grandi emicicli in

laterizio, e in un lato c'era un primo ordine di tabernae (botteghe) e un secondo ordine di nicchie e finestre. La Basilica Ulpia, a un livello leggermente più alto, ripeteva, in forma allungata, lo schema del fòro: era un'aula rettangolare porticata, con due grandi absidi nei lati corti. Immetteva a sua volta, mediante un altro vano porticato, fiancheggiato da due biblioteche (una per i libri latini, l'altra per i greci), alla gradinata e al pronao del tempio di Traiano (innalzato da Adriano) la cui fronte costituiva così il fondale monumentale di questo succedersi di spazi architettonici. Davanti al tempio, tra le due biblioteche, sorgeva la colonna coclide i cui rilievi raccontano, come in un rotolo avvolto sul fusto, i fatti delle due campagne contro i Daci. Tanto il fòro che la basilica erano adorni di marmi colorati, di statue di bronzo dorato, di trofei di guerra: il centro della vita attiva della Roma traianea era anche, in tutto il suo articolato complesso, il

"monumento" che tramandava la storia della vittoria romana sui "barbari" . Il fòro è dunque molto più che una borsa e un mercato, è il luogo dove la vita della città e dello Stato si inquadra sullo sfondo della propria storia: il centro direttivo della società romana.

L'altro grande organismo sociale, dedicato allo svago ma soprattutto all'educazione fisica, era costituito dalle terme: quelle di Traiano, iniziate da Domiziano, sorgevano sui resti della Domus Aurea neroniana ed erano un organismo complesso, che aveva al centro il gruppo degli ambienti destinati ai bagni (tepidarium, calidarium etc.) e, intorno, un vasto insieme di palestre, stadi, biblioteche, portici, viali, giardini.

Con Adriano si ha una netta svolta nello sviluppo dell'architettura romana.

Questo imperatore colto, raffinato, ammiratore della Grecia, vuole imprimere alla cultura figurativa del proprio tempo un carattere decisamente classico. Nella villa che si costruì presso Tivoli volle rievocare i monumenti che aveva ammirato in Grecia e in Egitto (il Pecile, il Canopo, la valle di Tempe, il Liceo, l'Accademia etc.); ma è nuova l'idea di concepire la villa come un insieme di edifici ambientati in un paesaggio, quasi formando con la natura una veduta ideale. Gli stessi 81

schemi fondamentali dell'architettura romana sono rielaborati o, meglio, ridefiniti con una volontà di rigore formale. Nell'edificio della piazza d'Oro si cerca una combinazione tra andamenti curvi e rettilinei: la pianta è un

ottagono, nei cui lati si alternano quattro absidi e quattro vani rettangolari, riassunti nella cavità della cupola.

Ricostruendo il Pantheon, iniziato da Agrippa al tempo di Augusto e poi devastato da un incendio, Adriano si è palesemente proposto di fissare la forma ideale del tempio rotondo. È un grande vano perfettamente circolare coperto da una cupola a calotta, ornata da lacunari che vanno restringendosi,

prospetticamente, fino al buco rotondo dello impluvium. Di qui entra la luce che, propagandosi lungo la raggiera dei lacunari, si diffonde in modo uniforme in tutto il vano cilindrico, la cui forma risulta dunque da una graduazione continua del chiaroscuro. All'esterno il prònao rettilineo inquadra prospetticamente il volume cilindrico dell'edificio. Il mausoleo di Adriano (nel medioevo trasformato in fortezza, l'attuale Castel Sant'Angelo) riprende programmaticamente il tema del mausoleo d'Augusto, ma lo sviluppa in una mole più vasta anche in rapporto alla situazione paesistica, sulla sponda del Tevere.

Il classicismo adrianeo rimane tuttavia una parentesi nello sviluppo dell'architettura romana: che, diffondendosi nelle province lontane e specialmente in Asia Minore e in Africa, s'intreccia con le tarde, pittoriche correnti ellenistiche e si conclude in una straordinaria varietà di soluzioni formali e di effetti scenografici. Come accade per la scultura, le correnti provinciali rifluiscono nella capitale, dando luogo, nel III secolo, a un'architettura sempre più rivolta ai grandi effetti spaziali e nella quale la decorazione abbondante e vistosa assume, come determinante del risultato pittorico, un valore anche strutturale. Il Settizonio di Settimio Severo (demolito alla fine del Cinquecento) aveva una successione di piani (forse sette) porticati: addossato alle pendici meridionali del Palatino si presentava come un grande fondale scenico ad uno dei principali accessi alla città, la via Appia.

Le terme Antoniniane o di Caracalla sono un tipico esempio del gusto del gigantesco, più che del monumentale, che domina l'architettura della tarda 82

romanità. Entro l'immenso recinto rettangolare v'erano palestre, portici, giardini, perfino botteghe ed uffici; lo stabilimento termale vero e proprio era dotato di complessi impianti tecnici per la conservazione e la distribuzione dell'acqua calda e fredda; le grandi sale termali (tepidarium,

calidarium, frigidarium etc.) erano coperte per lo più a volta o a cupola, sostenute da colonne, rivestite di marmi colorati. Al di là della funzionalità specifica e delle varie funzioni connesse (terapeutiche, ricreative, sportive etc.), l'immenso complesso edilizio aveva una più vasta, indefinita funzionalità sociale, come luogo di ritrovo di una società ormai infinitamente lontana dall'austerità spartana degli inizi: padrona del mondo, persuasa di poter vivere delle ricchezze che affluivano dalle province, del lavoro dei popoli soggetti, e avviata invece ad una crisi profonda, non soltanto economica e politica, ma delle coscienze. Non più curiosa soltanto delle forme artistiche e dei modi di vita dei paesi lontani, ne accoglie e sperimenta i culti: lo prova, nel recinto stesso delle terme di Caracalla, la presenza di un mitrèo cioè di un santuario dedicato (come vari altri a Roma) a un culto orientale.

Il ninfeo di Licinio, noto come il tempio di Minerva Medica, è un tipico esempio, pur nelle dimensioni limitate, della complessità strutturale di questa architettura: complessità strutturale che, però, è ormai soltanto in funzione di un sempre più vivace, pittoresco movimento delle masse murarie. Il corpo centrale del ninfeo è un decagono, ma ogni lato si dilata in una nicchia sicché la pianta ha la forma di una margherita: tutti questi volumi, convessi esternamente e cavi all'interno si coordinano nella cupola. La cupola è rinfiancata da costoloni esterni: le spinte sono così localizzate e tutta la costruzione risulta da un irradiarsi di masse piene e vuote intorno a un asse verticale centrale. Massenzio, "conservator urbis suae"

, fa costruire la Basilica Nova, che si chiamerà poi di Costantino, con grandi bracci coperti da volta a botte, perpendicolari all'immenso vano centrale: le volte rimandano dall'una all'altra, come un'eco, il rimbombo di una spazialità smisurata, sviluppata in direzioni ortogonali, quasi scavata nelle poderose masse murarie. Diocleziano costruisce il proprio palazzo non più a Roma, ma a Spalato: il potere è ormai decentrato, la provincia assume un'importanza tanto maggiore quanto più premono i barbari ai confini dell'Impero. Il palazzo di Diocleziano, 83

immenso, è insieme città, palazzo di governo, villa e residenza imperiale accampamento o caserma: è un insieme compatto di edifici in cui si concentrano tutte le funzioni del potere e del potere vuol essere l'immagine grandiosa, anche se in realtà racchiudendolo nelle sue mura fortificate, ne riveli la debolezza e la precarietà. A Roma, ed è una delle

ultime grandi costruzioni imperiali, Diocleziano fa costruire un enorme complesso termale, anche più imponente di quello di Caracalla. Ma da tempo ormai la provincia aveva assunto, anche per l'architettura, un'importanza che finisce per offuscare lo stesso prestigio della capitale. Sono gli stessi imperatori che favoriscono il decentramento dello Stato e quello della cultura. L'estro formale ellenistico trova nella provetta tecnica romana la possibilità di soluzioni e varianti nuove, talvolta audacissime, come nei templi di Baalbek in Siria e specialmente in quello detto di Venere, rotondo, con un anello di nicchie nella parete rocciosa e, tutt'intorno, un giro di colonne che portano un grande architrave, che oppone le sue curve aperte verso l'esterno alla curvatura del cilindro centrale. A Petra tombe scavate nella roccia hanno facciate architettoniche, evidentemente prive di ogni ragione costruttiva ma in cui, proprio perciò, le forme tradizionali del repertorio classico - archi, colonne, fregi, architravi, edicole - si compongono con assoluta libertà, come puri organismi plastici in cui gli elementi architettonici sono soltanto i simboli dell'originaria funzione strutturale e portante.

Quanto alla "forma urbis" , l'ultima grande iniziativa è quella dell'imperatore Aureliano, che nel 272, decide di cingere tutta la città di mura: è un'opera immensa, ma che annuncia l'imminente declino dello Stato, poiché è l'implicita ammissione che la città non può ormai più crescere ed estendersi, ma soltanto difendersi dalla minaccia di un nemico che l'esercito non sa più tenere lontano, oltre i confini.

La decorazione parietale

Abbiamo veduto che nell'architettura romana la parete ha la funzione di determinare lo spazio: concepita come limite o fondo, qualifica lo spazio atmosferico antistante allo stesso modo che il fondo di una piscina determina, per trasparenza, il colore dello specchio d'acqua. La qualità plastica della parete 84

non è definita soltanto dalle membrature architettoniche, ma anche dalla decorazione plastica e, negli interni, pittorica. Poiché la parete non è sentita come una superficie solida, ma come una spazialità o una profondità

immaginaria, non sorprende che su di essa vengano rappresentati,

plasticamente o pittoricamente, aspetti della natura o eventi storici e mitologici.

Lo spazio della parete rimane tuttavia uno spazio immaginario o ipotetico, un piano di proiezione: le immagini - architettoniche o naturalistiche - risentono ad un tempo della condizione imposta dal piano e della libertà concessa alla fantasia dell'artista dal fatto che quello spazio è, appunto, uno spazio immaginario. Un caso tipico è l'Ara Pacis Augustae, che si presenta come un quadrilatero di piani modellati: su alcuni è una teoria di figure a bassorilievo, su altri vi sono larghe volute di tralci di acanto. Il bassorilievo partecipa, con le sue parti più sporgenti, dello spazio naturale, atmosferico e luminoso; con i piani intermedi e più profondi, suggerisce il dissolversi di quello spazio fisico nella profondità illusoria e necessariamente abbreviata della lastra. I tralci d'acanto, a loro volta, sono bensì rilevati, ma sviluppati in volute ritmiche e cioè ricondotti al piano della parete. Questo è dunque concepito come un termine medio o di raccordo tra spazio naturale e spazio figurato o immaginario.

La decorazione plastica sfrutta anche, specialmente per gli effetti più sottilmente chiaroscurali e pittorici, la tecnica dello stucco. È una tecnica molto antica, già conosciuta dagli artisti egizi e cretesi: consiste in un impasto di calce e polvere di marmo, praticamente lo stesso che veniva usato in Grecia

come ultimo rivestimento dell'architettura e della scultura e come preparazione alla stesura dei colori. Impiegato a corpo, cioè con notevoli spessori, si presta alla modellazione di immagini a rilievo: queste vengono plasmate direttamente sulla parete nell'impasto molle. Seccando e indurendosi, la superficie acquista una lucentezza serica, sensibile alle minime variazioni luminose; e appare come un dipinto monocromo. Alla pittura, infatti, più che al rilievo può avvicinarsi lo stucco plastico: sia per la tecnica rapida, a piccoli tocchi di spatola, sia per la morbidezza e la delicatezza dei passaggi chiaroscurali. Al posto della pittura è infatti impiegato nei luoghi dove per l'umidità o la scarsa visibilità non possono
85

collocarsi pitture murali: esempio tipico, di rara finezza, la decorazione della basilica sotterranea di Porta Maggiore, a Roma. Non vi è dubbio che la pittura parietale romana dipenda da modelli ellenistici: questi, infatti, sono quasi totalmente perduti, mentre negli edifici di Pompei ed Ercolano, sepolti dalle ceneri del Vesuvio nel 79 d.C., molti ambienti conservano intatta la decorazione pittorica.

Si distinguono, per semplificare, quattro stili. Il primo, sicuramente di origine orientale, consta di semplici riquadri colorati a imitazione del marmo, di cui sono un surrogato economico. Tinteggiando le pareti si dà un'intonazione coloristica all'ambiente. Il secondo stile è più complesso: al di sopra, e, figurativamente, al di là di uno zoccolo è dipinta una prospettiva architettonica in cui vengono inscritti "quadri" con figurazioni per lo più mitologiche su vasti sfondi architettonici o paesistici. Il terzo stile, detto "della parete reale" ha complicate architetture in prospettiva, ma gli edifici raffigurati sono del tutto fantastici e, per lo più, tracciati con linee sottili e con colori tenui. In questi tracciati, che non hanno alcuna pretesa illusionistica, vi sono riquadri, spesso d'un nero lucente, sui quali il pittore traccia con tocchi rapidi, brevi e vivaci, piccole figure sospese, come volanti. La funzione della riquadratura prospettica è, sostanzialmente, di sospendere il pannello figurato in una profondità immaginaria, impedendogli di identificarsi con il piano murario. Il quarto stile, che compare soltanto negli ultimi anni dell'esistenza di Ercolano e Pompei, riprende il tema architettonico-prospettico del secondo, sviluppandolo però con un colorismo più intenso e con una più complessa scenografia, talvolta con riferimenti espliciti alla scena architettonica del teatro.

La pittura

Benché sia noto dalle fonti che a Roma si praticava la pittura su tavola, le sole pitture romane che conosciamo sono le figurazioni inserite nelle decorazioni parietali e appartengono, in gran parte, alle due città campane di Pompei ed Ercolano.

86

Nel I secolo a.C. la pittura romana si distacca dalla tradizione etrusca a cui era collegata e si volge agli esemplari greci: un pittore che si dice "ateniese" firma Le giocatrici di astragali, poche figure finemente disegnate e appena velate da un colore diffuso, ispirate ai vasi attici a fondo bianco. Da più recenti esemplari ellenistici dipendono riquadri di decorazioni parietali, come la figurazione nuziale delle Nozze Aldobrandini: celebrata come un capolavoro quando fu ritrovata, alla fine del Cinquecento, è piuttosto l'opera di un corretto imitatore, che traccia le figure con colori fluidi e con tocchi liberi, a macchia, anche se, probabilmente, non afferra l'unità spaziale e compositiva del modello. Per gli antichi, la pittura è rappresentazione d'immagini e, come le immagini, non deve aver corpo,

saldezza plastica: è un gioco di macchie colorate, di luce ed ombra. Il fatto stesso che i temi fossero ripetuti da modelli, spesso a memoria e con varianti, favorisce l'andamento corsivo, rapido e appena sommariamente descrittivo del pennello.

Non bisogna confondere, come spesso s'è fatto, questa pittura compendiaria, cioè rapida ed evocativa, con il moderno impressionismo, che tende a rendere con assoluta immediatezza un'emozione visiva. Consideriamo, scegliendo a caso, il gruppo di Ermafrodito e Sileno, nella casa dei Vettii. Il discorso pittorico è rapido, ha una cadenza accentata, vivace; ma scorre su uno schema del tutto convenzionale. È una pittura a macchia; ma il contrasto tra la macchia luminosa del corpo di Ermafrodito e quella scura del corpo di Sileno dipende dalla convenzione di dipingere in toni chiari i corpi delicati delle donneo degli adolescenti e in toni bruno-rossastri i corpi robusti o dei vecchi. Convenzionali sono anche gli atteggiamenti delle figure, il fondo con un accenno sintetico e quasi simbolico di alberi e architetture, perfino le lumeggiature bianche sui massimi risalti dei volti. Il pittore non cerca di inventare, ma di ripetere con vivacità e bravura: come il musicista che esegua una partitura data.

Nella villa dei Misteri a Pompei è perfettamente conservato un grande fregio figurato, che rappresenta con ogni probabilità un rito di iniziazione al culto di Dioniso. Le figure sono viste sullo sfondo vicino di una parete rossa: su di essa risaltano entro contorni sottili e precisi, guidati da una volontà di chiarezza 87

classica. Ma il contorno stesso, più che una linea disegnata, è il limite tra le due zone coloristiche e ne modula sensibilmente il rapporto. La stesura coloristica è leggera, fusa, trasparente: con i contorni fermi il pittore non ha voluto determinare il risalto dei corpi né precisare la loro anatomia, ma fissare, proiettandola sul piano rigido della parete, un'immagine senza corpo, fatta di trascorrenti nubi d'ombra e di luce.

La componente romana, in questa pittura di fondo ellenistico, è generalmente indicata dall'accentuazione realistica; ma, più che in un interessato riferimento al dato oggettivo, la si nota in un appesantimento dell'immagine, non dissimile da quello che osservammo nella pittura etrusca. Nei paesaggi e nei ritratti, specialmente, l'immagine, pur non dipendendo da una sensazione o emozione ricevuta dal vero, viene intensificata per dare l'illusione del vero. Un porto di mare è rappresentato

dall’alto, in modo quasi planimetrico; edifici e navi sono distribuiti come su una carta topografica; i brillanti tocchi di luce non hanno

alcun riferimento a una luce reale, sono un espediente per ravvivare, illusivamente, le immagini delle cose. Nel giardino della villa di Livia a Roma, si ha un “inventario” di piante, raffigurate a memoria: il pittore conosce la forma di ogni singolo albero o arbusto e la descrive con sicurezza; ma ciò che viene precisato con rapidi tratti di colore non sono le cose che l’artista vede, bensì le nozioni che ha di esse. Non dunque lo spettacolo della natura, ma le immagini della mente prendono forma e si fanno evidenti nell’arte; e la tecnica rapida e per cenni, compendiaria, non è una tecnica creata per rendere con immediatezza le emozioni visive ma per tradurre visivamente quelle immagini. Si spiega così come questa tecnica diventi anche più rapida e intensa nella pittura cristiana delle catacombe, le cui immagini puramente simboliche non hanno alcun rapporto con la realtà oggettiva.

Anche nel ritratto si parte da “tipi” , che vengono poi specificati in modo da evocare le fattezze. Nelle tavolette che, tra il I e il V secolo, si ponevano in Egitto sulla mummia nei sarcofagi (detti ritratti del Fayum), la persona è rappresentata per lo più frontalmente, con grandi occhi spalancati per dare l’idea della vita; ma solo l’accentuazione di qualche tratto fisionomico richiama la figura reale del 88

defunto. È, come si vede, un procedimento che non parte dal “vero” ma, muovendo dall’idea o dal tipo, tende ad accostarsi al vero: un procedimento, cioè, che va dal generale al particolare ma senza implicare una presa diretta dal reale.

La scultura

Più della pittura è caratterizzata la scultura romana, benché da principio dipenda in gran parte dalla greca, prima attraverso l’influenza etrusca, poi per la presenza a Roma di artefici greci e di un gran numero di copie di statue classiche. Il cosiddetto realismo, col quale si distingue il ritratto romano dall’ellenistico e dall’etrusco, si spiega almeno in parte con l’importanza che avevano, nel rito funerario del periodo repubblicano, le maschere di cera ricavate, per calco, dal volto dei defunti. Ma i busti-ritratti del I secolo a.C. non si limitano a riprodurre fedelmente le fattezze della persona, ne ricostruiscono figurativamente la biografia. Se il ritratto etrusco tende a prolungare idealmente la vita oltre la morte, il ritratto romano è

rivolto, per così dire, all'indietro e tende a rivelare nell'immagine presente il tempo vissuto, il passato. Per il romano il valore della persona si identifica con la sua storia, con ciò che ha fatto, con l'esperienza compiuta. Molto più dei caratteri psicologici l'artista cerca nel volto del modello la traccia lasciata dagli eventi vissuti: in questo senso può dirsi che la ritrattistica romana si avvicina alla storiografia o, quanto meno, è un modo di assicurare al personaggio la sopravvivenza in un aldilà che non è Eliso né Erebo, ma la memoria dei famigliari o dei cittadini. È facile ritrovare nell'impianto del ritratto romano la compattezza volumetrica e la saldezza plastica dell'etrusco e perfino la tendenza idealizzante del greco; ma proprio perché il nucleo dell'immagine è unitario e simmetrico, il minimo scarto dalla simmetria, come il lieve inarcarsi di un sopracciglio o una piega appena percettibile all'angolo della bocca, basta a dare alla figura una sicura, sorprendente somiglianza. Questa non viene meno neppure nei ritratti ufficiali, come nel I secolo d.C. quelli di Augusto, anche se destinati a fissare e diffondere un'immagine ideale: la figura dell'imperatore è figura per eccellenza storica, quindi la più adatta ad essere espressa nella statua intesa come celebrazione storica. Lo stesso interesse per la storia, come 89

succedersi di eventi, si nota, già in epoca repubblicana, nei bassorilievi "a narrazione continua" , in cui i successivi momenti di un fatto vengono rappresentati senza interruzione, spesso con la ripetizione delle stesse figure e con effetti di profondità illusoria che derivano verosimilmente dalla pittura ellenistica.

Alla fine del I secolo a.C. un monumento ben conservato ed ora ricomposto rivela chiaramente i caratteri e le tendenze della scultura augustea. La Ara Pacis Augustae, dedicata nel 9 a.C., è un recinto quadrato intorno all'altare del sacrificio: sulle pareti esterne sono esposti (e verrebbe fatto di dire affissi) rilievi rappresentanti il conventus della famiglia imperiale e dei grandi dignitari alla cerimonia della consacrazione. Viene spontaneo il confronto di questa teoria di personaggi con il fregio fidiaco del Partenone: non tanto ci sorprenderà che togate personalità ufficiali abbiano preso il posto della fiorente gioventù ateniese, quanto il fatto che le figure sono ordinatamente disposte su piani paralleli in profondità. La prospettiva è in funzione di una gerarchia

simbolica, che porta in primo piano i personaggi più importanti, spesso determinandoli come ritratti, e allontana le figure minori, che appaiono,

appena delineate dal rilievo bassissimo, sul piano del fondo. Le figure sono rappresentate immobili, quasi senza gesto, una accanto all'altra: non c'è ritmo, ma soltanto cadenza. Il chiaroscuro è leggero, uniformemente graduato, favorito dalla blanda frequenza delle pieghe ricadenti dei panni.

Non è diversa la ritrattistica ufficiale augustea, a cominciare da uno dei suoi prototipi, la statua di Prima Porta, accuratamente studiata per la "ragion di stato".

È palese il richiamo al canone greco, ma l'ideale del decoro s'intreccia palesemente a quello del bello. La figura, che ha gli attributi del condottiero e quelli dell'oratore, è in atteggiamento di calmo e sicuro dominio; nel volto la resa fisionomica è ad un tempo precisa e generalizzata, quasi a indicare che proprio quella particolare persona assume, per la grandezza storica delle sue gesta, valore universale.

I rilievi del fornice dell'arco di Tito, alla fine del I secolo, sono già molto lontani dall'austero classicismo augusteo. Le cornici sfondano illusivamente la parete 90

aprendo al movimento concitato delle figure uno spazio profondo e pittorico. Nel trionfo i cavalli della quadriga formano una successione di volumi in profondità; gli esili fasci dei littori, solcando il piano del fondo, suggeriscono una profondità atmosferica. Nel trasporto del bottino da Gerusalemme lo spazio è definito dalla porta di città in scorcio e l'illusione di profondità è accentuata dal vuoto sopra le figure; e queste formano gruppi in movimento, separati da profonde pause d'ombra.

Confrontando all'ordinata processione dell'Ara Pacis queste agitate sequenze plastiche fatte di aspri risalti e di vuoti profondi, di pause e di riprese improvvise, pronte a rompere il limite dell'inquadratura e del piano, vediamo subito che questa scultura, nella struttura formale simile all'ellenistica, ha in sé un nuovo contenuto drammatico. Il mito è ormai lontano, e col mito la sembianza varia e colorita della natura. Domina il pensiero della storia, quale appare nei grandi scrittori romani: non distaccato e neppure edificante racconto di eventi, ma interpretazione drammatica del loro significato.

La colonna di Traiano, dedicata nel 113 d.C. e collocata nel fòro traianeo, è un lungo, preciso memoriale delle imprese militari dell'imperatore. In una fascia a basso rilievo, avvolta a spirale intorno al fusto della grande colonna celebrativa, sono raccontate momento per

momento le vicende delle due campagne per la conquista della Dacia. Il nastro, sviluppato, è lungo più di duecento metri, contiene più di duemilacinquecento figure. Sola cesura nella narrazione continua, tra i fatti della prima e della seconda guerra, una figura di Vittoria alata, che incide su uno scudo il nome del vincitore. È lo stesso tema della Vittoria di Brescia, di poco anteriore. La Nike greca era un genio volante che portava dal cielo il favore degli dèi; la Vittoria romana è una figura che medita e scrive, è la Storia che annota l'evento e ne tramanda la memoria.

Lo scultore stende la narrazione figurata senza dividerla in episodi, senza alzare il tono della voce nei momenti culminanti. Forse non ha un progetto preciso, si lascia guidare dalla successione dei fatti. Sull'alta mole cilindrica della colonna, simbolo della stabilità e della grandezza dell'impero, suscitano un animato ma sommesso movimento di luce e di ombra: gli eventi increspano appena la 91

superficie di una realtà storica data per eterna. Un'attenzione troppo minuta concessa alle singole figure avrebbe fermato la corsa della narrazione; si vuole invece che l'attenzione dello spettatore trascorra senza pause, afferri il senso reale di questo diario di guerra: non tanto la gloria dell'impresa, quanto il seguito interminabile dei giorni, ciascuno con il suo tormento e la sua speranza. La fattura rapida, incurante dei particolari è un'esigenza, prima che visiva, psicologica; una questione di tempo. L'orlo del nastro non è regolare ed esatto come una cornice; col suo andamento ondulato segue il succedersi concatenato degli episodi, facendo da terreno a quelli che stanno sopra, da cielo a quelli che stanno sotto. Con una sensibilità sempre desta, lo scultore modula questo segno continuo, che definisce insieme una situazione di spazio e una condizione di luce. Anche l'andamento del racconto è, per così dire, ondulato: accelera e rallenta, senza fermarsi mai. Malgrado il fine celebrativo, è spregiudicato: registra i successi e i rovesci, le atrocità dei barbari e quelle dei romani.

L'artista non si propone di rappresentare quello che ha veduto o vede, ma quello che sa o ha sentito dire: lo spazio non è mai un paesaggio veduto nella sua estensione, ma un luogo dove accadono certi fatti. È importante sapere che qui c'è un torrente in piena da guadare, là un bastione da espugnare, più avanti un bosco da tagliare per fare le palizzate del campo: del torrente non vediamo il corso e le sponde, ma soltanto l'onda che travolge i cavalieri; del bastione, un tratto di muro con gli assalitori in basso

e i difensori affacciati. Non valgono più le proporzioni normali: per la verosimiglianza, l'assalto al bastione si sarebbe dovuto rappresentare come un alto muro, con tante piccole, indistinte figurine ai piedi e in cima; invece, alterando le proporzioni, si fa il bastione poco più alto di un parapetto in confronto alla dimensione delle figure. I combattenti sono, in proporzione, più grandi del bastione perché la loro importanza nel racconto è maggiore.

Anche la luce è in funzione del racconto; si sposta qua e là come il raggio di una lanterna, battente o radente, cruda o attenuata. In una scultura (specialmente se, come questa, destinata a stare all'aria aperta) la qualità della luce è determinata dall'emergenza, dall'inclinazione, dalla qualità delle superfici: modellando, l'artista 92

espone variamente i piani della forma all'incidenza della luce; determinando la qualità della superficie - liscia, scabra, punteggiata, tratteggiata etc. - determina il modo con cui la superficie riceve, assorbe, incanala, riflette, rifrange la luce, esattamente come farebbe un pittore con i colori. Un elemento coloristico, anche se non espresso con la varietà delle tinte, è ormai implicito nella struttura plastica della forma. Questa evidenza anche coloristica dell'immagine è tanto più necessaria in quanto l'artista non rappresenta una realtà visibile, ma visualizza un racconto tramandato. Utilizza tutta la ricca esperienza visiva dell'arte ellenistica, non perché gli serva a vedere ma perché gli serve a rendere visibile, a comunicare. La utilizza, cioè, come si impiegano le parole di un linguaggio, che rimangono le stesse quale che sia il contesto in cui vengono inserite. Qui il contesto è storico e l'intenzione morale; nell'arte ellenistica il contesto era naturalistico e l'intenzione conoscitiva. Può accadere che il contesto e l'intenzione diversi modifichino a poco a poco il significato originario delle parole, e le deformino. È quello che accade ai modi formali ellenistici nell'interpretazione romana, ma attraverso l'intervento di fattori non propriamente romani.

Chi è, di dove viene questo primo grande maestro della scultura romana? Non è certamente un romano né proviene, come molti artefici attivi a Roma, dalla Grecia o dall'Asia Minore. R. Bianchi Bandinelli, che ne ha ricostruito la personalità, ha analizzato il sentimento che pervade questa storia figurata traianea: "elemento nuovo, e altamente poetico, una umana, popolaresca direi, compassione e comprensione per le figure dei

vinti, che sono quelle nelle quali la simpatia del maestro si fa più sentita… e proprio in alcune scene di trasporto e di compianto di capi barbari uccisi o feriti, oppure di esodo di popolazioni scacciate dalle loro antiche e agresti sedi, si compongono le sue più felici e più nuove espressioni” . Vi sono precedenti che aiutano a capire la formazione del MAESTRO DI TRAIANO: non a Roma ma in “terra di barbari” , nel mausoleo dei Giulii a Saint-Rémy, nella Gallia Narbonense. È un monumento del tempo di Augusto, un tipico esempio di arte “provinciale” e non per questo incolta, ma immune dal classicismo ufficiale e dall’eloquenza celebrativa. “Al tempo di Traiano - scrive ancora Bianchi Bandinelli - un grande artista, erede della 93

ininterrotta tradizione ellenistica, maturatosi però nell’ambiente artistico romano, riassume in sé, rivivendoli e fondendoli in un’espressione figurativa superiore, alcuni modi particolari dell’arte italico-provinciale, creando un linguaggio artistico nuovo, che s’identifica addirittura per noi con la più tipica arte romana e che dovrà rappresentare, per il suo tempo, da un lato il coronamento di oltre un secolo di travaglio, dall’altro l’inizio di un periodo nuovo. Questo nuovo periodo che si distacca dal precedente viene chiamato col nome di tarda romanità. Con questo nome, in genere, si è intesa l’arte che va dalla fine del II secolo fino a Costantino e oltre: monumento iniziatore di questo stile tardo la colonna Antonina. Ma la colonna Antonina deriva in linea diretta dalla colonna Traiana, e questa può effettivamente dirsi il monumento che per noi annunzia l’inizio della tarda romanità” .

Il classicismo seguita tuttavia ad essere lo stile di corte ed ha, al tempo di Adriano (117-138), una ripresa guidata dal gusto personale dell’imperatore; ma l’involuzione classicistica finisce per provocare, per reazione, un più vigoroso slancio anticlassico. L’arte adrianea è metropolitana e aristocratica, quanto l’arte del Maestro di Traiano è provinciale e popolare; anzi proprio da questo momento si delinea la distinzione, che andrà facendosi sempre più netta specialmente nel mondo bizantino, tra un’arte aulica e ufficiale, canonica, e un’arte periferica, dissidente, satura di fermenti, anche se germinata dallo stesso tronco culturale.

La stessa antitesi che passa tra l’architettura del Colosseo, con la sua massa poderosa aperta allo spazio, e quella del Pantheon, chiusa a contenere

uno spazio rarefatto e geometrico, passa tra la scultura traianea e l'adrianea. Mira quest'ultima a rianimare intellettualisticamente, con raffinatezza neoclassica, le qualità più rare dell'arte ellenistica, di cui tuttavia le sfugge la concreta sostanza figurativa. La statua di Antinoo-Dioniso ha proporzioni ricercate, superfici seriche, mollemente cedevoli al contatto della luce. I medaglioni con scene di caccia, poi riportati nell'arco di Costantino, hanno finezze manieristiche, di gemme incise; sono mitografie ambigue, erotiche e malinconiche insieme, con una cadenza intenzionalmente lirica. Ma, parallelamente a questa corrente aulica, v'è l'altra, robustamente prosastica e anticlassica. Nella base della colonna di Antonino Pio, 94

in una giostra funebre, lo scultore si pone chiaramente il problema di una nuova struttura della rappresentazione spaziale. Non ricorre alle sapienti dissolvenze luminose, elaborate dalla scultura ellenistica per creare un'illusione visiva: per realizzare uno spazio in cui ogni cosa abbia un peso di cosa reale, dispone le figure a ghirlanda sul piano, le isola, le collega tra loro con il movimento ripetuto delle zampe dei cavalli. Non v'è più una profondità illusoria, che fonda tutto in un'atmosfera luminosa; il fondo è liscio, le figure a forte rilievo, con un duro rapporto di cosa a vuoto, essere a non-essere.

È quasi polemico l'anticlassicismo della colonna di Marco Aurelio, eretta nell'ultimo quarto del II secolo in Campo Marzio (ora piazza Colonna). Il modello è la colonna traianea: una narrazione a nastro, in cui gli episodi si succedono senza tregua e la figura del protagonista, l'imperatore, è ripetuta molte volte (ma sempre in atto di moderare, mai di combattere). Le immagini di lotta e di strage sono più crude, più manifesta la coscienza della bruta violenza attraverso la quale il dramma della storia si compie; ma al più aspro realismo fa riscontro un senso nuovo del soprannaturale. Anche nel racconto di Traiano intervenivano, di quando in quando, figure mitologiche: un dio fluviale, per esempio, assisteva al guado delle truppe, secondo l'uso romano di personificare i luoghi. Nella colonna di Marco Aurelio, invece, l'immagine di Giove Pluvio scende dal cielo, rovesciando dalle braccia aperte torrenti d'acqua a ristoro delle legioni assetate.

Non è più un'arcana presenza mitica, ma un miracolo invocato e ottenuto, un intervento soprannaturale nel dramma degli uomini. Questi sono in balia di una forza che li trascende, non rispondono più della loro

storia; e un mondo come questo, che vive in un'alternativa di tormento e di speranza, è ormai pronto a ricevere il messaggio cristiano. Anche la storia figurata, come la vera, è fatta di luci e di ombre: la composizione è discontinua, lacerata con improvvise accensioni drammatiche. Non è seguito neppure il filo della narrazione; episodi di una campagna sono intercalati come per un'associazione di ricordi, a quelli dell'altra. Le figure sono modellate sommariamente, ma v'è sempre qualche tratto che le rende vive, presenti: può essere la smorfia di un volto, un gesto, anche soltanto un viluppo di pieghe o la nota coloristica di una superficie 95

punteggiata dai buchi neri del trapano. È l'opposto della diffusione luminosa ellenistica, della melodica modulazione adrianea: tanto che non più di

"impressionismo" s'è parlato per questa scultura, ma di "espressionismo" , per indicare che non rappresenta più qualcosa di visto o di visibile, ma visualizza qualcosa che si sente nel profondo dell'animo. Neppure quando il tema è aulico e celebrativo si riesce a dominare l'impulso anticlassico: non mancavano modelli per la statua bronzea di Marco Aurelio (ora nella piazza del Campidoglio), eppure ciò che interessa l'artista è il contrasto tra il massiccio volume del corpo e lo scatto nervoso delle zampe del cavallo o le masse intensamente pittoriche dei capelli e del mantello.

Ancora un fiacco, sempre più manieristico tentativo di ridar vita alla corrente aulica si ha con il figlio di Marco Aurelio, Commodo; e, con più nostalgico richiamo al severo classicismo augusteo, come all'arte di un tempo perduto e rimpianto, con Gallieno (253-268). Ma la corrente aulica, anche se sostenuta dalla cultura di corte, si fa sempre più fioca nell'intersecarsi delle correnti provinciali che confluiscono a Roma, e molto meglio rispondono alle richieste di una società composita, differenziata, agitata da ideologie contraddittorie, com'è quella della capitale dell'immenso ma ormai crollante impero romano.

La moda dei sarcofagi scolpiti aveva cominciato a prender piede al tempo di Adriano; ora si diffonde, con diversi livelli di qualità, con l'opera di artisti e maestranze artigiane di varia provenienza. Le figurazioni storiche, mitologiche, allegoriche sono tratte da quello ch'è ormai un traboccante ma confuso repertorio di temi classici ripetuti a memoria, con varianti occasionali dovute al gusto degli scultori o al capriccio dei clienti: e

sono tutti temi vagamente elegiaci, allusivi alla caducità della vita e all'ineluttabilità della morte, e proprio questa vaga poeticità finisce di dissolvere la severa costruzione classica. La composizione è continua o suddivisa, orizzontalmente in fasce o verticalmente in nicchie o edicole; più che costruito, lo spazio è riempito da molte figure, che scandono una facile cadenza di pieni e di vuoti. La tecnica rapida, a intaglio, per una produzione quasi di serie, favorisce gli effetti di illusionismo pittorico; ma, più che a creare suggestioni visive, tende a comunicare in modo direttamente, facilmente emozionale il motivo 96

poetico. Questa scorrevolezza del discorso plastico, non meno che la varietà tematica e il frequente ricorso ad allegorie e simboli d'uso corrente, spiegano come la scultura dei sarcofagi prontamente si presti ad accogliere, magari sotto il velo di favole mitologiche, i primi temi cristiani, e costituisca così uno dei tramiti più efficaci tra l'arte tardo-antica e quella del primo medioevo.

La scultura del tempo di Costantino e, in generale, del periodo tetrarchico documenta, nell'arte, il culmine della crisi finale della cultura classica. I rilievi dell'arco di Costantino, che pure rappresentano imprese militari e fanno parte di un "monumento" ufficiale hanno un carattere nettamente provinciale e popolaresco, ma la tendenza a trasformare l'articolata sintassi della composizione classica nella presentazione frontale, paratattica, di figur e isolate e schematizzate, allineate per ranghi gerarchici come in una tribuna cerimoniale, ha la sua origine nell'arte provinciale romana e una larga diffusione in Oriente e specialmente in Siria, cioè in regioni precocemente raggiunte dal Cristianesimo, o, almeno, dai fermenti spiritualistici che lo preparano. Prima ancora di designare una verità spirituale al di là dell'esperienza mondana, queste correnti svalutano il valore in sé della forma naturale e dell'azione umana, della storia, che diventano semplici segni o simboli.

L'ideologia che divinizza l'imperatore e lo stato riduce il significato della persona alla carica che riveste nella gerarchia dello stato, forma terrena dell'ordine divino; è soltanto l'insegna di un grado e, se il grado si riconosce dalla veste, la veste interessa più del corpo o del volto. Più precisamente, anche il corpo ed il volto valgono solo in quanto rivelano la dignità o il grado: per quei caratteri, tratti o attributi che si considerano tipicamente espressivi o, piuttosto, dichiarativi della dignità o del grado.

Nelle statue colossali, come il Colosso di Barletta o il Costanzo II, di cui rimane la testa (palazzo dei Conservatori a Roma), la dimensione è tanto più grande del vero e il corpo e il volto sono ridotti a quelli che si considerano i tratti distintivi di una dignità più che umana: non si vuole dire che l'imperatore è così, ma che così appare agli occhi o alla fantasia del suddito.

Quest'arte diventa presto aulica od ufficiale perché l'autorità stessa vuole manifestarsi nei modi con cui è concepita e venerata dai sudditi, e perché, 97

quanto più si esaurisce la sua reale forza di governo, tanto più tiene alle forme esteriori dell'ossequio. Incapace di sviluppo storico, immobilizza il potere in una gerarchia che proclama di origine divina, eterna. Ma, intanto, il punto di vista che si afferma e prevale, e tanto più con il diffondersi del pensiero cristiano, è quello del "suddito" , di colui che nella storia è piuttosto paziente che agente, piuttosto la vittima che l'eroe. L'arte "provinciale" tardo-antica è appunto l'arte dei "sudditi"

che ammirano e riveriscono i simboli di un potere, che in realtà non esiste più che per il prestigio di quei simboli. Sarà il Cristianesimo a dimostrare che i sudditi e le vittime sono, più che i potenti e i dominatori, i veri protagonisti di una storia che ha, come ultimo fine, la salvezza spirituale del genere umano.

98

CAPITOLO SESTO - I PRIMI SECOLI DEL CRISTIANESIMO

La diffusione clandestina e poi il riconoscimento ufficiale del Cristianesimo nel mondo romano non determinano una brusca trasformazione dei modi di

espressione artistica: soltanto molto più tardi la Chiesa definirà, nel proprio sistema dottrinale ed educativo, la funzione delle immagini e dell'attività che le produce. Le prime comunità cristiane sembrano così poco interessate

all'espressione figurativa dei temi religiosi da servirsi liberamente di figurazioni pagane, sia pure investendole di significati allegorici, allusivi alla nuova fede religiosa, o da ricorrere a simboli figurativi con valore di crittogrammi. È provato che all'allusione, all'allegoria, al simbolo non si ricorreva per la necessità pratica di dissimulare il carattere cristiano delle

figurazioni, ma per la profonda riluttanza a manifestare in immagine, a configurare mitologicamente la nuova idea del divino.

Più tardi la questione sarà posta e risolta in termini dottrinali, attraverso lunghi e spesso aspri dibattiti; all'inizio, l'assenza di figurazioni propriamente cristiane e il ricorso frequente a tematiche figurative classiche si spiega con la complessità e la difficoltà della situazione culturale. Il Cristianesimo ha legami profondi con due grandi dottrine, l'ellenistica e l'ebraica, le cui tesi, relativamente alla rappresentazione del divino in forme sensibili, sono nettamente antitetiche: l'ellenistica, per la propria ascendenza classica, non concepisce il divino se non nell'evidenza di forme naturalistiche e antropomorfiche, l'ebraica esclude e condanna come idolatrica la rappresentazione figurativa di Dio. Il Cristianesimo, ponendosi come sintesi e superamento di queste due dottrine, deve risolvere anche l'antitesi di iconismo e aniconismo; e la soluzione iniziale consiste appunto nel ricorrere a figurazioni indirette, cioè a figurazioni che significhino qualcosa al di là di se stesse. È facile intendere come, per questa via, il Cristianesimo abbia affrettato il processo di dissoluzione, del resto già avviato da tempo, delle forme classiche: se, per esempio, si rappresenta Orfeo con l'intento di adombrare nella figura di Orfeo il Cristo che libera le anime dal limbo, è chiaro che la figura di Orfeo è soltanto un segno e l'artista non la considera in sé, ma solo in quanto allude ad altro da sé, a qualcosa che la trascende. L'atteggiamento cristiano 99

verso il ricchissimo mondo d'immagine dell'arte classica è e, in sostanza, rimarrà sempre positivo. Non si poteva evidentemente ammettere che, prima della rivelazione cristiana, l'umanità avesse vissuto, e con tanta sapienza, senza la guida e nella completa ignoranza di Dio: l'aveva dunque conosciuto

indirettamente, attraverso la profonda intelligenza del creato che l'arte classica, non meno che la "filosofia naturale" e la saggezza politica e giuridica, rivelava.

L'avvenuta rivelazione non cancellava né svalutava quella conoscenza, ma sollecitava ad oltrepassarla, cioè a ricercare e manifestare la verità trascendente di cui gli aspetti della natura e i fatti della storia erano soltanto i segni. Quanto all'aniconismo ebraico, rimaneva valido in linea di principio, non potendosi accettare che Dio, infinito, compiutamente si manifestasse in forme finite; ma trovava un limite grave nel fatto che Dio si

era rivelato incarnandosi, prendendo figura umana. Si discuterà a lungo e con accanimento, fino a provocare decreti e condanne di eresia, della natura divina o insieme umana e divina del Cristo; ma non si poteva negare che, in quanto aveva preso figura umana, il Cristo fosse

"rappresentabile" . Della figura assunta da Dio incarnandosi non rimaneva però alcun documento figurativo, e poco o nulla ne dicevano le testimonianze scritte, i Vangeli. La si esprime dunque per simboli, per lo più ricavandoli dalle immagini allegoriche dell'arte classica. Un'iconografia cristiana si forma soltanto più tardi, vari secoli dopo l'avvento di Cristo, attraverso il combinarsi di motivi simbolici e di motivi storici tratti dal racconto evangelico. Le figure minori dell'Olimpo cristiano, il Paradiso, sono invece figure di martiri e di dottori della Chiesa; hanno, nella maggior parte dei casi, una realtà storica certa, hanno raggiunto la santità con gli atti della loro vita; la narrazione anche figurata di tali atti può sicuramente servire all'educazione spirituale dei cristiani. Il processo dell'arte cristiana può, nel suo insieme, considerarsi un processo dalla rappresentazione simbolica alla rappresentazione storica con fine edificante. Quando la Chiesa prenderà un preciso atteggiamento direttivo nei confronti dell'arte ricalcherà dunque, sostituendo una finalità religiosa a quella civile, l'atteggiamento dello stato romano: negherà cioè che l'arte possa avere un valore in sé, un carattere propriamente sacro, ma ne riconoscerà l'utilità ai fini dell'educazione religiosa e 100

morale dei fedeli e tanto più la incoraggerà in quanto l'educazione e la guida morale dei fedeli è parte essenziale del programma e della funzione della Chiesa.

L'arte delle catacombe

A partire dal II secolo, in varie città della penisola italiana e dell'Africa settentrionale, si hanno cimiteri cristiani sotterranei, catacombe, formate da una fitta e complicata rete di cunicoli scavati direttamente nel tufo e solo in qualche parte completate da opere in muratura, aventi per lo più soltanto carattere di sostegno. Lo sviluppo delle catacombe è particolarmente esteso a Roma: supera, in misure lineari, i cento chilometri. È ormai provato che le catacombe non servirono mai come luogo di riunione o di rifugio dei cristiani durante le persecuzioni: erano cimiteri privati protetti dalle leggi cimiteriali romane.

Le pareti dei cunicoli avevano, in più file, lòculi per le sepolture comuni: dopo l'inumazione della salma, il loculo veniva chiuso con una lastra di pietra o di cotto, recante iscrizioni, simboli figurati, rappresentazioni graffite o dipinte su un sottile strato di intonaco. Le gallerie avevano molte diramazioni; spesso si hanno più reti a diversi livelli. Oltre alle gallerie v'erano, come tombe di famiglie ricche, camere più o meno grandi (cubìcula), isolate o a gruppi, spesso sostenute da strutture murarie che danno loro un certo carattere architettonico, di cripta o perfino di piccola basilica. Nei cubicoli le salme erano generalmente deposte in vani rivestiti di lastre di pietra o di cotto (sòlia) e sormontati da un arco (arcosòlium) scavato anch'esso nel tufo e ornato di dipinti. Era anche frequente l'uso di sarcofagi scolpiti. Nelle forme costruttive e nel loro complemento figurativo non si ha una vera e propria intenzione estetica: il rapporto della pianta o della distribuzione dei sostegni con le soluzioni architettoniche correnti è determinato da ragioni tecniche; le figurazioni hanno un carattere

essenzialmente religioso e di memoria, quasi di preghiere o di atti di compianto.

Gli stessi elementi decorativi sono sostanzialmente segni si affetto e di omaggio, come i fiori che noi deponiamo sulle tombe dei nostri cari. Quanto ai sarcofagi, generalmente provengono dalle normali officine e non possono essere

considerati una produzione specificamente cristiana.

101

Le pitture delle catacombe, numerosissime e discretamente conservate dall'oscurità delle gallerie, costituiscono un vasto e prezioso materiale per lo studio della storia del Cristianesimo primitivo e del significato da esso attribuito all'immagine. I dipinti vengono di solito classificati secondo il contenuto iconografico; la varietà dei temi e, entro certi limiti, dei modi stilistici si spiega anche col fatto che l'arte delle catacombe ha una durata di circa tre secoli (III-V).

Il motivo dominante è la concezione escatologica cristiana, l'idea dell'aldilà come comunione mistica dell'anima con Dio. Nelle figurazioni più antiche sono frequenti i temi classici interpretati allegoricamente in senso cristiano (Orfeo, Amore e Psiche etc.; geni e amorini; la palma, la vite etc.) e le trascrizioni simboliche, come il pesce-acrostico (la parola

greca icJuV è formata dalle iniziali delle parole IhsouV CristoV Qeou UioV Swthr, cioè “Gesù Cristo Salvatore figlio di Dio”). Poco più tardi compaiono le figurazioni bibliche (Mosè, Noè con l’arca, Giona, David, Giobbe etc.) ed evangeliche (Lazzaro risorto, le guarigioni miracolose etc.), ma sempre con significato traslato e con riferimento alla salvezza e alla resurrezione dell’anima. Più rare, e quasi certamente dipendenti dalla pittura delle chiese, sono le figurazioni religiose prive di un riferimento diretto all’aldilà, come Cristo tra i dottori o la “traditio legis” .

Quanto allo stile, esso riflette fedelmente l’evoluzione dei modi espressivi della pittura tra il III e il V secolo, con le sue diverse correnti e, naturalmente, a diversi livelli qualitativi. In linea generale, tuttavia, v’è uno svolgimento dal naturalismo pittorico ellenistico, con i suoi modi di resa illusionistica, a una forma sempre più compendiaria e meno naturalistica, incoraggiata dalla crescente tendenza al simbolismo, che finisce per ridurre le figure a segni per la comunicazione di contenuti ideologici. In questo senso, appunto, la pittura delle catacombe, separando le forme dai loro contenuti originari e inerenti per riferirle a significati ideologici diversi, concorre al processo di dissoluzione dell’arte classica; il processo è accelerato dal fatto che le figurazioni cimiteriali rispondono necessariamente alle richieste di ceti socialmente e culturalmente diversi ma accomunati dalla stessa fede religiosa, ciò che spiega il diffondersi di interpretazioni anche popolari dei temi cristiani.

102

I sarcofagi scolpiti cristiani, spesso provenienti dalle catacombe e variamente databili tra il II e il V secolo, provengono dalle stesse officine che producevano i sarcofagi pagani. Più della pittura, la scultura esige operatori specializzati, officine organizzate; più della pittura, dunque, la scultura rimane legata a temi, figure, ornamenti del repertorio tradizionale ed ai modi tecnici e stilistici relativi.

Anche qui, tuttavia, l’attribuzione di significati simbolici cristiani finisce per influire profondamente sul carattere delle figurazioni. Se un soggetto storico o mitologico non ha più un significato in sé e vale soltanto come tramite a un diverso contenuto ideologico, non v’è motivo di rappresentarlo in modo che risulti evidente la coerenza, il senso compiuto del fatto; l’evidenza del senso compiuto, infatti, fermerebbe l’attenzione sul

fatto in sé invece di rimandare a un significato secondo, traslato. Poiché, più che rappresentare, si vogliono “presentare”

immagini significative, alla composizione strutturale o sintattica, che coordinava le figure e i gesti in rapporto a un’azione figurata, succede una composizione narrativamente slegata e spesso affidata a un andamento puramente

ornamentale, cioè alla distribuzione delle parti a rilievo e delle parti vuote secondo cadenze o ritmi melodici, paragonabili a quelli determinati, in poesia, dalla misura metrica o dalla rima. Nel sarcofago del Buon Pastore, la figura è ripetuta tre volte, al centro e agli estremi della fronte, su uno sfondo con piccole scene di vendemmia (altro motivo allusivo alla raccolta dei frutti della fede) inscritte in un ricorrente intreccio di tralci ricurvi sul piano. Altrove invece, come nel sarcofago di Giunio Basso (sepolto nel 359), il racconto è spezzato in tanti piccoli episodi, ciascuno racchiuso in un’edicola architettonica. Si tratti di composizione libera o scandita in compartimenti, il problema non muta: l’unità della storia è distrutta, il racconto disarticolato, la rappresentazione animata sostituita dalla presentazione delle immagini. Ma proprio perché la storia figurata, come tale, non interessa più, bisogna che le immagini si impongano alla vista: perciò la tecnica si semplifica e tende a ottenere forti effetti visivi, modellando sommariamente per ottenere forti contrasti di luce e d’ombra, ricorrendo largamente al trapano per trapungere la massa luminosa del marmo con piccoli e 103

profondi buchi neri, che le danno un’intensa vibrazione, sfruttando tutte le possibilità pittoriche dell’abbondante ornato tardo-antico.

Le prime basiliche

Il riconoscimento ufficiale del culto cristiano pone ovviamente il problema degli edifici per il culto, le chiese. Fin da principio la chiesa cristiana ha una precisa funzione sociale: il rito esige la presenza della comunità adunata (la ecclèsia); l’istruzione religiosa dei fedeli e la raccolta di nuovi proseliti sono funzioni religiose esattamente come il sacrificio celebrato dal sacerdote all’altare.

L’architettura paleocristiana si vale, all’origine, di schemi strutturali e tipologici già esistenti, sia pure modificandoli nelle dimensioni e nella distribuzione degli spazi in rapporto alle nuove esigenze religiose; ma è perfettamente comprensibile che la nuova religione eviti di prendere a

modello gli edifici religiosi pagani e si rivolga piuttosto ai tipi dell'architettura civile. I due tipi fondamentali dell'architettura paleocristiana sono la basilica e la rotonda. Probabilmente la basilica discende dal tipo della basilica privata romana (sala di riunione del palazzo patrizio); la rotonda dai mausolei e dai ninfei termali. La basilica è la "ecclesia" per eccellenza: il luogo di riunione di una comunità cristiana, con spazi distinti per i fedeli e per coloro che, aspirando a diventarlo ma non avendo ancora ricevuto il battesimo (catecùmeni), non possono avere accesso al rito sacro. La pianta della basilica cristiana è longitudinale; le parti sono distribuite con simmetria bilaterale rispetto all'asse maggiore del rettangolo. Consta di una grande navata mediana e di due o quattro navate laterali minori, separate da file di colonne. In uno dei lati corti è l'ingresso; nel lato opposto v'è una vasta cavità semicircolare (àbside), coperta da una mezza cupola (catino). La copertura è in legno, spesso con le travature del tetto (capriate) in vista. L'arco che collega l'abside alla grande navata è detto trionfale: al di sotto di esso è l'altare. La navata maggiore riceve molta luce dalle ampie finestre poste nella parte alta delle pareti e si presenta come una prospettiva lineare libera, scandita dagli intervalli regolari delle colonne. Davanti alla facciata era un vasto spazio porticato e scoperto (quadriportico), destinato all'istruzione dei catecumeni.

104

Gli edifici rotondi (o poligonali) sono battisteri oppure martyria (edifici di culto collegati alla sepoltura di santi), rispettivamente collegati, anche per una vaga analogia funzionale, con le sale rotonde delle terme e con i mausolei pagani.

Sono a pianta centrale, con le parti distribuite con simmetria raggiata intorno all'asse verticale centrale, e constano per lo più di un vano anulare o deambulatorio, coperto da una volta a botte e separato mediante un giro di colonne da un vano centrale, a cupola.

Gli edifici destinati al culto cristiano sono generalmente più semplici, nella struttura e nella decorazione, degli edifici pubblici tardo-romani: ciò risponde evidentemente al programma di austerità della Chiesa, ma questa tendenza conduce gradualmente alla trasformazione dell'architettura romana, che è un'architettura di masse articolate, in un'architettura di superfici giustapposte.

Le maggiori basiliche costantiniane a Roma sono: San Pietro in Vaticano, San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le mura. San Pietro, interamente ricostruito nel secolo XVI, era a cinque navate tagliate a croce latina (con bracci disuguali) da una navata trasversale (transétto); San Paolo, distrutto da un incendio, è stato ricostruito nel secolo scorso; San Giovanni in Laterano, più volte rifatto, è ora una chiesa barocca, borrominiana. Soltanto Santa Maria Maggiore, fondata da papa Liberio verso il 360, conserva, malgrado i molti rimaneggiamenti, la struttura originaria: è una grandissima aula rettangolare, con tre navate divise da colonne ioniche architravate.

Il fatto saliente, nelle prime basiliche cristiane, è il ritorno a una spazialità prospettica e rettilinea, impostata sull'asse ingresso-altare-abside. Da qualsiasi punto dell'interno lo sguardo va sempre, in linea retta, all'altare: soltanto al di là di esso, le linee rette che definiscono lo spazio per esatti piani prospettici si allentano, si flettono, convergono nel chiaroscuro che si gradua sulla curva della conca absidale. Il vano luminoso della navata si espande però lateralmente, nelle navate minori meno illuminate, e, in alto, nel vuoto ombroso della copertura a tetto, tra le strutture nude delle capriate. Tra la navata mediana e le laterali il rapporto è, essenzialmente, di volumi e piani luminosi: i fusti delle colonne, al limite tra il grande spazio fortemente illuminato e gli spazi minori meno luminosi,
105

graduano il trapasso e stabiliscono una relazione proporzionale tra i valori di ampiezza e di luce.

La decorazione si riduce a pochi, semplici elementi con una loro ragione funzionale e simbolica: i capitelli, le cornici, le transenne che isolano, nello spazio della chiesa, la zona specialmente sacra del presbitèrio intorno all'altare.

Il processo di riduzione dalla spazialità articolata e avvolgente del tardo-antico alla spazialità per piani giustapposti dell'architettura paleocristiana appare chiaro nella chiesa di San Salvatore di Spoleto, del IV secolo, e nella basilica romana di Santa Sabina, del principio del V. In Santa Sabina la luminosità delle pareti nude, la mancanza di membrature aggettanti, la sobrietà della decorazione rispondono certamente ad un programma. La chiesa esprime con essenzialità e schiettezza la propria funzione: è il sito ideale dove all'armonia spirituale della comunità adunata

corrisponde l’armonia e la chiarezza delle forme che definiscono lo spazio. Le distanze e i volumi non sono più determinati dalla capacità portante degli elementi o dal peso delle masse murarie, ma dal loro equilibrio proporzionale, dal corrispondere delle parti a una verità metafisica. Si ritrova così, su tutt’altro piano, la purezza del tempio greco: l’architettura è misura, costruzione dello spazio, ma lo spazio non è altro che luce, naturale e soprannaturale. Con trasparente polemica verso l’architettura “imperiale” si contrappone la forma alla forza, la sottile dottrina delle proporzioni alla brutale rettorica delle dimensioni, l’eternità dello spirito alla stabilità della potenza.

Un’idea cristiana del bello, naturale e spirituale ad un tempo, è già nata: dal germe remoto dell’idea platonica, attraverso il pensiero plotiniano e cristiano del superamento della materia, intesa come opacità o mancanza di luce, nella luminosità pura, intesa come spazio universale.

Il Battistero Lateranense (più volte restaurato), il mausoleo di Santa Costanza (prima metà del IV secolo), la chiesa di Santo Stefano Rotondo (c. 470) sono le più antiche costruzioni romane a pianta centrale: con perimetro ottagono il primo (dovuto a una ricostruzione del V secolo), circolare gli altri. Paragonati all’esemplare pagano più vicino, il ninfeo di Minerva Medica (figg. 199, 200), rivelano intenti simili a quelli osservati nelle basiliche: semplificazione delle 106

strutture, delle membrature, della decorazione, e ricerca di una relazione armonica, proporzionale, tra volumi di luce piena e di luce attenuata.

In Santa Costanza il rapporto di quantità luminose tra vano centrale e deambulatorio è sottolineato dalla ripetizione, lungo le radiali, dell’elemento di raccordo, la colonna. Le colonne a coppia rallentano e fanno maggiormente sentire l’osmosi da un valore all’altro; la forte trabeazione che le collega, formando un forte nodo strutturale, libera gli archi da ogni sforzo apparente, dà alla loro curva valore di raccordo in profondità tra la zona di luce e quella d’ombra. La stessa trabeazione, inserendosi con la sua fascia rigonfia, tra il capitello e l’imposta degli archi, rallenta in altezza (come le colonne raddoppiate in larghezza) il legamento strutturale: la stessa membratura che, nell’architettura tardo-antica, articolava fortemente le masse, qui le alleggerisce, le libera verso l’alto.

Questa immagine dello spazio come dimensione luminosa riceve spesso una più precisa definizione coloristica dalla pittura, e dalla pittura più

sensibile alla luce, il mosaico. Le volte a botte del deambulatorio di Santa Costanza sono rivestite da un decorazione musiva a fondo bianco, con putti che vendemmiano e pigiano l'uva nei tini: uno dei tanti motivi tardo-antichi investiti di un significato simbolico cristiano. Ma è significativo che venga posto lassù, a diradare e a qualificare coloristicamente la penombra che ristagna nella volta. Nella basilica lo spazio che si estende infinito oltre il limite prospettico è rappresentato dalla conca absidale, che s'inarca oltre il "punto di fuga" dell'altare: è questo il luogo dove lo spazio si dà come luce e la luce prende figura nelle immagini sacre.

Alla fine del IV secolo, il mosaico absidale di Santa Pudenziana esprime con straordinaria forza di sintesi l'ideologia cristiana, nel suo duplice aspetto religioso e politico: fonde cioè una visione storica e fortemente rappresentativa con una visione simbolica. Lo spazio ha una profondità prospettica definita da un'ampia esedra architettonica, che accompagna la curvatura dell'abside, facendo di essa lo schermo su cui si proietta l'immagine di una città, espressa dai suoi

"monumenti" . La città è una figurazione storico-simbolica di Gerusalemme, dominata dall'altura del Golgota. Il cielo è veduto in modo ancora naturalistico, 107

come uno stratificarsi di nuvole violette e rosa in una luce di tramonto; ma in esso campeggia, immensa, una croce d'oro e di gemme, tra i simboli degli Evangelisti. Il Cristo è seduto su un trono dorato; e il suo gesto è insieme autoritario e di benedizione: la sua figura imponente, al centro dell'esedra monumentale, domina tutte le altre. E queste, che formano, in basso, due ali prospettiche, sono anch'esse, ad un tempo, storiche e simboliche. Le due donne che offrono corone rappresentano le due grandi sorgenti della nuova Chiesa: ex gentibus, o dal ceppo greco-romano, e ex circumcisione, o dal ceppo ebraico; la stessa allusione alla duplice origine e al sincretismo cristiano è nelle figure, storicamente determinate, di Pietro e di Paolo. Il Cristo, che l'arte di tradizione ellenistica rappresentava come un giovane quasi apollineo, è rappresentato in paludamenti regali e con la barba, come Giove, e in atto di governo e di dominio.

Potrebbe, questo mosaico, considerarsi espressivo della nuova ideologia dell'autorità che ormai si concreta nella persona del pontefice: autorità spirituale e ricevuta da Dio, ma da esercitarsi sulla terra, al di sopra e anche contro l'autorità dell'imperatore.

I mosaici di Santa Maria Maggiore presentano scene del Nuovo Testamento nell'arco trionfale e, lungo la navata mediana, scene del Vecchio Testamento. Il mosaico dell'arco trionfale reca un'iscrizione dedicatoria con il nome di papa Sisto III (432-440), ma non è da escludere che risalga, come quelli della navata, alla fine del secolo precedente. Nell'arco trionfale, tuttavia, l'elemento narrativo, tratto da fonti fresche come i Vangeli apocrifi (respinti dalla Chiesa ufficiale forse proprio perché troppo coloriti, leggendari, popolareschi) s'intreccia alla simbologia dottrinale: al sommo dell'arco è infatti l'etimasìa, il trono gemmato con la croce e la corona, preparato per il Giudizio. La stessa composizione per fasce sovrapposte e la tendenza alla composizione frontale legano questi mosaici ad una tradizione tardo-antica, in cui non v'è contraddizione tra rappresentazione storica e presentazione rituale. Siano contemporanei o di poco anteriori, i mosaici della navata rivelano, nella composizione più mossa, nei colori squillanti, nel tessuto pittorico più animato, un gusto narrativo più schietto, che li collega a fonti ellenistiche più dirette.

Roma, dunque, seguita ad essere, come e più che al tempo dell'Impero, un punto d'incontro delle tante correnti di cultura figurativa che solcano il vasto, policentrico mondo tardo-ellenistico. I pontefici che si succedono sulla cattedra di San Pietro provengono spesso dall'Oriente cristiano e da diversi centri di cultura religiosa: con gli artisti che chiamano da Bisanzio, dall'Asia Minore, dalla Siria, dall'Egitto giungono a Roma tradizioni iconografiche e stilistiche diverse.

Le due Ecclesiae di Santa Sabina (V secolo), ritagliate piatte sul fondo d'oro, hanno la solennità rituale dell'arte bizantina di corte. Poco più tardi (VI secolo) il mosaico absidale dei Santi Cosma e Damiano segna il temporaneo prevalere di una tendenza simbolica e astrattiva sulla tradizione del pittoricismo ellenistico.

Nella vasta, indefinita spazialità del cielo turchino, la strada di nubi infuocate da cui sembra scendere il Cristo accende corruschi bagliori di luce; e un'ultima traccia di composizione prospettica è nella distribuzione delle grandi figure laterali. Ma per realizzare questa vasta spazialità non si ricorre più, come in Santa Pudenziana, alla mediazione prospettica delle architetture, basta lo spicco cromatico delle figure chiare sul campo turchino del cielo. La modulazione chiaroscurale si attenua ed infine

scompare: le figure del mosaico di Santa Pudenziana sono ancora illuminate, queste sono luminose. Non si annulla il senso dello spazio, si concepisce lo spazio come luce e lo si realizza con il colore. Ma anche i colori sono simbolici, come le palme che alludono al giardino celeste, la striscia azzurra che sta per il fiume Giordano: dalla qualità, dalla sostanza sublimata del colore promana la luce "spirituale" che riempie lo spazio.

E lo spazio che si realizza nel mosaico dei Santi Cosma e Damiano è, infine, lo stesso che si costruisce nell'architettura di Santa Sabina: uno spazio fatto di luce o, più propriamente, di relazioni proporzionali tra quantità luminose.

Il rapporto che lega, nella profonda radice figurativa, l'architettura e la pittura di questo periodo a Roma, esclude la scultura, inseparabile dal limite fisico dell'oggetto. Già la scultura decorativa tende ad appiattirsi, a semplificarsi, a ritrovare linee e profili puri, a rientrare nel piano architettonico, di cui è tutt'al più margine od orlo. Séguita la produzione dei sarcofagi, benché con una crescente tendenza all'astrazione, al puro risalto di forme a debole rilievo sui fondi lisci, 109

come fossero figure in un campo di colore. Tace, o quasi, la statuaria, e il poco che rimane è certamente di provenienza orientale: rivela infatti, come la statua di console del palazzo dei Conservatori, la tendenza tipicamente bizantina a prospettare la figura in un solo piano frontale, appiattendola, annullando ogni suggerimento di moto, riducendo il rilievo a una tenue modulazione lineare e plastica della superficie, affinché su di essa la luce scivoli e si diffonda, in variazioni quasi impercettibili, come nella raffinata scultura in avorio, che diventa il modello. L'avorio è anche il modello della porta lignea di Santa Sabina, della metà del V secolo, formata di riquadri incassati tra cornici a traforo, con intrecci di rami. È opera di più artisti, di diverso livello e cultura; in alcune parti, il rilievo conserva tutte le finezze della miglior tradizione ellenistica; e l'insieme è di un'estrema importanza dal punto di vista iconografico, anche per la diversità delle fonti, per lo più siriache, a cui sono attinte le figurazioni.

Altri centri della cultura tardo-antica: Milano e Ravenna

La crisi dell'Impero non è solo una crisi di potere, ma anche di idee e di cultura.

La divisione tra Occidente e Oriente compromette la compagine dello Stato, né vale a consolidarla la nuova idea di un'ecumene cristiana e la

comune necessità di far fronte alla minaccia dei barbari (che non sono più i non-romani, ma i non-cristiani). “Alla rivalità politica si aggiunge la rivalità religiosa, la contesa pro o contro la primazia di Roma. E non è solo una lotta di primato: vescovi occidentali e papi… lamentano le tendenze eretiche degli orientali, che costituiscono infatti la parte più inquieta e dogmaticamente instabile e malsicura del mondo cristiano.

Non solo, ma l’Occidente ha uno dei suoi piloni d’appoggio, culturalmente e moralmente, ancor sempre nella tradizione di Roma” (F. Chabod).

La tradizione di Roma, la sua immagine grandiosa, ormai tramontata all’orizzonte della storia: è questo l’impulso che determina il tentativo di restauratio, sulla base etico-religiosa del Cristianesimo, compiuto da Teodosio e Sant’Ambrogio a Milano, che dal 379 al 402 è la capitale dell’Impero. Milano diventa allora il maggior centro della cultura artistica tardo-antica, e anche nell’aspetto cerca di adeguarsi al modello: Roma, e non già la Roma cristiana, ma la Roma imperiale, con tutta l’imponenza dei suoi monumenti, espressivi della potenza e della 110

stabilità del sistema. A Milano esisteva già, certamente, una tradizione architettonica; ma la complessità costruttiva, l’alto livello tecnico dei nuovi edifici non si spiegano senza la partecipazione di costruttori romani. La volontà di riprodurre il paesaggio urbano di Roma è evidente, nel poco che è sopravvissuto alle varie distruzioni, nell’imponente sviluppo dimensionale, nella centralità delle piante, nelle potenti membrature e articolazioni delle pesanti masse murarie.

La Basilica Apostolorum (seconda metà del IV secolo) ha schema a croce, con un vasto transetto, dilatato dalla serie alternata delle cappelle e delle esedre.

San Lorenzo (V secolo) è un immenso quadrato con larghe esedre per ogni lato, a cui corrispondono nell’interno i colonnati in curva del sistema di sostegno. Lo spazio, come nelle terme romane, ha uno sviluppo avvolgente, per successivi rimandi da vuoto a vuoto, da pieno a pieno: e ciò che prende risalto, in questa alternativa di masse murarie e di cavità atmosferiche, sono i legamenti struttivi, le membrature articolanti.

A pianta centrale, spesso con sviluppi lobati, sono anche le cappelle di Sant’Aquilino, Sant’Ippolito, San Sisto, annesse a San Lorenzo, e il sacello a cupola di San Vittore in ciel d’oro. La Milano di Teodosio e di

Sant’Ambrogio rianima ed esalta, dell’architettura romana, proprio quegli aspetti che la Roma dei primi pontefici cristiani esclude con la propria architettura di numeri e proporzioni, di linee e piani. E li riprende ed esalta in un’architettura non più civile ma religiosa o, piuttosto, nell’intenzione, insieme religiosa e civile. Ma a Milano la pressione delle inquiete popolazioni barbariche si fa sentire ben più da vicino: al barbaro non-romano e non-cristiano si oppone, grandiosa e temibile, l’immagine di una civiltà, che compendia la potenza politica e la forza spirituale di Roma, ormai fuse in un’unica legge.

Anche nella pittura, nella scultura, nell’industria artistica si riflette il programma storicistico, teodosiano e ambrosiano, di una restaurazione della cultura classica.

Nei mosaici di San Vittore in ciel d’oro (IV secolo) per la prima volta i santi sono personalizzati, individuati come figure storiche; riappare, malgrado il fondo aureo, un’impostazione prospettica, un modellato volumetrico nei volti e nei panni. Nei mosaici di Sant’Aquilino (fine del V secolo), Cristo tra gli Apostoli è un sovrano 111

che presiede un consiglio di alti dignitari; e poi riappaiono vigorosi motivi paesistici di origine ellenistica. Il sarcofago detto di Stilicone, ora in Sant’Ambrogio, è scolpito sulle quattro facce, con scene dell’Antico e del Nuovo Testamento apertamente trattate come storie “romane” ; le riquadrature architettoniche si ritraggono nel fondo, fanno da scenario alle spalle dei santi vestiti e atteggiati come dignitari imperiali. Con processo inverso, ma equivalente, nei dittici d’avorio prodotti da quella che può chiamarsi l’arte di corte di Teodosio, figure di alti personaggi del governo sono presentate frontalmente, entro architetture simboliche, con un rilievo attenuato che offre alla luce piani continui o appena increspati. Non più la natura, ma un ideale politico-religioso, l’ideale del governo in nome di Dio per la salvezza spirituale degli uomini, è ormai la linea di confine, e d’incontro, tra il divino e l’umano.

A Milano succede, come capitale dell’Impero e ultima difesa dell’idea imperiale, Ravenna: una città in posizione strategica rispetto alle vie d’accesso dei barbari, protetta dalle paludi, dotata di un eccellente porto militare (Classe). Il primo tempo, onoriano, della grande stagione artistica ravennate, è ancora sotto l’influenza del tardo-antico teodosiano: né è improbabile che lavorassero a Ravenna maestri venuti da Milano. La grande

basilica di San Giovanni Evangelista, fondata verso il 430 da Galla Placidia, figlia di Teodosio e sorella di Onorio, è il prototipo dell'architettura ravennate: ha tre navate, l'abside semicircolare all'interno e poligonale all'esterno, fiancheggiata da altri due vani simili (pastofòria), corrispondenti alle navate minori. La scelta della nitida struttura paleocristiana, benché abbia precedenti milanesi (San Simpliciano) riflette probabilmente l'atteggiamento religioso, più contemplativo e meno politicamente impegnato, del vescovo Pier Crisologo, consigliere di Galla Placidia.

Più prossima agli esempi milanesi doveva essere la chiesa di Santa Croce, ora scomparsa, la cui pianta cruciforme alludeva simbolicamente al titolo dell'edificio e al culto a cui era specialmente dedicato. A croce è anche il sacello, che ad esso era collegato, detto mausoleo di Galla Placidia (che però, morta a Roma nel 450, non vi fu mai sepolta). Il piccolo edificio (oggi interrato per circa un metro e 112

mezzo) è semplicissimo all'esterno, di mattoni in vista; ma all'interno, al di sopra di un alto basamento di marmo grigio, è interamente rivestito di mosaici. Non è un fatto nuovo: anche a Roma e, maggiormente, a Milano il paramento musivo è considerato l'ultima definizione, specificamente cromatica, di uno spazio concepito come entità luminosa. Qui, tuttavia, il mosaico, che ricopre senza una pausa le pareti e le volte, definisce da solo lo spazio architettonico: la pianta, le pareti ortogonali, la curvatura delle volte, le piccole dimensioni dei vani sono soltanto le condizioni per ottenere, mediante le luci riflesse dei mosaici, una totale saturazione coloristica dello spazio architettonico. Già il contrasto tra l'estrema modestia del paramento esterno e lo splendore notturno, ma intenso, dell'interno, è probabilmente denso di sensi simbolici: l'anima tanto più splende quanto più è dimesso l'involucro corporeo; la materia è finita, ma infinita la luce divina che la riempie. Il mosaico non soltanto riveste la muratura, ma la sostituisce: smussa gli spigoli, deforma il contorno degli archi, annulla l'intersezione dei piani, impone ovunque la legge della continuità di trasmissione della luce. Ha anche una profondità illusoria: in tutte le scene vi sono indicazioni prospettiche, come se i piani si addentrassero, sfumando e illuminandosi, nella densità trasparente di una luce rappresa; i bordi hanno spesso motivi prospettici.

La stessa tecnica esclude il piano liscio, uniformemente specchiante. Il mosaico è fatto di piccoli pezzi di pasta vitrea; queste tessere, però, non hanno tutte la stessa grandezza, la stessa forma, la stessa trasparenza, la stessa qualità riflettente e, inoltre, vengono fissate nella malta dell'intonaco a diversi livelli e con diverse inclinazioni, secondo l'estro e l'esperienza dell'operatore. La superficie ineguale che così si ottiene riflette bensì la luce, ma rifrangendola in infiniti raggi, cosicché appare piena di punti scintillanti, animata da una intensa vibrazione, quasi molecolare. La bravura del mosaicista, che naturalmente interpreta un disegno dato, consiste appunto nel dare al colore la massima profondità di fondo e la massima vibrazione di superficie, nonché un'assoluta giustezza tonale.

Ottiene questi valori con l'animata tessitura delle tessere e con l'attento controllo della luminosità del colore: e poiché, naturalmente, la materia non gli consente di mescolare i colori, procede accendendo una stesura troppo fredda (per esempio, 113

di verdi o di azzurri) inserendo nel contesto alcune note calde (gialli, rossi) oppure, inversamente, spegnendo una tinta troppo calda con l'inserimento di note fredde.

La luce che riempie lo spazio chiuso dell'architettura è dunque fatta di infiniti raggi diversamente colorati. Questa luce non è soltanto vibrazione indistinta; poiché le pareti sono figurate e le figure formano le principali zone di colore, la luce e quindi lo spazio si configurano idealmente in quelle immagini: che infatti sono prive di rilievo plastico e di chiaroscuro, ridotte a masse e superfici di colore splendente. Non si tratta di una proiezione sul piano: le figure sono piuttosto schiacciate sul fondo, compresse nella profondità breve dello strato delle tessere. Si vedono, insomma, per trasparenza, così come si vedono schiacciate, lievemente deformate e ingrandite attraverso la trasparenza dell'acqua marina le cose che stanno nel fondo.

Sul piano ideologico, poi, la tecnica del mosaico appare perfettamente coerente al pensiero del tempo, in gran parte condizionato dal neoplatonismo plotiniano: la tecnica musiva è propriamente il processo del riscatto della materia dalla condizione di opacità a quella, spirituale, della trasparenza, della luce, dello spazio. Nella cappella arcivescovile di Ravenna, gli uomini del VI secolo potevano leggere questa iscrizione: "Aut lux hic nata est aut capta hic libera regnat" . Se la luce è identica allo

spazio, il valore sta nella qualità, non nella quantità della luce: la volta del cielo, in una notte serena, ha un altissimo valore di spazialità benché la quantità della luce sia minima. La spazialità del mausoleo di Galla Placidia, intonata sulla dominante turchina, è appunto una spazialità di luce notturna; in essa le figure sono apparizioni di forme luminose più dense, coagulate in immagini umane.

Anche il battistero degli Ortodossi o Neoniano (dal vescovo Neone, che lo decorò poco dopo la metà del V secolo) è spoglio all'esterno e straordinariamente adorno all'interno, dove il mosaico integra e, in gran parte, sostituisce l'articolazione architettonica ed ha quindi un manifesto, incontestabile valore costruttivo. Il perimetro è ottagonale; la cupola, di materiali leggeri (tubi di terracotta, infilati l'uno nell'altro), è portata da due ordini di arcate. La 114

decorazione è di incrostazioni di marmi policromi, di stucchi, di mosaici dai colori vivaci. La prima fascia di mosaici nella cupola finge portici ed edicole, con palese richiamo alla decorazione parietale romana; nelle finte architetture vi sono figurazioni simboliche (i troni dell'etimasìa, gli altari dei vangeli, viridari celesti recinti da transenne). Nella seconda vi sono gli Apostoli, separati tra loro da lunghi steli fioriti, che tracciano immaginarie nervature nella calotta della cupola; ciascuno di essi reca, sulle mani velate, una corona trionfale. Al sommo, in un tondo, il battesimo di Cristo. L'intonazione coloristica è tutta diversa da quella del mausoleo di Galla Placidia: dominano le note chiare, alte; la luce, che nel mausoleo era quasi notturna, nel battistero è diurna, mattutina. La presenza di elementi prospettici, come la finta profondità delle edicole di stucco e delle architetture dei mosaici, lega e immedesima il paramento cromatico alla massa muraria delle pareti: qui veramente vediamo compiersi la trasposizione dalla materia al colore, alla luce, allo spazio, al simbolo. L'edificio è veramente una

"ierofania" , una manifestazione del sacro: l'architettura manifesta la creazione divina, non già nelle sue forme naturali, bensì nell'immagine di un ordine supremo da cui discende, conforme, la gerarchia o l'ordine dell'umano. La fioritura artistica di Ravenna, dopo una pausa dovuta alle vicende politiche, riprende alla fine del V secolo, con Teodorico (493-526). Poiché gli ostrogoti erano cristiani di credenza ariana, parecchi edifici religiosi vengono duplicati: oltre la cattedrale (l'odierno Spirito Santo) v'è

il battistero degli Ariani e la chiesa palatina che poi rimaneggiata e riconsacrata al culto cattolico dal vescovo Agnello (560), si chiamerà San Martino in ciel d'oro e, finalmente, Sant'Apollinare Nuovo. Nella forma originaria era una tipica basilica, con le poche varianti ravennati: l'atrio porticato (àrdica) invece del quadriportico (che, peraltro, era comune a Ravenna), i capitelli delle colonne sormontati dal pulvìno, le tre absidi.

Anche qui, lo splendore dell'interno contrasta con la semplicità dell'esterno. I mosaici che corrono lungo la navata maggiore appartengono a due momenti non lontani nel tempo, ma profondamente diversi per l'orientamento religioso e culturale. Delle tre fasce musive solo le prime due, partendo dall'alto, e le estremità della terza appartengono al principio del VI secolo, cioè alla chiesa di 115

Teodorico; le lunghe teorie di Vergini e di Martiri, nella terza, sono del tempo di Agnello, cioè della seconda metà del secolo.

Teodorico era un "barbaro" che aveva il culto della latinità, di Roma; e da Roma provengono probabilmente gli artisti che ornano la chiesa di palazzo. Nella fascia più alta, tra motivi simbolico-decorativi d'ispirazione classica (conchiglie sormontate da una croce e da due colombe) sono figurazioni "storiche" , fatti della vita del Cristo. Nella fascia mediana, tra le finestre, sono grandi figure di Profeti. Nelle estremità della fascia inferiore, verso l'ingresso della chiesa, sono simbolicamente rappresentati, a destra la città di Ravenna e il palazzo, a sinistra il porto di Classe. La rappresentazione, sia pure schematizzata, di fatti o di vedute implica comunque una certa profondità di spazio e un certo senso del movimento, nonché una certa animazione coloristica. I profeti sono rappresentati frontalmente, in atteggiamenti statuari, ciascuno con un proprio gesto; e tutti poggiano i piedi su una specie di basamento prospettico. Le figure, chiare sul fondo scuro, hanno uno sviluppo insieme coloristico e volumetrico: la forza del contrasto permette loro di alternarsi alle finestre, la cui luce è appena mitigata da lastre di alabastro. L'ideale artistico di Teodorico, come quello di Teodosio, è ancora il tardo-antico. È quasi un simbolo del suo pensiero il mausoleo che, come dice un'antica fonte, "ancor vivo innalzò a se stesso… costruito con massi squadrati, per coprire il quale cercò una pietra grandissima" . È ispirato a mausolei romani di provincia, con un'accentuazione di forza strutturale, nelle arcate del primo ordine, che tradisce l'ammirazione del "barbaro" per la potenza costruttiva dei

vincitori; e barbarica è l’idea della poderosa calotta monolitica, come tipicamente barbarici sono i fregi a tenaglia a coronamento della parte cilindrica.

Il vescovo Agnello, nemico implacabile dei “barbari eretici” , apre Ravenna al dominio politico e culturale di Bisanzio: le teorie di Vergini e Martiri della fascia inferiore di Sant’Apollinare Nuovo, con le figure tutte uguali, appiattite sul piano di fondo, in un gesto sempre ripetuto di offerta rituale, sono già un tipico esempio dell’arte aulica bizantina.

116

L’influenza culturale di Bisanzio, però, si era già manifestata grandiosamente, pochi decenni prima, nella costruzione e nella decorazione della chiesa di San Vitale, consacrata nel 547. L’animatore della fase monumentale bizantina a Ravenna fu un alto dignitario greco, Giuliano Argentario: e volle la chiesa ispirata alla pianta centrale della chiesa dei Santi Sergio e Bacco di Costantinopoli, e tutta ornata di marmi orientali nelle colonne, nelle incrostazioni policrome, nelle transenne traforate. San Vitale conserva bensì, per la comune discendenza dal ceppo tardo-antico, una struttura spaziale non dissimile da quella del San Lorenzo di Milano, ma vale, per intendere la differenza, il paragone ora fatto tra i mosaici teodoriciani e quelli giustinianei in Sant’Apollinare Nuovo. Le quattro esedre di San Lorenzo si raddoppiano, diventano otto; la luce non incide diretta, ma è filtrata dai diaframmi delle trifore: infine, tutto quello che in San Lorenzo è movimento articolato di masse e cavità, in San Vitale è dispiegarsi e incurvarsi di superfici, tessitura di schemi diafani, diradarsi della materia, filtrazione di luce, e cioè non esprime una visione ma una concezione metafisica dello spazio. Entro il grande perimetro ottagonale e separato da un largo deambulatorio, otto esedre a colonne si aprono come i petali di un fiore intorno al vano centrale. Gli alti pilastri, più che condurre le forze, fanno da cesura e cerniera in questa spazialità non più articolata ma espansa, da un ritmico ripetersi d’impulsi, in onde successive.

Anche in altezza lo spazio si ripete e raddoppia nelle gallerie dei matronei; e il ritmo si moltiplica nelle triplici arcate che si aprono, in curva, nel vano d’ogni grande arco. Le transenne traforate, che un tempo schermavano parzialmente i vuoti, agivano come filtri più sottili, dissolvendo i raggi nel reticolo della trama trasparente. Dalle grandi strutture al minimo particolare ornamentale, tutto è fatto per ridurre la

materia, si tratti della muratura o dei marmi o perfino dell’aria, a essenze impalpabili, a tenui modulazioni di valori, a scarti minimi ma esattamente misurati di toni: come la pittura bizantina, che evita i contrasti e si costruisce tutta sui rapporti vicini, ripetuti con tenui varianti, di colori pallidi e quasi indefinibili (cinerei, avana, verde reseda, violetti stinti). E infatti la pianta stessa sembra studiata perché tutti i valori si ripetano e moltiplichino, e tuttavia 117

nessuno di essi venga mai a trovarsi nella stessa situazione, nella stessa luce di un altro.

Scomparso il quadriportico, rimane l’àrdica con le torri scalarie che portano ai matronei; e con due ingressi in due lati contigui dell’ottagono. Si entra così nella rada penombra di un deambulatorio, che ha molte possibilità di direzione; e, quando da questo si passa nel vano maggiore, il profondo presbiterio si presenta come direzione principale, orienta tutto, il ruotare di curve dell’ottagono sull’asse longitudinale affinché la spazialità complessiva della chiesa non sia chiusa in uno schema simmetrico, raggiato o longitudinale che sia, e si dia invece come continuo propagarsi di valori. I mosaici del presbiterio e dell’abside, anche se eseguiti da maestranze locali, rientrano tuttavia in un programma dottrinale certamente bizantino, come bizantina è la scelta delle tonalità di colore che definiscono, dai limiti delle pareti, lo spazio dell’edificio. Con trasparente polemica verso l’eresia ariana, che gli ostrogoti avevano portato a Ravenna, si riafferma il valore del dogma e dei suoi simboli che, nel sincretismo politico-religioso bizantino, sono anche simboli del potere imperiale. Nell’abside, al culmine del sistema dottrinale e decorativo, il Cristo imberbe, apollineo, siede in vesti di porpora sulla sfera del mondo avendo ai lati gli arcangeli guerrieri, San Vitale e il vescovo Ecclesio. In questo complesso, già permeato di simbolismo pur nel vasto ed ancora vagamente ellenistico spiegarsi della visione, un maestro della corte imperiale ha inserito i due mosaici con Giustiniano e Teodora che assistono, in effigie, alla consacrazione della chiesa. Due figurazioni storiche (sia pure di un fatto non accaduto), ma interpretate in senso simbolico e dottrinale, quasi ad affermare la onnipresenza e quindi il carattere divino dei sovrani.

Giustiniano tra i dignitari, Teodora tra le dame della corte recano il pane e il vino dell’Eucarestia: sono dunque i sovrani che dispensano al mondo la grazia divina.

La presentazione è frontale, come nei rilievi cerimoniali tardo-romani; ma ogni figura è soltanto l'emblema della propria carica, del proprio posto in quella gerarchia di corte e di governo, che ripete l'ordine gerarchico del creato. La figura, infine, si riduce alla propria veste cerimoniale, insegna di grado: e in questa ostentazione di stoffe preziose e simboliche si dispiega l'altissima gamma 118

degli accordi cromatici. E proprio questo è il fatto importante, il simbolo non si dà più come allusione, e cioè come forma in se stessa incompiuta, ma come piena, unica realtà formale: non è una sembianza terrena che rimanda a un concetto, ma un concetto metafisico che si cala interamente in una sembianza o in una forma visibile. Come l'imperatore, appunto, è la forma visibile di Dio.

Ravenna era ormai città vicaria di Bisanzio quando, nel 549, si consacrava la basilica di Sant'Apollinare in Classe, anch'essa voluta da Giuliano Argentario, tesoriere e luogotenente imperiale. Spogliata dei suoi marmi (che servirono, nel XV secolo, per il Tempio Malatestiano di Rimini), è tuttavia meglio conservata delle altre chiese ravennati. È il tipo perfetto della basilica esarcale a tre navi e tre absidi. Il mosaico absidale segna il punto d'arrivo del simbolismo bizantino. La trasfigurazione sul monte Tabor è rappresentata da una grande croce gemmata entro un disco pieno di stelle (il cielo); in alto, tra nubi rosse sul fondo d'oro, le figure di Mosè e di Elia; in basso, tre agnelli (gli apostoli Pietro, Giacomo, Giovanni) sul monte Tabor, identificato con la creazione, immaginata come una distesa verde disseminata di alberi, fiori, rocce. Le immagini sono piatte, schematizzate, distribuite sul fondo come i disegni di una stoffa: ed è infatti questo stesso tipo di stilizzazione, che ritroviamo in tutti i tipi dell'altissima, e profondamente aulica, industria artistica bizantina.

Già lo vediamo nella decorazione architettonica, nelle transenne sottilmente traforate, nei capitelli ridotti a facce piane in cui gli intagli hanno la finezza di trine, nelle cornici sottilmente scolpite per variare all'infinito l'assorbimento o il riflesso luminoso; e nei sarcofagi, dove la scultura dà ad ogni superficie, soltanto col dosare la distanza tra immagini a rilievo e fondi lisci, un proprio valore, una propria qualità di colore. Meglio ancora appare, questa volontà di portare ogni forma a qualità di colore, di luce, di spazio, di simbolo universale rivelato per grazia, negli avori intagliati, che sono forse, con l'oreficeria, l'espressione più tipica

dell’artigianato di corte bizantino. La cattedra eburnea di Massimiano chiaramente dimostra come l’eredità pittorica della scultura ellenistica non si disperda affatto nel formalismo rituale bizantino: quasi filtrandosi in valori più sottili, le infinite sfumature del cosiddetto illusionismo ellenistico si decantano in 119

raffinatissime ma ben precisate tonalità coloristiche. In ogni campo, dalla stoffa alla miniatura al metallo, la tecnica bizantina raggiunge un livello così alto da darsi come forma di pensiero, quasi una filosofia. È infatti pensata come il modo di interpretare, raffinare, sublimare la materia, ridurla al valore spirituale della forma-simbolo. Sempre si cerca, perciò, di partire dalla materia più preziosa, a cui si riconosce una sorta di intrinseca nobiltà, quasi una vocazione a trasfigurarsi in luce; e sempre si tiene conto dei precedenti storici, dunque classici ed ellenistici, come di stadi attraverso i quali si è pur passati per giungere alla spiritualità pura del fare presente.

Nulla è perduto di quell’accumulata esperienza: sotto il traforo a giorno dei capitelli a facce piatte si ritrova sempre il seme della forma plastico-naturalistica del capitello corinzio, sotto le stesure coloristiche dei mosaici la profondità, la vibrazione, l’aria delle “vedute” ellenistiche.

I tanti tipi di lavorazione e di produzione tendono ugualmente al fine ultimo di quella che potremmo chiamare, con termine della dottrina religiosa, la transustanziazione della materia. Non soltanto per ottemperare a tradizioni e prescrizioni rituali, ma anche per un’esigenza inerente alla concezione bizantina dell’arte, si rinuncia a inventare nuovi tipi e forme nuove, preferendosi assumere in toto l’esperienza del passato e procedere nel senso di una sempre maggior perfezione, di una sempre più sottile, perfino sofistica, quintessenza stilistica.

Risponde a questa esigenza interna, non meno che al rigore di una liturgia che è anche cerimoniale di corte, il fissarsi di tipi o canoni iconografici, che per ogni figura prescrivono la fisionomia, il gesto, gli attributi, perfino i colori degli abiti: interpretando così, come ripetizione esatta di un archetipo e come totale rinuncia all’invenzione, il principio classico della mìmesis. Né questa rinuncia incide sulla qualità della opera, poiché nella fissità immutabile del tipo, nel ricalco di un antico contorno, l’artista raffina all’estremo la sensibilità del tratto, la qualità del colore.

L’intima fusione di interessi dottrinali e addirittura filosofici al pratico fare dell’artigiano rientra, del resto, nel quadro della teocrazia bizantina

“monarchia sacra, basata sulla nuova religione mondiale, il cristianesimo” (Dawson) e di una cultura in cui elementi orientali, greci, romani si fondono, trasformandosi e 120

tuttavia conservando, attraverso una delle più grandi crisi storiche, i fondamenti primi dell’antica sapienza. Anzi è proprio sul terreno dell’arte, in quanto tecnica o modo di operare, che il dogma si traduce in regola per la prassi della vita. Né può sorprendere che la filosofia entrasse, con i suoi più astrusi argomenti, nell’officina dell’artista e dell’artigiano, e una cultura aulica si traducesse così in cultura di popolo. Ecco, infatti, che cosa scrive San Gregorio Nazianzeno: se andavate a comperare il pane “il panettiere, invece di dirvene il prezzo, argomentava che il padre è maggiore del Figlio. Il cambiavalute discorreva del Generato e dell’Eterno invece di contarvi il vostro denaro e, se volevate un bagno, il bagnino vi asseverava che sicuramente il Figlio procede dal nulla” .

Correnti bizantine e barbariche nell’Alto Medioevo

Il periodo che va dalla fine del dominio bizantino a Carlo Magno e alla formazione del nuovo Impero romano d’Occidente, e precisamente il VII e l’VIII secolo, sono, anche per l’Italia, secoli di profonda depressione politica, economica, culturale. Lo stesso periodo è invece un periodo di splendore per la cultura orientale, la cui influenza seguita a farsi sentire, soprattutto attraverso tramiti religiosi, nell’agitato, tormentato mondo occidentale.

Soltanto la ricerca storica più recente ha cominciato a scandagliare la profondità e la complessità della cultura che va sotto il nome generico di “bizantina” . Senza ricercarne le molteplici componenti, basterà tener presente che quella cultura, in tutti i suoi aspetti, anche politici ed economici, è una cultura essenzialmente religiosa, che mira a realizzare in terra l’ordine divino e ad assicurare all’umanità un esito trascendente, la salvezza al di là della vita. Questa società è bensì ordinata in una rigorosa gerarchia, che si esprime in una burocrazia pesante e capillare, in un formalismo meticoloso; ma è anche percorsa da correnti spirituali accese, impegnate a fondo nelle discussioni dottrinali, spesso in contraddizione o in aperta lotta tra loro. V’è a Costantinopoli la corte imperiale, con il suo fasto orientale, il suo cerimoniale, la sua arte ufficiale, ma vi sono anche, sparsi nel territorio immenso dell’Impero, i monaci e gli eremiti, le cui prediche possono essere discussioni filosofiche sui dogmi di fede, ma possono anche

raggiungere il tono drammatico della profezia apocalittica. In una società che mira solo alla 121

trascendenza, l'eremita del deserto, l'asceta rappresenta il tipo umano ideale: è ascoltato con rispetto anche quando si presenta a corte a pronunciare invettive roventi e a predire tremendi castighi. Anche l'arte che va sotto il nome di bizantina è, in realtà, un intrico di correnti: l'arte aulica o di corte non è, in sostanza che un fenomeno isolato, anche se importantissimo, in una rete di filoni provinciali, ciascuno dei quali elabora una propria tradizione stilistica e iconografica, risente di diverse tendenze di pensiero religioso, porta con sé spunti e motivi popolari che spesso conservano, più che l'arte di corte, il vivo ricordo dell'arte ellenistica. Questi predominano nei centri della costa mediterranea, ad Antiochia, Cesarea, Gaza; mentre ad oriente dell'Eufrate, la Siria è il centro di raccolta e di elaborazione di tendenze religiose e figurative di forte accento orientale, persiano, a cui va connesso un forte sentimento popolare di riscatto nazionale. Se l'arte costantinopolitana mira, in sostanza, a presentare immagini alla venerazione dei fedeli, l'arte delle correnti provinciali, e in special modo della corrente siriaca, rivive con straordinaria intensità il racconto evangelico, cioè conserva alla figurazione un carattere narrativo e drammatico: tanto più narrativo e drammatico anzi, in quanto la vicenda umana non ha più il suo fine nella vita o in terra, ma oltre la vita, nel giudizio finale di Dio. Il racconto assume perciò un carattere di tensione morale, che si esprime visivamente nell'intensificazione delle linee, nell'esasperazione del colore ma, soprattutto, nel modo quasi violento di presentare l'immagine.

Anche queste correnti duramente espressive e anti-classiche giungono in Italia, soprattutto attraverso gli ordini monastici: il tramite è, generalmente, la figurazione miniata che, per essere illustrativa mente collegata a un testo, maggiormente si presta a sviluppi narrativi del discorso pittorico. Alla componente orientale si aggiunge quella barbarica, spesso sopravvalutata. Il composito mondo barbarico non ha una vera e propria cultura figurativa; ha una tradizione di ornato - per lo più a intrecci lineari, talvolta con motivi zoomorfi -

risultante da tradizioni iraniche, celtiche, scitiche. Ma le pochissime opere sicuramente longobarde in Italia - croci e altri piccoli oggetti di

oreficeria, in gran parte nel museo di Cividale - non permettono di parlare di una determinante 122

influenza artistica barbarica. Il contatto con il mondo barbarico ha tuttavia sulla cultura italiana conseguenze profonde, che non potevano non ripercuotersi anche sull'arte, sia pure soltanto nel senso di determinare la crisi delle tecniche e delle forme tradizionali.

L'arte, in Italia, è una tipica produzione urbana e la prima, grandiosa conseguenza delle dominazioni barbariche è la decadenza, in qualche caso il vero e proprio disfacimento, delle città e delle culture ad esse collegate. Il fenomeno si osserva specialmente nell'architettura, evidentemente estranea a ogni possibile influenza barbarica. La cultura artistica bizantina seguita a diffondersi, più per inerzia che per una spinta dal centro, nell'arco dell'Adriatico settentrionale e in una parte della pianura padana: se ne vedono i segni, anche a distanza di tempo, nell'abbazia di Pomposa presso Ferrara, nell'abside di Santa Sofia a Padova (fine del X secolo), nella chiesa di San Salvatore a Brescia (fondata nel 753). Con vaghi moti di flusso e riflusso, motivi esarcali, ravennati, si mescolano a tardive risonanze o a deboli riprese delle forme tardo-antiche lombarde. Non è privo di significato che la tradizione indichi come palazzo di Teodorico, a Ravenna, una costruzione assai più tarda (IX secolo): si tratta infatti dell'àrdica della chiesa di San Salvatore, ma palesemente collegata, per le forti archeggiature e la dominante cavità del nicchione, all'antica corrente teodoriciana e, indirettamente, lombarda. E in Lombardia, nella piccola chiesa di Castelseprio è dato trovare un ciclo di affreschi di qualità molto alta, databili tra il VII e l'VIII secolo; ma si tratta sicuramente dell'opera di un artista greco di passaggio, che non ha lasciato altra traccia di sé.

Nella crisi profonda di tutti i centri italiani di cultura artistica fa eccezione, benché anch'essa coinvolta nella depressione generale, Roma: è una zona franca dove compaiono, ma raramente si fermano, artisti provenienti dalle diverse regioni dell'Oriente cristiano, specialmente dalla Siria. Ciò dipende certamente dalla provenienza dei vari pontefici, ma anche dall'indirizzo che la Chiesa, nei confronti dell'arte, ha ormai scelto, e che, in linea di principio, non abbandonerà più. I temi della politica artistica della Chiesa, definiti in contrasto alla pretesa degli imperatori d'Oriente di legiferare in campo dogmatico e per conseguenza in 123

quello dell’arte, sono sostanzialmente due: rifiuto del fasto orientale nelle costruzioni religiose e ritorno alla semplicità delle costruzioni paleocristiane; nell’arte figurativa, incoraggiamento alla figurazione di fatti storico-religiosi ritenuti utili ai fini dell’educazione religiosa. Terzo principio, benché non enunciato: discredito del “monumento” e insistenza sulla funzionalità, tanto dell’architettura quanto, per l’indicata possibilità educativa, dell’arte figurativa. Dovendo rispondere a pratiche esigenze, le chiese vengono spesso rimaneggiate; e le pitture delle loro pareti cancellate e rifatte. La chiesa di Santa Maria Antiqua, nel Foro Romano, presenta, nella costruzione come nei dipinti, interventi e sovrapposizioni vari, soprattutto tra il VI e l’VIII secolo: in un affresco si notano ben cinque strati con figurazioni diverse, e tanta premura nel cancellare e rifare non si spiega certo con mutamenti del gusto, ma del programma didattico-religioso. In un altro affresco dell’VIII secolo, della stessa chiesa (che era anche la cappella privata del papa Giovanni VII greco di nascita) il Cristo è raffigurato vestito col colobium dei sacerdoti, eretto il corpo sulla croce e gli occhi aperti, secondo un tipo siriaco certamente collegato con il dibattito dottrinale sulla natura divina o insieme divina ed umana del Cristo.

Alla corrente bizantina aulica appartiene invece il mosaico absidale di Sant’Agnese (databile alla prima metà del VII secolo), con la figura della santa isolata sul fondo d’oro, vestita di abiti regali a indicare l’identità della elezione spirituale e della dignità sovrana.

Con le correnti culturali affluenti a Roma si spiegano anche le interpretazioni e le varianti, in architettura, dell’antico schema paleocristiano: in Santa Maria in Domnica (prima metà del IX secolo) l’ampiezza inconsueta della navata maggiore e dell’apertura absidale; in Santa Maria in Cosmedin (fine dell’VIII secolo) l’interruzione della continuità dei colonnati con tratti di muro, che tuttavia non hanno funzione di pilastri, ma solo di lunghe cesure nel ritmo.

Nel VII e nell’VIII secolo la scultura si riduce, di fatto, alla decorazione architettonica: capitelli, transenne, cornici. La tecnica, per lo più rozza, di questi rilievi decorativi si spiega, molto meglio che con l’influenza barbarica, col fatto che sono il prodotto di un artigianato scaduto con la crisi delle città o addirittura 124

di un artigianato rurale. I temi dell’ornato discendono, per lo più, dalla simbologia bizantina, ma ricevuta per tramiti indiretti, svuotata dei suoi

significati originari, inquinata con altri temi e motivi raccogliticci, non esclusi naturalmente quelli barbarici, e disgiunta, soprattutto, dalla raffinatezza di esecuzione che accompagnava, necessariamente, la significazione ideologica.

Primi indizi di un "volgare" figurativo

Nei rilievi ornamentali di cui abbiamo ora parlato gli storici indicano, di solito, l'estremo punto della degradazione della cultura artistica; né può negarsi che, almeno in quanto constata l'estinguersi di un'alta tradizione, il giudizio sia fondato. In questi ed altri documenti, anche pittorici, si può tuttavia scorgere il germe di possibilità nuove, che si svilupperanno nel IX e nel X secolo per sbocciare poi nella nuova cultura artistica dell'Occidente: il Romanico.

I rozzi lapicidi dell'VIII secolo incidono faticosamente intrecci lineari e, talvolta, animali simbolici e perfino mostruose figure umane. Questi segni e simboli hanno perduto, con la bellezza formale, anche i significati originari: inutile, dunque, cercare di giudicare il segno o il simbolo formale in rapporto al suo contenuto concettuale, al quod significatur. Tuttavia possiamo stabilire, tra quei manufatti, differenze di valore. Osserveremo dunque che in certi elaborati l'immagine, e spesso la stessa immagine di linee intrecciate, si dà con una chiarezza e una forza che manca in altri: per esempio è intagliata con maggior sicurezza, spicca più nettamente sul fondo, le linee curve sembrano animate da un'interna corrente di forza. Sono qualità inerenti al fare, all'intelligenza o simpatia con cui è sentita la materia, al modo di operare in essa con scalpello e mazzuolo: giudichiamo dunque l'immagine nella sua nuda realtà di cosa, il quod significat e non più il quod significatur. Si dirà che, così facendo, giudichiamo soltanto il lavoro dell'artigiano. Appunto, ma il fatto nuovo e importante è che proprio questo lavoro viene ora proposto come valore; e che il fare un lavoro e il farlo bene viene ora indicato, anche sul piano religioso, come il miglior impiego dell'esistenza e la via migliore per la salvezza spirituale. È quello che affermano per primi i monaci benedettini: per loro il lavoro è anche preghiera, modo di offrire a Dio la realtà della propria esistenza "moralmente" vissuta. Il loro motto è "ora et làbora" ; nei 125

loro monasteri tutti lavorano, al livello degli alti studi filosofici e filologici o del modesto artigianato o dell'ancor più umile lavoro agricolo. Il monastero con la sua distribuzione accuratamente studiata di scriptoria,

officine, magazzini e abitazioni accanto alla chiesa e alla sala capitolare, è il primo schema della nuova organizzazione urbana: e concorrerà fortemente a creare la città romanica intesa come entità culturale, morale, produttiva capace di amministrarsi in modo autonomo. Ora sappiamo che quella tecnica del rilievi ornamentali può certamente essere rozza ma, in qualche caso, è invece “primitiva” : è il sermo humilis da cui nascerà il “volgare” , l’inizio della nuova tecnica che sarà una componente essenziale della cultura occidentale in formazione. Questa tecnica o queste tecniche sono indubbiamente nuove, allo stato nascente, e certamente non hanno alcun rapporto vitale con le tecniche raffinate del mondo bizantino.

Ma affinché una tecnica si inserisca in un processo e in un contesto di cultura deve definirsi storicamente rispetto al passato. Infatti le nuove tecniche non rifiutano affatto il grande lascito culturale bizantino e, andando più indietro nel tempo, classico: lo recuperano, lo assumono come un fondamento o un

patrimonio di esperienza da impiegare attivamente nel conseguimento del fine a cui tendono. Con il rifiorire degli interessi culturali l’arte del mondo orientale non si ritira, o non subito, dall’Occidente: vi si diffonde, anzi, maggiormente. Ma muta il modo di ricevere e interpretare i suoi messaggi, di recepirla.

È opportuno premettere che il mondo barbarico, anche se non esercita un’influenza culturale diretta, non è estraneo a questo processo: la sola presenza dei dominatori, la difficoltà di trovare con essi un piano d’intesa, i conflitti che si suscitano, danno agli uomini un senso, non più avuto dopo il crollo del mondo romano, della drammaticità della storia, ma anche della positività della sua esperienza, della necessità di superarla per giungere alla salvezza. Ha osservato il Bologna che non si può ridurre nei limiti di una “cultura benedettina” la linfa nuova che circola, sia pure irregolarmente, in tutto il ducato longobardo, fino a Benevento. Qui appunto troviamo, alla fine dell’VIII secolo, e poco più tardi, al principio del IX, a San Vincenzo al Volturno, affreschi nei quali è espressa “una cognizione stravolta, ma positiva, della profondità dello spazio… il senso antico 126

dell’unità dell’ambiente… la determinazione storica di una umana tragedia”

(Bologna). Le sorgenti iconografiche sono sempre orientali, probabilmente siriache; ma è già importante che queste, più cariche

d’interessi drammatici, siano prescelte dall’impassibile arte costantinopolitana, e che siano interpretate con un impeto d’immaginazione e un irrompere di sentimenti repressi che porta a chiedere il massimo d’intensità ai mezzi consueti della linea e del colore. I contorni, infatti, diventano linee di forza, i colori si addensano in masse e la luce, non più concepita come ultima e sublimata sostanza delle cose, incalza come una ventata le figure in azione.

A Roma, che fino a questo momento ha accolto le più varie correnti di provenienza orientale, tra la fine dell’VIII e il principio del IX secolo si forma una scuola di mosaicisti. La vediamo all’opera, durante il pontificato di Pasquale I (817-824), nell’abside di Santa Maria in Domnica, in Santa Prassede, in Santa Cecilia, in San Marco. La tecnica non è raffinata: “Le tessere sono irregolarissime per forma e dimensione, non levigate ma scabre, leggermente disgiunte fra loro, così che il colore, anche piatto, è come decomposto in un diverso scintillio” (Toesca). In questa materia più spessa, non dissimulata, la luce è più densa, fa corpo, non permette di distinguere, come negli esemplari aulici bizantini, le infinitesime differenze di tono. Perciò grossi tratti scuri definiscono i contorni delle figure; e perciò si ritrova, anche senza andarlo a cercare nell’arte tardo-antica, un senso concreto dello spazio e del volume. Nell’abside di Santa Maria in Domnica gli angioli non si schierano, formano ai lati della Madonna in trono due masse che si accalcano in profondità: la profondità densa, compatta, di quella materia colorata fermentante di luce. Nei mosaici di Santa Prassede, lo sviluppo delle masse delle figure in profondità suggerisce di allontanare il cielo con file di nuvole in prospettiva; nella stessa chiesa, nella volta del sacello di San Zenone, il Cristo portato in gloria dagli angioli recupera addirittura il tema trionfale romano della “imago clipeata” e, ciò che più conta, la figurazione aderisce alla forma architettonica e ne forma, visivamente, la struttura portante.

Nell’architettura, il mutamento tecnico e stilistico è ancora più evidente. Già nell’VIII secolo maestranze lombarde (originarie di Como, onde il nome di 127

magistri comacini, ma migranti) avevano introdotto soluzioni costruttive empiriche, suggerite dalla prassi del fabbricare: con risultati opposti a quelli dell’architettura paleocristiana e bizantina, fatta di proporzioni numeriche, di piani geometrici, di volumi di luce. Nella chiesa

di San Pietro a Tuscania (iniziata nell'VIII secolo, compiuta nell'XII) i rapporti proporzionali di quella tradizione sono sconvolti. Il vano della chiesa è largo e basso, dilatato anche dal divergere dei colonnati e dalla penombra stagnante, appena diradata dalle piccole finestre a strombo esterno ed interno; alterata è anche la proporzione tra la navata maggiore e le minori. Le arcate sono ampie, portate da tozze colonne che, nel presbiterio, cedono il posto a robusti pilastri. Il giro degli archi è incatenato da forti dentature a morsa. Gli strombi delle finestre fanno sentire, anche all'interno, lo spessore, la massa delle pareti. I costruttori non sono partiti da un'immagine ideale dello spazio, ma dai problemi concreti del vuoto da coprire, dei pesi da sostenere. Più che nascondere la gravità delle masse, la forza dei sostegni, viene affrontata direttamente la materia, addensandola per sostenere, scavandola per alleggerirla, come negli sgusci che, all'esterno dell'abside, ne attenuano il peso.

Al principio del IX secolo l'incoronazione di Carlo Magno imperatore romano e la restaurazione dell'Impero d'Occidente determinano un programmatico

orientamento della cultura verso una "rinascita" dell'antico. Nell'arte il "ritorno all'antico" non va, di fatto, molto al di là delle intenzioni, le influenze bizantino-orientali rimangono dominanti e la stessa chiesa palatina di Aquisgrana riprende lo schema di San Vitale. Ma non si può non ricollegare alla sfera culturale carolingia un'opera d'eccezione come l'altare d'oro di VUOLVINIO in

Sant'Ambrogio di Milano (835c.). Più ancora dell'iconografia, in parte dipendente da fonti bizantine e in parte audacemente nuova, interessa il modo con cui sono modellate le lamine d'oro e d'argento: con una larghezza di piani offerti alla luce e una così aperta spazialità nei fondi da rammentare gli avori carolingi.

CAPITOLO SETTIMO - L'ARTE ROMANICA

Nel secolo XI e nel XII non è ancora nato il concetto storico di Europa, ma una separazione profonda va delineandosi tra Occidente e Oriente. "Il Franco e il Latino sono le due denominazioni complessive sotto cui vengono raggruppati gli uomini delle nazioni occidentali" , mentre "i Greci non appaiono più nemmeno veri cristiani, anzi, un che di mezzo tra cristiani e Saraceni; sono eretici poco romana di Santa Sabina, del principio del V. In

Santa Sabina la luminosità delle pareti nude, la mancanza di membrature aggettanti, la sobrietà della decorazione rispondono certamente ad un programma. La chiesa esprime con essenzialità e schiettezza la propria funzione: è il sito ideale dove all'armonia spirituale della comunità adunata corrisponde l'armonia e la chiarezza delle forme che definiscono lo spazio. Le distanze e i volumi non sono più determinati dalla capacità portante degli elementi o dal peso delle masse murarie, ma dal loro equilibrio proporzionale, dal corrispondere delle parti a una verità metafisica. Si ritrova così, su tutt'altro piano, la purezza del tempio greco: l'architettura è misura, costruzione dello spazio, ma lo spazio non è altro che luce, naturale e soprannaturale. Con trasparente polemica verso l'architettura "imperiale" si contrappone la forma alla forza, la sottile dottrina delle proporzioni alla brutale rettorica delle dimensioni, l'eternità dello spirito alla stabilità della potenza.

Un'idea cristiana del bello, naturale e spirituale ad un tempo, è già nata: dal germe remoto dell'idea platonica, attraverso il pensiero plotiniano e cristiano del superamento della materia, intesa come opacità o mancanza di luce, nella luminosità pura, intesa come spazio universale.

Il Battistero Lateranense (più volte restaurato), il mausoleo di Santa Costanza (prima metà del IV secolo), la chiesa di Santo Stefano Rotondo (c. 470) sono le più antiche costruzioni romane a pianta centrale: con perimetro ottagono il primo (dovuto a una ricostruzione del V secolo), circolare gli altri. Paragonati meno pericolosi dei Turchi… Questa contrapposizione, che allontana l'Oriente europeo dalla comunità civile a cui, primo, esso aveva dato nutrimento… culmina nel 129

campo religioso con lo scisma d'Oriente e la separazione definitiva della chiesa greca da quella romana, nel campo politico con le Crociate e i progetti e le imprese di conquista di prìncipi occidentali in Oriente" (F. Chabod).

Geograficamente, l'arte che si chiama romanica si sviluppa in un arco che va dalla Spagna alla Polonia, comprendendo a sud l'Italia e a nord la Gran Bretagna e i paesi scandinavi. Storicamente, corrisponde all'età feudale e comunale. È

anche l'epoca dei grandi contrasti tra Chiesa e Impero: ma la disputa non insiste tanto sull'origine carismatica dell'autorità quanto sulla giustificazione storica del potere, sull'aspirazione all'eredità politica,

giuridica e culturale di Roma. Il fondamento storico e la finalità comune spiegano come l'arte romanica, pur conservando una sua unità di fondo, si sviluppa a livelli diversi, ora distinguendo ed ora intrecciando l'elemento aulico e il popolare.

Il primo, imponente fenomeno della storia sociale, dopo i terrori del Mille, è la rinascita delle città. La prepotenza che i feudatari esercitano sulle popolazioni delle campagne dominate dall'alto dei loro muniti castelli è soltanto una delle cause del raggrupparsi delle genti in forti comunità, moralmente protette dal clero e capaci di difendersi con le armi. Le cause sociali, economiche, religiose perfino, del nuovo urbanesimo sono complesse; ma il risultato è la nuova definizione della spazio urbano e della sua realtà storica e funzionale. Spesso la nuova città riprende il tracciato di un'antica città romana e questa ascendenza è per la comunità nuova, un titolo di nobiltà. Il nuovo agglomerato però non ricalca ma interpreta liberamente l'antico schema secondo le esigenze della nuova società: che sùbito si presenta caratterizzata e, nel suo interno, differenziata dai diversi tipi di attività che formano il suo sistema economico. La città romanica non è più, com'era nell'organizzazione romana, il capoluogo di una provincia, il nucleo amministrativo periferico dipendente da una capitale. Benché il nuovo organismo comunale sia formato, come nella struttura romana, da un nucleo propriamente urbano (l'antico municipium) circondato da un contado (l'antico pagus), con cui provvede all'approvvigionamento quotidiano, il rapporto città-

campagna è diverso, e più solidale il legame tra società urbana e società rurale.

La nuova compagine sociale ha uno scopo: accrescere la propria forza, e quindi 130

la sicurezza della propria libertà, producendo ricchezza. Ma non è più la potenza militare o la capacità di conquista (o soltanto di rapina) che assicura l'autonomia; è il lavoro, tanto più che la Chiesa stessa lo prescrive come modo pratico della disciplina morale che conduce alla salvezza spirituale. Non è più peccato, indebito amore alle cose terrene cercare la ricchezza; la ricchezza, prodotta dal lavoro, produce altro lavoro e il lavoro salva. Va dunque cercata, ma non per sé, bensì come il compenso terreno che Dio concede, in attesa dell'eterno premio.

Ed è una ricchezza che nasce tutta, o quasi, dall'opera dell'ingegno e della mente umana sulle materie della natura, create da Dio. L'artigiano che prende un pezzo di oro o anche di materia non preziosa, e spende un tempo della sua vita, un'esperienza ereditata o acquisita a modellarlo o intagliarlo, ad associarlo armonicamente ad altre materie, continua in certo modo l'opera creativa di Dio; e poiché Dio stesso ha creato quella materia come perfettibile attraverso l'opera umana, e quindi quella materia ha in sé un principio spirituale, l'opera umana non deve cancellare o nascondere o avvilire la materia, ma interpretarla, sviluppare tutte le sue possibilità, le forze che porta in sé. Ecco la prima grande differenza tra la civiltà tecnologica romanica e la tecnologia bizantina. La città, come organismo produttivo, è il grande strumento operativo della comunità, quello con cui il lavoro degli individui si trasforma in un'opera concordata, collettiva. Il nuovo ceto borghese (che significa appunto "del borgo" , cittadino) è un ceto di artigiani e di mercanti, essendo il commercio l'attività che valorizza, diffonde e incoraggia la produzione, la traduce in ricchezza. La città romanica ha al centro la chiesa, fulcro degli interessi ideali della comunità, la sede vescovile, l'edificio dell'ammistrazione comunale, la grande piazza del mercato. Intorno, le case-officine degli artigiani, poiché il sistema produttivo artigianale si fonda sulla famiglia, sull'educazione professionale dei figli nell'arte dei padri, sulla trasmissione delle tecniche e sul loro progresso di generazione in generazione.

Al limite, la cerchia delle mura difende la città e protegge il contado.

La rivoluzione tecnologica romanica non nasce dalla scoperta di nuove materie, di nuovi strumenti, di nuovi processi operativi: questi ultimi si trasformano, certamente, ma nell'ambito e come conseguenza di una più profonda

trasformazione della cultura e della vita sociale. Quanto alle materie, il rinnovamento consiste essenzialmente nell'impiego di materiali non

necessariamente preziosi: se il valore è dato dal procedimento, o dal lavoro, esso è tanto maggiore, e più meritorio, quanto più si parte dal basso, dalla materia che non ha un valore in sé. Nell'architettura, la muratura prevale sull'incrostazione marmorea; nella scultura, la pietra sostituisce i marmi preziosi, rari; nella pittura, l'affresco gareggia col mosaico. È anche una necessità economica: l'artigiano è autonomo, opera con le proprie

forze, le materie prime del suo lavoro non gli sono date dai tesori di corte, come all'artigiano bizantino.

Ma la conseguenza è un aumento quantitativo della produzione, i cui costi sono limitati: l'arte non rimane più nei limiti di una corte, ma si diffonde e, diffondendosi, esercita la sua influenza su circoli sociali molto più larghi, l'artigiano bizantino metteva al servizio del sistema, della gerarchia politico-religiosa, una tecnica raffinata, guidata da antichi canoni, in certo senso perfetta: il grado della perfezione ideale può essere spostato, posto più in alto, ma la struttura dei procedimenti rimane la stessa, lo sviluppo non è che un raffinamento sempre maggiore. L'artigiano romanico è responsabile della propria produzione, deve vincere l'emulazione, la concorrenza, inventare nuovi tipi per richiamare l'interesse: la sua tecnica non è una tecnica perfetta, ma una tecnica progressiva. Da questo momento, anzi, il concetto di progresso e di

rinnovamento si lega a quello di tecnica: la tecnica bizantina è tanto migliore quanto più strettamente fedele al canone e vicina a un archetipo ideale, la tecnica romanica è tanto migliore quanto più nuova, inventata. L'idea di invenzione è connessa a quella di progresso, si progredisce inventando.

L'invenzione presuppone l'esperienza della tradizione che si vuol superare, séguita uno sviluppo storico: così la tecnica si fa storia in una società che riafferma il valore della storia e il suo finalismo. Questo fondarsi sull'esperienza storica, che è esperienza di uno sviluppo, invece che su principi teorici, assoluti, e immutabili, è un altro aspetto fondamentale della tecnologia romanica. La storia è coscienza della responsabilità presente nei confronti del passato: le società urbane romaniche rivendicano il proprio fondamento storico, il proprio passato, la

propria antichità, la propria discendenza da Roma. È anche l'argomento con il quale il Comune, protestando la propria ascendenza romana, difende la propria autonomia nei confronti di un impero che si dichiara romano. L'idea della storia e della sua continuità e finalità ravviva l'idea romana del monumento, come edificio avente un valore "storico" .La città romanica, che è una costruzione storica, ha nei suoi "monumenti" la testimonianza visibile della propria storicità.

Il monumento romanico per eccellenza è la chiesa cattedrale, immagine vivente del sistema. È vivente perché, oltre che luogo del culto, è anche “basilica” nel senso romano, luogo dove la comunità si aduna a consiglio, dove talvolta si trattano gli affari. Vi sono cattedrali fortificate, dove la cittadinanza si raccoglie sotto la protezione del vescovo, quando v’è minaccia d’invasione e saccheggio.

È monumento civico per eccellenza perché vi si raccolgono le memorie storiche delle imprese gloriose, le spoglie degli uomini illustri. Ed è, finalmente, la grande ricchezza comune, perché nelle sue navate e sui suoi altari, nei suoi “tesori” , conserva quello che di più prezioso produce l’artigianato cittadino ed i mercanti portano da paesi lontani. Nella cattedrale la comunità manifesta tutte le sue capacità, tutto ciò che sa e sa fare. Perciò nelle figurazioni ornamentali vi sono, accanto ai temi sacri, motivi allegorici, simbolici, memorie classiche deformate dalla tradizione leggendaria, favole, proverbi. Tutto si stampa sugli stipiti, sui capitelli, sui fregi. E tutto stampandosi si nobilita; se ogni atto o pensiero umano è voluto o permesso da Dio, non v’è più una cronaca bassa e volgare distinta da una storia elevata e solenne. La cattedrale è anche un complesso organismo funzionale: il suo spazio non è più spazio della contemplazione, ma della vita.

Ha, normalmente, tre livelli: della cripta, delle navate, del presbiterio. La cripta, sepoltura del santo, è in gran parte al di sotto del livello del suolo; ma si eleva con le sue volte al di sopra di esso, si affaccia alla navata, porta in alto il piano del presbiterio, lo sostiene idealmente, è il fondamento storico fatto visibile come fondazione reale della costruzione. Il presbiterio è dunque portato in alto, in modo che tutti possano vedere come si compie il rito, quasi fosse una sacra rappresentazione. È, come oggi si direbbe, uno “spazio attrezzato” : ha scale di accesso, parapetti di transenne e spesso un’iconostàsi per esporre le sacre 133

immagini, amboàni per la lettura pubblica dei Vangeli, un ciborio sopra l’altare, il grande candelabro per il cero pasquale, stalli fissi per il clero nel coro e al centro, nell’abside, la cattedra del vescovo. Il transetto è di solito assai sviluppato e incrocia le sue prospettive, profonde, con quelle della navata e del presbiterio. La pianta a croce latina non è più soltanto un tema simbolico ma uno schema volumetrico, una costruzione di spazi ortogonali. All’incrocio, il tiburio sfonda in altezza, come un cielo sopra l’altare. Così

lo spazio della chiesa si sviluppa in lungo, in largo, in alto, in basso (con la cripta): una sezione verticale all'altezza dell'altare darebbe ancora una croce, come la pianta. Anche lo spazio delle navate è suddiviso, articolato: con i matronei che sovrastano le navate minori e si affacciano alla maggiore, con la struttura non più di piani, ma in profondità, delle volte e delle campate.

La logica chiusura di uno spazio articolato, come questo, è la volta. Ma poiché lo spazio è pensato come profondità reale, la volta tipicamente romanica è la volta a crociera, che è, in sostanza, la forma risultante dall'incrocio di due volte a botte.

Due volte a botte che s'incrociano coprono una porzione di spazio a forma di cubo o di parallelepipedo: gli architetti romanici pensano lo spazio in termini di volume e la loro costruzione è stereometrica. Lo spazio coperto da una volta a crociera si chiama campata; in ogni campata vi sono sei archi: quattro corrispondenti ai lati, due alle diagonali del quadrato. Tutti questi archi sono portanti, ciascuno scarica sui sostegni una parte del peso della massa muraria: sui quattro sostegni, dunque, insistono anche forze in direzione trasversale, che tenderebbero a divaricarli se non fossero equilibrate dalla spinta contraria delle volte vicine. La funzione principale di sostegno, dunque, non può più essere affidata a colonne, che trasmettono i pesi solo verticalmente lungo il fusto, ma a pilastri, organismi plasticamente complessi che reagiscono simultaneamente a spinte verticali e trasversali. Il pilastro ha per lo più una sezione a croce: questa forma che, staticamente, risponde alla necessità di reagire a spinte diversamente orientate, plasticamente corrisponde alla concezione stereometrica

dell'architettura come combinazione di spazi incrociati. Sui pilastri che separano 134

la navata centrale dalle laterali insistono archi di diversa ampiezza, impostati a diverse altezze, portanti carichi di diversa

entità: perciò un elemento del pilastro sale lungo il muro e va ad incontrare l'imposta degli archi della navata maggiore. Poiché il rapporto tra questa e le laterali è di uno a due, ad ogni campata della navata maggiore ne corrispondono due nelle minori: tra i due pilastri si inserisce così una coppia di archi sostenuti da una colonna. La prospettiva risulta così definita, per lo più, da pilastri e colonne alternati. Le forze di sfiancamento

esercitate dalle volte verso l’esterno sono neutralizzate da un rinforzo sporgente (contrafforte) nei muri perimetrali.

Non si può negare che questo sistema strutturale e volumetrico discenda dalla spazialità articolata del tardo-antico: questa architettura, nata in Lombardia, si ricollega infatti alla tradizione teodosiana. Ma il più chiaro rimando da pieno a vuoto, la più precisa determinazione lineare delle forze, la qualificazione della massa come volume delimitato da piani dimostrano che l’altra componente storica è la concezione spaziale bizantina. Il romanico non cancella la tradizione del passato: ne rielabora ed organizza i valori secondo la razionalità della propria tecnica, cioè secondo le esigenze di un’espressione costruttiva insieme storica e attuale.

I risultati formali della nuova struttura sono: 1) gli spazi incrociati e sviluppati a più livelli impediscono la veduta simultanea da un solo punto di vista, quindi il gioco delle forze si dà, nella sua dinamica, per tempi successivi, secondo i movimenti di chi “abita” lo spazio architettonico; 2) incastrandosi vuoti e pieni, gli uni negli altri mediante gli spigoli degli archi e dei pilastri, la mediazione tra solido e atmosferico è affidata all’elemento lineare; 3) la luce non è uniforme: nella penombra addensata dalle volte le finestre, non grandi e strombate, immettono fasci di luce che incidono sugli spigoli degli archi e dei pilastri trasformando i loro contorni lineari in vive lumeggiature, simili ai filamenti dorati che, nella pittura, solcano le zone di colore; 4) i valori essenziali non sono più i piani geometrici, ma i punti dove l’inc ontro di forze si concreta, plasticamente, in un nodo strutturale emergente.

135

Un edificio romanico è l’opera di una maestranza organizzata, in cui ciascuno, dal maestro che dirige al più modesto operaio, ha compiti adeguati alla propria specialità tecnica; anche gli scultori fanno parte del cantiere e talvolta lo dirigono.

La scultura aderisce per lo più alle strutture precisandone, con i suoi intagli sottili, la qualità luministica; oppure si spiega sulle superfici esterne ed interne, sviluppando temi storico-narrativi. Nodi strutturali, come mensole e capitelli, sono spesso figurati. Il repertorio tematico è estremamente vario: la fantasia degli artisti non si ferma davanti al profano, al comico, al mostruoso. I religiosi hanno, in proposito, opinioni discordi: Bernardo di Chiaravalle condanna l’indiscriminata imagerie romanica,

Scoto Eriugena la giustifica dicendo che ogni forma visibile è forma dell'essere, ogni forma dell'essere forma di Dio. Una giustificazione meno filosofica è quella per cui, ogni immagine avendo un suo significato morale, la figurazione è un modo per addottrinare gli indòtti. Anche per questi, dunque, è fatta l'arte: la stessa immagine che parla alla fantasia popolare parla, con i suoi sensi allegorici, all'intelligenza dei dotti. La cattedrale è, infine, lo spazio della vita, dove ogni cosa trova la sua ragion d'essere, il suo significato.

Il pittore considera la sua materia, il colore, come lo scultore la pietra: la impiega a massa, con tinte decise, e le linee fortemente segnate la incidono, come i solchi dello scalpello la pietra. Si presta a riempire le grandi superfici delle pareti, a svolgere un racconto animato; sulle pareti la pittura narra i fatti a cui il sacerdote allude celebrando e predicando. Ha una funzione didascalica, ma non soltanto questa. La chiesa è lo spazio della vita, le pareti sono i suoi orizzonti, il limite tra il di-qua e il di-là: su quel limite, come fosse uno schermo, i fatti rappresentati hanno un doppio valore, contigente ed eterno. Contingente è il fatto in sé, eterno il loro significato morale o dottrinale. Le pitture sono, come le sculture, in rapporto con lo spazio architettonico; ma il rapporto è più integrativo che decorativo. Lo spazio della chiesa, infine, è quello in cui si può vedere Cristo e i Santi assistere al dramma della loro esistenza terrena. Il rapporto con le sacre rappresentazioni, ascetiche e popolaresche ad un tempo, è storicamente provato.

Le figurazioni non idealizzano il fatto; la chiesa è già uno spazio reale e ideale insieme. Le figure non hanno un rilievo illusorio perché, aderendo alle pareti, sono già al limite o all'orizzonte, dove non può più esservi profondità. Le figure sono dunque piatte, le tinte opache, compatte: in quella condizione limitare di spazio non possono avere né riflessi (in avanti) né trasparenze (all'indietro).

Tutto ciò che nella pittura di tradizione ellenistica serviva a dare rilievo, chiaroscuro, movimento alla forma, si ritrae nelle linee scure, profonde come solchi, o in forti lumeggiature, che giungono al bianco puro. Sono linee e segni carichi d'energia, che impegnano la figurazione in un forte ritmo di moto indipendentemente da ogni descrizione anatomica dei gesti. Poiché è scarnita, ridotta a quel gioco di forze, a quel ritmo serrato,

l’interesse della narrazione non si esaurisce mai: il ritmo grafico, insomma, è come un meccanismo di leve e di molle, che dinamizza le masse del colore, esattamente come le contrastanti tensioni dei profili architettonici dinamizzano le masse murarie e atmosferiche dell’architettura. Anche qui si vede l’analogia con la sacra rappresentazione: la gente non s’interessava alla vicenda, che conosceva dai Vangeli, né allo spettacolo, che si ripeteva al ricorrere di certe feste religiose, eppure ogni volta era presa nel ritmo delle parole e dei gesti, ogni volta entrava nella dimensione spazio-temporale del dramma. Non diversamente, la pittura romanica è, nel suo carattere religioso e popolare, mimica e pantomima.

Raramente una cattedrale romanica, con il suo apparato plastico e pittorico, è l’opera di una sola generazione, mai è l’espressione di una singola personalità creativa. È un’espressione collettiva e corale di una società che non vuol definirsi soltanto nel presente, ma nel passato che la precede e nel futuro che prepara.

La generazione che eredita il “monumento” , sia esso finito o ancora in costruzione, venera in esso l’opera dei padri e vuole tramandarlo ai figli con la propria impronta. Ciò che comunemente si chiama l’unità stilistica è, per l’arte romanica, continuità, periodo di crescita e di sviluppo vitale dell’opera.

137

L’architettura nell’Italia settentrionale

Quella che possiamo considerare la chiesa-madre dell’architettura romanica è la basilica di Sant’Ambrogio a Milano, incominciata nella parte absidale nella prima metà del IX secolo, terminata alla fine dell’XII. Colpisce subito la grandezza del quadriportico, pari a quella della chiesa. Non ha più, evidentemente, l’antica funzione catechistica; è il luogo delle assemblee popolari, una specie di parlamento. La divisione dello spazio è la stessa che nell’interno, ma è aperto, pieno di luce, attenuata soltanto ai lati, nei portici. Questo contrasto aperto-chiuso o luce-penombra a parità di grandezza e di struttura riflette la duplice funzione urbana, religiosa e civile, della chiesa. Le due entità spaziali sono collegate dalla facciata, che infatti non è un piano ma un organismo plastico e spaziale, anch’esso capiente e praticabile. Al nartece, che è il lato frontale del quadriportico, è sovrapposto un alto e profondo loggiato. Non è una semplice

“loggia della benedizione” ; è una vera e propria tribuna, un arengo da cui il vescovo si rivolge al popolo, tra gli alti magistrati del Comune.

La storia costruttiva della chiesa è un esempio di come varie generazioni abbiano raggiunto la più grande libertà espressiva interpretando le forme in cui si erano espresse le generazioni precedenti. Il primo progetto, del IX secolo, era ancora conforme ai tipi paleocristiani: tre navate con tre absidi (del resto, la basilica di Sant’Ambrogio è di fondazione paleocristiana).

Lo schema assiale, senza transetto, fu rispettato quando, nella seconda metà del secolo XI, si ricostruirono le navate: che furono divise in campate coperte da volte a crociera, quattro nella maggiore, otto nelle minori. Poiché le ampie volte, con i loro archi trasversali e diagonali, esercitavano forti spinte laterali, le pareti furono trasformate in complessi, articolati organismi. I costruttori sostennero gli archi delle grandi volte con alti pilastri compositi, in cui ad ogni incidenza del carico corrisponde un elemento di spinta; nell’intervallo tra un pilastro e l’altro, suddividendolo in larghezza e in altezza, aprirono quattro archi minori, così nella navata come sopra, nei matronei. Si hanno così due sistemi portanti, incastrati l’uno nell’altro: e nella sezione dei pilastri come nella doppia ghiera degli archi appaiono ben distinte le singole forze in gioco. Il valore della forma architettonica 138

è dunque dato dall’evidenza plastica del congegno costruttivo. A vasti vuoti in penombra corrispondono le membrature addensate, esposte con i loro spigoli vivi alla percussione della luce. La curvatura delle volte non permetteva di aprire finestre nelle pareti; e si voleva che la penombra delle volte penetrasse, attraverso il diaframma degli archetti, nei matronei e nelle navate minori. Così si aprirono finestre nella loggia frontale, ottenendo un’illuminazione lungo il maggior asse prospettico. A questa condizione di luce è subordinata la forma plastica dei pilastri e di tutti i risalti delle pareti, che appaiono infatti come lumeggiature lineari che animano tutte le masse. Solo alla fine del XII secolo la quarta campata fu rialzata e coperta da una cupola, creando così, al termine della prospettiva, una nuova sorgente luminosa, dall’alto; ma anche questa aggiunta del tiburio, sviluppando in altezza la disparità dei livelli interni, sviluppa, interpretandola, la precedente struttura.

La chiesa di San Michele a Pavia (principio del XII secolo) ha una pianta simile a Sant'Ambrogio, con un maggior sviluppo in altezza; ma la facciata è una superficie continua che soltanto in alto, con la loggetta di coronamento, ha un breve respiro di profondità. Pavia, già capitale del regnum italicum, conserva un carattere aulico: le facciate, più che organismo di raccordo tra spazio esterno ed interno, sono un sontuoso parato. Quella già ricordata della chiesa di San Michele, alleggerita dai ritmici spartimenti, è come un velo su cui le sculture a basso rilievo sembrano ricami.

A Como Sant'Abbondio, alla fine del secolo XI, dimostra la vitalità di una tradizione tardo-antica, che anche maggiormente si documenta in San Fedele (XII secolo), dove l'incastro del larghissimo transetto lobato nella corta navata trasforma in centrale lo schema longitudinale. È una soluzione che ha riscontri in costruzioni renane, ma non avrà séguito in Italia dove rimane dominante, anche se interpretato volumetricamente, lo schema basilicale.

Poiché molte costruzioni furono distrutte dal terremoto del 1117, poco sappiamo delle prime fasi dell'architettura romanica in Emilia; ma il lombardo LANFRANCO, che comincia nel 1099 e termina nel 1106 la cattedrale di Modena è già, rispetto al principale costruttore di Sant'Ambrogio, l'uomo di un'altra 139

generazione. Non cerca di esibire il vigore della tecnica, rinuncia perfino a coprire a volte la grande navata (le volte furono poi costruite nel XV secolo).

Cerca una struttura che riunisca il principio moderno dell'equilibrio di forze con l'antico, dell'equilibrio di forme: dalla nuova strutturalità romanica vuol dedurre una nuova proporzionalità, una nuova venustas. È questo, ad un tempo, il recupero storico dal classicismo e l'ideale estetico a cui conduce la nuova tecnica romanica. Lanfranco riporta in facciata la sezione dell'interno, segnando con alti contrafforti le larghezze delle navate; scandisce la superficie in arcate, alternativamente più larghe e più strette; la suddivide ulteriormente, e sempre con metodo matematico, aprendo entro ogni arcata tre arcatelle, formando una galleria che taglia orizzontalmente la fronte e séguita lungo i fianchi. Il numero e la proporzione riprendono valore; ma non più per realizzare il quadrato equilibrio classico, bensì la battuta alterna, ineguale, progrediente del ritmo.

Lo spazio architettonico si definisce così, non più nel reciproco equilibrarsi, ma nel vivo contrapporsi di orizzontali e verticali. Il piano di facciata è un diaframma teso tra elementi sporgenti, che impegnano anche lo spazio antistante, con la sporgenza del protiro e dei contrafforti, e la profondità, con le rientranze delle arcate e delle gallerie.

L'interno ripete la struttura lombarda ma, potrebbe dirsi, mettendola in pulito, liberando le forme dallo sforzo evidente della funzione, portando tutte le masse a schiarirsi nei piani; ai pilastri si alternano colonne libere, i finti matronei sono semplici archeggiature tripartite che si ripetono, uguali, nelle fiancate esterne.

L'alta cripta, aperta con tre archi sulla navata, riprende, al termine della prospettiva, la divisione in altezza della navata; e questa è di nuovo riempita dalla luce delle finestre aperte nelle pareti laterali.

Questa ricerca di una nuova metrica della composizione, che riunisce in una sintesi altissima l'architettura di massa e quella di superficie, si ritrova, con diverso livello, in tutta l'architettura emiliana e padana: a Nonantola, Piacenza, Cremona, Fidenza, Ferrara, Parma, Verona; ciò che muta, come l'accento di una stessa parlata, è solo la modulazione del rapporto reciproco di linea e superficie.

La pianta centrale, con cupola insistente su tutto il perimetro murario o su una 140

struttura interna portante, non ha che pochi esempi (Almenno San Salvatore); l'architettura romanica, che pure si era annunciata come un'architettura di masse, si sviluppa invece verso ricerche sempre più precise sulla linea e sulla superficie, ricollegandosi in questo all'esperienza dell'arte bizantina, ma preparando al tempo stesso quella che sarà l'immagine spaziale gotica.

Il gusto bizantino per la raffinatezza lineare e cromatica, che s'intreccia sempre più alla strutturalità romanica, conserva del resto, in Italia, un centro vitale, Venezia. La gente che abbandonava Altino per sottrarsi alla contaminazione barbarica e andava a formare una nuova città nelle lagune, portava con sé una tradizione esarcale, ravennate, che si svilupperà attraverso i nuovi, diretti contatti con l'Oriente. Con l'Oriente Venezia è collegata dai suoi traffici marittimi, che però hanno come retroterra il nord, l'Europa centrale: sarà infatti Venezia ad annodare la cultura artistica bizantina alla cultura nordica nascente, il gotico.

L’aristocrazia veneziana non è fatta di feudatari parassiti e prepotenti, ma di mercanti coraggiosi e fortunati: è un’aristocrazia borghese, aperta, legata al popolo dal sentimento della comunità insulare. Alla base della ricchezza o dell’idea del valore non c’è la terra, ma il forziere colmo d’oro e di gemme: le cose preziose portate da paesi lontani contano più di ogni altra: Venezia ne è tutta adorna, sono i suoi trofei. Marmi rari, pietre dure, opere d’arte, tutto ciò che a Venezia ricorda l’Oriente, non è soltanto un apparato fastoso: è la sostanza di uno spazio ch’è tutto lontano orizzonte. Torcello era un’altra Venezia, splendente ed animata quant’è, oggi, deserta e malinconica. La sua cattedrale, costruita nel 1008, riprende per programma, per culto della tradizione, le forme ravennati del precedente edificio, del VII secolo; soltanto nelle lesene che solcano le pareti, scandendone la superficie con i loro pausati risalti luminosi, dimostra la conoscenza dell’arte lombarda. Lo stesso può dirsi del duomo di Caorle.

Quando però, nel 1063, si comincia a ricostruire la basilica di San Marco, a Venezia, si guarda più lontano: si fanno venire costruttori bizantini, si sceglie una pianta che ripete quella della chiesa giustinianea dei Santi Apostoli a Costantinopoli; una croce greca con ciascuno dei corti bracci diviso in tre navate, una grande cupola all’incrocio e un portico esterno su tre lati. La grande cupola è 141

inquadrata tra quattro minori; la stessa forma si ripete così cinque volte, con un principio opposto a quello dell’accentramento romanico. All’interno, le cinque cavità sono separate tra loro da tratti di volta a botte, come grandi archivolti. Tutti i nessi strutturali, che i lombardi condensavano in solidi nodi plastici, sono qui intenzionalmente allentati, dissolti: la struttura si distende, smussando spigoli e spianando risalti, per prepararsi a ricevere il manto dorato dei mosaici. Saranno questi a definire lo spazio con la loro tonalità calda e profonda, piena di bagliori, marezzata dalle tonalità più pallide e fredde delle figure.

L’esterno ha assunto più tardi la figura attuale. La facciata, che la galleria interna separa dal vano della chiesa, è pensata in rapporto allo spazio aperto della piazza e al volume rigonfio e leggero delle cupole. È infatti profondamente scavata dai cinque grandissimi, profondi portali: il profilo e la diversa ampiezza degli archi preparano sul piano il libero, aereo sviluppo delle cupole e il piano stesso, con i pilastri e gli strombi dei portali

fasciati da colonnine, è come un diaframma diafano e iridescente che vibri nello spazio aperto.

Parlando di architettura veneziana, bisogna tenere presente che gli edifici sono fondati su pali e sorgono sull'acqua, il cui specchio mobile, riflettente costituisce il piano di posa. Indipendentemente dalla ragion statica, un edificio di masse o volumi prospetticamente impostati, sarebbe un controsenso: sospesa tra acqua ed aria, la costruzione deve librarsi in uno spazio luminoso e pieno di riflessi cangianti. San Marco è il tipico esempio di un'architettura che, visivamente, non pesa sul terreno, ma levita nell'aria: e agli immensi, dilatati, ombrosi vuoti interni, come gonfi d'aria, fa riscontro la leggerezza brillante e colorata delle forme esterne libere e quasi fluttuanti nello spazio luminoso. La metafisica bizantina dello spazio-luce si fa natura, realtà empirica, condizione di esistenza nell'architettura veneziana.

A pianta centrale erano anche altre costruzioni veneziane, come San Giacomo a Rialto; a croce è Santa Fosca a Torcello, ricostruita nel XII secolo forse su un più antico martyrium. Esempio tipico del romanico lagunare, che dissolve le masse in linee e superfici, è il duomo di Murano (XII secolo), specialmente nell'abside dilatata in una larghissima curva, collegata alle ali da un doppio ordine di 142

profonde arcature su colonnine abbinate, che si succedono con una modulazione ritmica continua e ondulante per il calcolato variare dell'ampiezza delle aperture.

L'architettura nell'Italia centrale

A Firenze, duramente provata dalle invasioni barbariche, la vita culturale rifiorisce nel X secolo. L'idea di una rinascita dell'antico è così radicata, che già antichi scrittori attribuivano al periodo tardo-romano il battistero di San Giovanni, che invece, nella forma attuale, è opera dell'XI secolo. Una spiegazione più attendibile dell'apparente "classicismo" del romanico fiorentino è nell'orientamento dottrinale dell'intensa vita religiosa della città, agli inizi del secondo millennio. Figura dominante è San Pier Damiani; tesi fondamentale della sua dottrina è che l'argomentazione logica sia superflua: la verità è, in se stessa, razionale e la dimostrazione è implicita nella chiarezza dell'enunciato, della forma. È una tesi di origine benedettina, con cui si risolve la contraddizione tra verità e non-dimostrabilità del dogma; e contiene un germe platonico che, a Firenze,

darà frutti per secoli, fino a Michelangiolo. Applichiamola all'architettura: i costruttori lombardi, che rendono evidenti le relazioni di peso e spinta come relazioni logiche tra cause ed effetti, dimostrano "con l'argomento" la "verità" del sistema costruttivo. Ma se la razionalità-verità si rivela nell'enunciato, o nella forma, l'argomentazione dimostrativa è superflua. Le forme geometriche rivelano con immediata evidenza la propria razionalità, dunque l'architettura dovrà essere fatta di forme geometriche evidenti; e così si ritrova, attraverso la strutturalità romanica, l'idea classica che lo spazio non si dia come forza, ma come forma. La razionalità-verità deve essere, oltre che evidente e speculare, eterna: infatti l'architettura fiorentina è fatta di piani speculari di marmo in cui sono tracciate, con nitido intarsio a due colori contrastanti, figure geometriche. Ma ciò che si esprime in figure o si "geometrizza" non è un'astratta idea di spazio, bensì la spazialità costruttiva dell'architettura romanica: basterebbe, a provarlo, la forte gabbia di contrafforti angolari che, nel battistero fiorentino, permette alle pareti di tendersi come puri piani geometrici. Se poi si bada alla scansione metrica di quei piani - tre alte arcate e, in ogni arcata, tre archetti - si vede che qui si ha, 143

espresso graficamente, lo stesso ritmo che, nel duomo di Modena, è espresso plasticamente, come equilibrio di forze reali.

Ciò che a Firenze manca o è implicito nell'evidenza grafica, è il gioco delle forze, la dimostrazione del loro equilibrarsi e comporsi, "l'argomento" . L'assunto religioso, dunque, riconduce all'idea antica, classica, dell'edificio come immagine della verità divina e, per conseguenza, alla semplicità delle forme paleocristiane, espressione della fede primitiva, sgorgata direttamente dalla rivelazione e che, perciò, non ha bisogno di dimostrazione.

La chiesa dei Santi Apostoli, della metà del secolo XI, è priva di decorazione, ridotta alla nuda, nitida prospettiva paleocristiana; ma gli alti archi impegnano tutta la parete della navata nel rapporto col vuoto delle navate minori, i sostegni, benché cilindrici come grandi colonne, sono fatti di blocchi murati e hanno dimensione e funzione di pilastri. È dunque una struttura reale, di masse e di forze, che viene ridotta all'essenzialità dei volumi geometrici: con un processo diverso, ma parallelo, a quello della riduzione grafica del battistero. E forse è anche più esplicita, qui, la

polemica contro gli eccessi di figurazioni ornamentali: contro l'immagine-allegoria si afferma il valore dell'immagine-concetto.

Sempre a Firenze San Miniato al Monte (XI-XII secolo) è quasi l'enunciato di un programma. La facciata riquadra, geometrizza, risolve in una teorematica relazione di verticali e orizzontali la tipica facciata "a capanna" , espressiva della forma interna: la fila di arcate è un nartex rientrato o trascritto sul piano. L'interno, coperto a capriate come nelle basiliche paleocristiane, precisa in un calcolato equilibrio di volumi vuoti il motivo dei tre livelli (cripta, pavimento, presbiterio).

Benché non vi siano volte da portare, la profondità della navata è scandita, in alto, da grandi archi trasversali, a cui corrispondono pilastri; ma la struttura diventa misura e in ogni intervallo tra i pilastri si ripete la divisione trina. Infine, la stessa concezione dello spazio che, in Lombardia, si esprime in un empirismo tecnico-costruttivo, è, a Firenze, una filosofia.

Anche a Pisa l'architettura romanica, come espressione formale di una cultura urbana, ha un preciso fondamento dottrinale, ma essenzialmente storico. Dopo la dominazione ostrogota, bizantina, longobarda, Pisa ha una rinascita 144

"carolingia" , anche se capitale della marca toscana rimane Lucca. Già nel X

secolo è un centro di cultura classica, specialmente giuridica. Città marinara, è in contatto con Costantinopoli e con l'Islam. La lotta sul mare contro i Saraceni, vittoriosamente conclusa a Palermo nel 1063, segna il vertice del suo prestigio politico, ravviva il civico orgoglio della discendenza diretta da Roma.

La cattedrale è il monumento celebrativo della vittoria; ma non è che un elemento di un vasto, organico complesso monumentale, che comprende la torre, il battistero, il camposanto. Il raggruppamento di edifici monumentali in un complesso organico è un tema urbanistico nettamente classico; profondamente cristiana è invece l'idea di esprimere in essi l'intero ciclo dell'esistenza, dalla nascita alla morte. Altro fatto nuovo: il complesso non è al centro della città, ma in una zona periferica, il Campo dei Miracoli, presso le due strade che conducevano, rispettivamente, a Lucca e alla marina.

La cattedrale fu cominciata da BUSCHETO, e consacrata nel 1118; ma già quarant'anni dopo, per il rapido incremento della popolazione urbana,

doveva essere ampliata da RAINALDO, che costruì anche la facciata. Buscheto, che era stato a Roma, considera l'anticoda un punto di vista che può dirsi pre-umanistico.

Il tema che si pone è quello, classico, del "monumento" :" Ritorna nell'interno della cattedrale pisana il ritmo delle basiliche antiche in tale vastità e grandezza quale l'architettura forse non aveva più ideato dopo l'ultima età classica"

(Toesca). Ha cinque navate con grandi colonne, cosicché lo spazio è sviluppato anche in larghezza; e poiché il transetto è molto ampio, l'incrocio degli assi ortogonali dà luogo a un complesso organismo plastico il cui modulo

fondamentale è la colonna. Questa, però, non è più interpretata come scansione metrica di intervalli (come a Ravenna), ma come volume plastico, portante. È il motivo dei Santi Apostoli ma, a Firenze, la colonna diventava pilastro conservando la forma geometrica e ideale della colonna; qui il pilastro torna ad essere colonna, conservando la funzione e la forza del pilastro. L'esperienza della spazialità strutturale lombarda è evidente nella chiarezza stereometrica della composizione, nell'abbondante impiego di gallerie e di archetti. Vi si aggiungono elementi orientali: gli arconi trasversali acuti, su piedritti, la dicromia 145

di fasce bianche e nere, le archeggiature continue all'esterno hanno precedenti armeni e musulmani. Il classicismo pisano, col suo fondamento storico, è, più del fiorentino, ideologico e teorico, aperto all'esperienza della realtà storica e naturale. Le forme che a Firenze sono pura astrazione lineare, a Pisa si concretano in una materia tersa come il cristallo, ma non dissimulata o sublimata. Le arcate che definiscono le superfici hanno una profondità minima ma precisa; la dicromia non è tarsia, è fatta di blocchi, entra nella costruzione; la luce non è la qualità metafisica dello spazio, ma colpisce e squadra i volumi, fa splendere la materia (" non habet exemplum niveo de marmore templum" , è detto in un'iscrizione) e proietta ombre azzurrine; la decorazione e la figurazione scolpite ritrovano il loro posto nello spazio architettonico.

Rainaldo, proseguendo l'opera di Buscheto, la interpreta: delle gallerie diarchetti, che nell'architettura lombarda sono coronamento e alleggerimento delle masse, fa il motivo dominante della facciata,

sviluppato in quattro ordini, dando respiro atmosferico e luminoso a tutta la superficie.

Questo tema diventa caratteristico di tutta l'architettura pisana. Lo ritroviamo, a fasciare un volume cilindrico, nella torre (pendente, per un cedimento del terreno; opera dell'architetto-scultore BONANNO, iniziata nel 1173), che riprende in modo inatteso la forma dei campanili ravennati cilindrici e separati dal corpo della chiesa, lo ritroviamo nel battistero, anche esso cilindrico, iniziato da DIOTISALVI nel 1153 ma finito molto più tardi: nel volume più largo e più basso, la superficie traforata dalle loggette s'immedesima anche più profondamente con la massa.

Il legame tra questa concezione luminosa e volumetrica insieme e lo

strutturalismo lombardo si vede chiaramente a Lucca, dove è più forte l'accentuazione dei valori di massa. Nella cattedrale di San Martino, GUIDETTO

mette in contrasto la profondità ridotta dei tre ordini di loggette con quella, a larghe arcate, del portico (1204). In San Frediano (1147) la loggetta ha il senso originario, lombardo, di inserto di un elemento di profondità nell'unità della superficie muraria.

Più di quella fiorentina, l'architettura pisana esercita una vasta influenza anche fuori della Toscana: ad Arezzo, a Pistoia, e più lontano, in Sardegna (Santa 146

Giusta di Oristano, Santa Maria di Uta, Trinità di Saccargia) e in

Capitanata(cattedrale di Troia).

Roma, estranea alla vita del Comune, è quasi impenetrabile alle correnti lombarde; se ne ha solo qualche traccia, specialmente nei campanili in mattoni, alleggeriti verso l'alto da finestre bifore e trifore. San Clemente, Santa Maria in Trastevere ripetono in proporzioni meno pure lo schema basilicale paleocristiano.

Influenze lombarde più marcate si hanno a Montefiascone (San Flaviano) e a Tarquinia (Santa Maria di Castello).

In Umbria il richiamo all'antico ha un appoggio nei monumenti tardo-romani della regione, come il tempietto al Clitunno e il San Salvatore di Spoleto. Nella cattedrale di San Rufino ad Assisi, nella chiesa di San Pietro a Spoleto la facciata è risolta con riquadrature che combinano, in riposato equilibrio, verticali e orizzontali.

Nelle Marche, archeggiature di tipo lombardo rivestono strutture tendenti alla centralità: è frequente lo schema quadrilatero, ad aula, con una volta a cupola centrale portata da pilastri. Santa Maria in Portonuovo ha una pianta a croce per il grande sviluppo del transetto; più chiaramente cruciforme, anche nello sviluppo volumetrico, è San Ciriaco in Ancona.

L'architettura nell'Italia meridionale e in Sicilia

Le dominazioni bizantine, musulmane, longobarde e normanne nell'Italia meridionale e in Sicilia determinano il carattere composito di un'architettura in cui si associano, con felice ibridismo, motivi settentrionali e orientali, come nel chiostro della cattedrale di Amalfi e nel cortile di casa Rufolo a Ravello.

L'influenza lombarda si fa maggiormente sentire lungo la costa pugliese, innestandosi su una cultura fondamentalmente bizantina: San Nicola e il duomo di Bari, la cattedrale di Trani, e quelle di Bitonto e di Ruvo dimostrano come questi modi si inoltrino fin nel Duecento, intrecciandosi con spunti pisani e con il classicismo aulico della corte di Federico II. La corrente lombarda si estende anche all'altra sponda adriatica, con le cattedrali di Traù e di Zara.

I normanni, che instaurano la loro dinastia in Sicilia nel 1072, distruggono i monumenti, non la tradizione dell'architettura bizantina e araba. San Giovanni 147

degli Eremiti a Palermo (1132c.) è araba nel nitido rapporto tra i corpi cubici e le cupole emisferiche. In Santa Maria dell'Ammiraglio detta "la Martorana" (1143c.) lo schema cruciforme è di origine bizantina; ma gli archi su alti piedritti e la decorazione sono arabi. La stessa fusione, con un'accentuazione dell'elemento musulmano nelle volte a stalattiti, si ha nella Cappella Palatina (1140). Elementi lombardi, associandosi ai primi, affiorano nella cattedrale di Cefalù, alla metà del secolo XII, giungendo forse attraverso la Puglia.

Al tempo di Guglielmo II appartiene il duomo di Monreale (sicuramente già terminato nel 1182) in cui, salvo che nelle absidi decorate alla moresca con archi incrociati e vivaci effetti di colore, si riafferma solennemente lo schema basilicale; i grandi archi hanno tuttavia profilo arabo, e tra capitelli e imposte, riappare il pulvino bizantino.

La scultura

Tra i fattori che determinano il formarsi della figuratività romanica v'è, importantissimo, il nuovo legame che si stabilisce tra la cultura italiana e quella del nord, Francia meridionale e Germania. Gli Ottoni mirano a restaurare il tono classicistico della cultura carolingia. La politica ottoniana fa perno sulla Chiesa; e

"questa fusione della Chiesa col potere regale non portò soltanto alla secolarizzazione della prima, ma sollevò la monarchia dall'angusto ambiente della politica barbarica e la mise in contatto con la società universale della cristianità d'Occidente" (Dawson). Il modello dell'imperialismo ottoniano è bizantino; e la stessa arte ottoniana rielabora motivi essenzialmente bizantini, ma con più acuto interesse per la forza descrittiva della linea e per l'intensità del racconto.

Alcune opere profondamente diverse dimostrano le possibilità di apertura della cultura figurativa ottoniana. Negli stucchi di Santa Maria in Valle a Cividale (della prima metà dell'XI secolo) "deriva dall'arte bizantina lo schema della composizione a figure isolate e di fronte, ma richiama l'iconografia romanica l'atto delle due sante rivolte verso la finestra" ; "il modellato, che pur conosce le formule pittoriche bizantine nell'indicazione delle pieghe, tornisce i volti e fa risaltare massicci i corpi in maniera romanica" (Toesca). Così il pulpito di San 148

Giulio d'Orta (XII secolo) ha forme fortemente sbalzate sul fondo liscio: i simboli evangelici assumono un carattere quasi araldico, più che alludere a un'idea esprimono l'autorità e la forza di un'idea inverata. L'ideologia di fondo non è più il metafisico congiungersi del terreno e del sacro nella persona dell'imperatore, come a Bisanzio, ma il convergere e il sommarsi di due grandi forze reali, la Chiesa e l'Impero. Immagine di questa ideologia, il pulpito è insieme simbolico e realistico, aulico e popolare. Decisamente popolari sono invece le formelle più antiche della porta bronzea di San Zeno a Verona, con scene della passione (XI secolo), chiaramente influenzate dalla Germania, dove in epoca ottoniana si erano formati centri importantissimi per la lavorazione dei metalli. Nella tecnica bizantina il rilievo era basso, per piani continui; e legato al fondo, come in uno sbalzo. Qui, invece, le figure sembrano modellate a parte, una per una, indipendentemente dal piano di fondo e da ogni precostituita nozione di spazio; e poi fissate, ora schiacciandole e quasi immergendole nella materia del fondo, ora facendole balzar fuori, come fossero spinte da una molla.

Anche qui, all’innovazione tecnica s’accompagna l’innovazione stilistica: l’artista inventa la storia nell’atto stesso in cui colloca nel riquadro le sue figure, talvolta deformate fino al comico e al grottesco. Lo spazio che si determina è, esattamente, quello che si realizza plasticamente nelle figure, nella loro combinazione narrativa.

Scompaiono gli ornati preziosi, scompare ogni iconografia tradizionale, ogni ritmo prestabilito: la tecnica romanica non è fatta per celebrare o per adornare ma per dire, anche rozzamente, cose concrete.

In Italia il fatto nuovo, anche se annunciato da vari indizi nella plastica lombarda, è l’apparizione, a Modena, di WILIGELMO. Nulla si sa della sua formazione, anche se tutto fa credere che vi concorrano elementi francesi, tolosani. Verso il 1106 scolpisce, per la cattedrale di Modena, i rilievi con le storie della Genesi. Le lastre sono collocate simmetricamente ai lati del protiro e al di sopra delle due porte laterali; lo spazio figurativo è determinato architettonicamente, come dimostra, nell’orlo superiore dei rilievi, la successione di archetti, che ha una funzione precisa, come scansione di spazio, in rapporto alle storie figurate. Se ne serve, Wiligelmo, per dare alla lastra una profondità che gli permetta di dare 149

risalto alle figure, di comporre per masse invece che per piani, per scandire lo spazio a intervalli regolari, come il metronomo batte i tempi della musica.

Soltanto che le figure non si inseriscono in quella metrica uniforme, la contraddicono, si qualificano come moto in contrasto a quello spazio immobile.

Così, nella vita, il tempo storico non coincide con quello dei calendari e degli orologi, ma si fonda sull’irregolare succedersi degli eventi. Nei rilievi di Wiligelmo un’azione si compie e nell’azione ogni figura ha una funzione precisa come, in un’architettura, ogni elemento esercita la propria forza. La massa delle figure è accentuata, com’è accentuata la massa in una costruzione romanica; il valore delle linee, come in architettura quello degli elementi strutturali attivi, si misura dall’entità della massa che viene sottratta all’inerzia, dinamizzata.

Anche in altre sculture del duomo di Modena si hanno segni di rapporti con la scultura francese, anch’essa avviata alla ricerca di ritmi di movimento; lo scultore delle cosiddette mètope, già sui contrafforti,

conosce la scultura borgognona (Salvini) e modula il chiaroscuro variando la frequenza e l'andamento delle linee.

È allievo di Wiligelmo NICCOLÒ, che scioglie maggiormente il racconto dall'architettura delle masse, come si vede nei portali di Piacenza (1122), di Ferrara (1135), del duomo e di San Zeno di Verona (1138); ed è suo allievo GUGLIELMO, autore delle scene della vita di Cristo, nella facciata di San Zeno.

Più che un popolaresco gusto narrativo è un progressivo liberarsi della forma plastica dal telaio architettonico; ma è dall'architettura che la scultura romanica deduce il suo spazio carico di forze potenziali, pronto a ricevere figurazioni di azioni drammatiche. È un processo che la porta sempre più vicino all'arte provenzale, veramente romanza; nei rilievi del duomo di Piacenza, nel pontile del duomo di Modena, nella plastica liscia come d'avorio di MAESTRO Guglielmo (pulpito della cattedrale di Pisa, ora nel duomo di Cagliari, 1159-1162), nei rilievi del portale di Sant'Andrea a Pistoia (1166), opera di GRUAMONTE, ed in quelli di BIDUINO per San Casciano a Settimo presso Pisa (1180) e per San Salvatore a Lucca.

Da questa corrente, talvolta troppo indulgente a facili effetti di chiaroscuro sfumato e di linearismo fluente, si eccepisce BONANNO PISANO, anche se 150

probabilmente si formò a Lucca nella cerchia di Biduino. Come architetto costruì il campanile del duomo di Pisa; come scultore è noto per alcune porte bronzee, ciò che giustifica l'ipotesi di qualche suo rapporto con l'arte renana. La sua prima opera documentata, la porta Regia del duomo di Pisa (1180) è perduta; rimangono la porta del duomo di Monreale, firmata e datata 1186, e, di data incerta, la porta di San Ranieri, nell'ala destra del transetto della cattedrale pisana. Quest'ultima è un'opera molto più liberamente inventata che quella di Monreale, più legata alla tradizione iconografica e decorativa bizantina. Bonanno sembra voler conservare nel bronzo la freschezza e l'improvvisazione del modellato in creta. Non parte dal pensiero di uno spazio dato, in cui situare le storie; si preoccupa soprattutto del personaggio e, naturalmente, sono personaggi anche gli alberi e le edicole che indicano, per cenni, il luogo della storia. Il racconto pare ingenuo e primitivo solo perché non è guidato da un

"modo" prescelto, ma è dato allo stato nascente. È questa invenzione iniziale e genuina che la fusione fissa nel bronzo, materia nobile ed eterna,

per adornare il maggior monumento della gloria civica: dunque a quella invenzione si dà un maggior valore che al discorso ornato. Il bronzo è una materia sensibile alla luce, che crea spazio con il gioco dei riflessi. Passando dalla creta al bronzo, il fatto raffigurato passa dalla materia vile allo spazio, dall'istante all'eterno.

Nella vasta diffusione della narrativa romanica, l'Italia meridionale si distingue per il più tenace legame alla tradizione bizantina. Per lo scultore del portale del duomo di Benevento (prima metà del XIII secolo) la lastra bronzea rimane un piano di fondo; le storie, per versetti, vi sono come sospese, in una gradazione luminosa morbida e uniforme. Quasi classico è il modellato di altre sculture campane, come quelle del pergamo, degli amboni, del candelabro pasquale del duomo di Salerno (1180 circa). BARISANO DA TRANI nelle porte del duomo di Ravello (1179), di Trani, di Monreale modella nel bronzo come un miniatore ornerebbe la pagina di un libro.

151

La pittura greca

Agli estremi della scala dimensionale, la pagina e la parete sono i due schermi su cui appaiono le immagini della pittura romanica. Più rare le pitture su tavola, più sospette di prestarsi al culto idolatrico. Legata alla pagina scritta o alla parete, l'immagine dipinta è sempre relativa, non si dà mai come immagine in sé.

Il libro è accessibile a pochi e la miniatura lo adorna più che non lo illustri; ma la miniatura aveva già avuto, nell'Italia meridionale, una versione popolare negli exultet: lunghi rotuli scritti e figurati, che il prete, leggendo, lasciava pendere fuor dell'ambone, in modo che la gente potesse vedere le figure, orientate in senso opposto allo scritto.

La miniatura, praticata negli scriptoria dei monasteri, raccoglie e diffonde temi iconografici e narrativi non soltanto dall'Oriente; anche in questo campo la cultura nordica, specialmente ottoniana, fa sentire il suo accento drammatico nella ritmica quasi convulsa, nell'esasperazione del colore. Un contenuto e una cadenza più popolari si notano negli affreschi, come nel ciclo di San Vincenzo a Galliano (1007). A Roma il ritorno alle fonti paleocristiane è programmatico nel mosaico absidale di San Clemente (1128c.), che ripete i grandi girali simbolici del battistero lateranense, e

nella poco più tarda Incoronazione di Santa Maria in Trastevere, con la sua monumentalità pesante, ottenuta con una facile simmetria compositiva.

Gli affreschi, della fine dell'XI secolo, della basilica inferiore di San Clemente, con storie dei Santi Clemente ed Alessio, sono un capolavoro isolato. Il Toesca vi sente un vago ricordo delle decorazioni murali ellenistiche; indubbia è l'influenza della miniatura ottoniana. Il pittore sembra essersi proposto di trasporre in scala di parete non solo la narrazione, ma la raffinata scelta lineare e coloristica degli esemplari miniati. Si tratta dunque di una pittura colta, capace di combinare sapientemente esperienze culturali diverse, e tuttavia rivolta a popolarizzare i suoi contenuti, a stimolare nei punti più sensibili la fantasia e il sentimento dei fedeli. La narrazione, la favola cercano un loro stile, una loro metrica cadenzata e rimata. A un livello più modesto, lo stesso discorso per apologhi, si trova negli affreschi di San Giovanni a Porta Latina e di Ferentillo (fine del secolo XII).

152

I mosaici del XII secolo in Sicilia dimostrano quanto fosse ancora forte la cultura orientale in Italia, anche se vi partecipano maestranze locali. Alla prima fase, corrispondente al regno di Ruggero II, appartengono i mosaici della Martorana a Palermo e quelli dell'abside del duomo di Cefalù (1148). Quest'ultima è una figurazione grandiosamente rituale: ha due zone sovrapposte con figure di santi, una terza con la Vergine tra gli Arcangeli e, nel catino, il Cristo Pantocrator, governatore del mondo. Sono immagini ieratiche, isolate, allineate sul fondo d'oro. Nella seconda fase, del tempo di Guglielmo I e di Guglielmo II, alla solenne presentazione delle immagini succede la rappresentazione per episodi dei fatti biblici, nella Cappella Palatina e, specialmente, nel vasto ciclo storico del duomo di Monreale, con figurazioni evangeliche molto vicine a quelle, contemporanee, della basilica di San Marco a Venezia. Evidentemente maestri veneziani vanno prendendo il posto dei bizantini e anche la Sicilia sta per entrare nell'ambito della cultura artistica occidentale.

153

CAPITOLO OTTAVO - L'ARTE GOTICA

Con il declino dell'Impero d'Oriente e il defluire dell'invasione musulmana, con il primo formarsi di culture nazionali nell'ambito del vasto mondo neolatino, si delineano i confini della cultura artistica gotica. Il

centro di questa cultura è la Francia, ma accanto al gotico francese esistono, con caratteri proprii, il gotico tedesco e italiano. Non soltanto l'arte gotica riunisce e sviluppa i fermenti nuovi, che abbiamo visto formarsi nell'arte romanica, ma li organizza a sistema; e questo sistema ha un posto sicuro nel più vasto sistema del sapere.

È San Tommaso che costruisce il sistema poderoso e, per secoli, inattaccabile della filosofia e della cultura dell'Occidente. Rinuncia al principio platonico dell'idea, inconciliabile con la rivelazione cristiana; condanna il sincretismo arabo di platonismo e aristotelismo e, con esso, i legami che uniscono, malgrado la diversa fede religiosa, la cultura bizantina all'islamica; propone un ritorno alle fonti classiche autentiche, a quella somma del sapere antico che è Aristotele; dà come fondamento della cultura occidentale la razionalità di origine divina, che si vede nella natura creata e nella storia voluta da Dio, e che è anche guida della morale, cioè principio e modo di vita. Estendendosi a tutto il sapere, il sistema tomistico comprende anche l'arte: su di esso si costruisce la poetica di Dante, con esso si spiega, non solo sul piano dei significati allegorici ma anche della tecnica costruttiva, l'architettura gotica.

Non è soltanto San Tommaso a mettere l'accento sul carattere pratico della vita religiosa. Gli ordini monastici (e altri se ne formano, importantissimi, come il francescano e il domenicano) escono nel mondo predicando pratiche ascetiche che insegnano a vivere e operare avendo di mira la salvezza finale. La stessa cavalleria è codice e prassi di vita vissuta al servizio degli altri, col fine della salvezza. L'artigianato e, al suo vertice, l'arte sono anch'essi modi di operare avendo come fine il valore meritorio, anche in senso religioso, dell'opera perfetta.

È una finalità diversa da quella dei religiosi e dei signori, anzi tipicamente borghese. Il gotico è infatti il primo manifestarsi di una cultura non solo occidentale ed europea, ma "borghese" .

154

Ormai è chiaro che la tecnica, come modo di fare, non è che un aspetto del fare intenzionato e finalizzato, dell'etica; e il fare etico è guidato dalla ragione e dall'esperienza. È proprio nel periodo gotico che si comincia a "teorizzare" la tecnica dell'arte. Una tecnica finalizzata e quindi progressiva esclude la ripetizione, che non accresce l'esperienza e non fa progredire verso il fine: già la tecnologia romanica era progressiva, ma la tecnica

gotica giunge fino a progettare il proprio progresso, le linee di coerenza secondo cui dovrà svolgersi.

Questa della tecnologia è una prima grande distinzione tra Occidente e Oriente, anche sul piano sociologico. La tecnica orientale ha come fondamento l'archetipo, la tecnica occidentale il progetto: la progettazione è una tecnica dell'ideare, che precede, condiziona e dirige la tecnica del fare. Responsabile dell'ideare come del fare, l'artista è responsabile anche del significato ideologico dell'opera: il mosaicista bizantino eseguiva secondo l'ideologia della corte, del papa e del vescovo; Nicola Pisano o Giotto esprimono la propria ideologia religiosa e questa entra, come tale, nel quadro storico dell'ideologia dell'epoca.

Come tecnico di qualità eccezionalmente alta, l'artista non ha solo un rango, ma una propria funzione nella società. Lavora, certamente, per il sovrano o il pontefice o il s ignore; ma lo fa adempiendo a un mandato, che gli spetta in quanto artista. La sua opera può servire agli interessi della chiesa o del sovrano; ma serve in quanto è arte e del suo essere arte solo l'artista è responsabile.

Poiché il cammino della storia è visto ora come superamento del passato, l'artista, operando nel proprio campo, aiuta la società a superare il passato; il vero maestro è quello che forma allievi capaci di superarlo: "Credette Cimabue ne la pintura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido" . Il passato da superare è la cultura dommatica bizantina; superandola, gli artisti concorrono al processo di liberazione dal sistema teocratico bizantino e alla costituzione del nuovo sistema occidentale, europeo. Come tecnica progressiva, l'arte gotica è "moderna" .

Questo attributo viene applicato all'arte, in Italia, già nel XIV secolo. È moderna e latina perché supera il greco e l'antico, cioè il bizantino. Ma altro è l'antico come valore scaduto, altro è l'antico come valore eterno, fuori del tempo. L'arte, come 155

la vita, mira all'eterno, ma deve giungervi attraverso il tempo e l'esperienza del mondo.

L'arte mira dunque, come proprio fine, ad un bello che San Tommaso definisce coi termini classici di armonia, ordine, simmetria; ma lo raggiunge solo attraverso l'esperienza del mondo, perché il bello non è che il segno di Dio nella creazione.

Non è facile scorgerlo, perché l’occhio e la mente umani sono turbati dall’errore, dal peccato, dalle passioni; bisogna dunque superare gli errori mondani pur vivendo l’esperienza del mondo.

Dramma e catarsi sono perciò, come del resto aveva detto Aristotele, i due momenti dell’arte: l’esasperato contrasto delle forze in architettura, le più acerbe rappresentazioni del dolore in pittura e scultura hanno la loro catarsi nella ritmica delle linee e negli accordi del colore.

L’architettura gotica

Il sistema costruttivo gotico non è che lo sviluppo, fino alle ultime conseguenze, della struttura romanica a volta e dell’equilibrio di spinte e controspinte. Portare un sistema costruttivo alle ultime conseguenze significa svilupparne logicamente tutte le possibilità. Indubbiamente l’architettura gotica vuole sviluppare ed esibire il progresso di una tecnica, che è ormai considerata uno dei massimi valori della cultura: il suo virtuosismo è dunque un carattere positivo.

L’architettura gotica è inconcepibile al di fuori del quadro della nuova realtà urbana. Col crescere della ricchezza e della capacità di produrla, cresce la popolazione urbana; le officine artigiane si moltiplicano; il congegno del commercio si fa sempre più complesso. Ogni comunità urbana tende a

specializzare e qualificare la propria produzione, a migliorare e far conoscere le proprie tecniche. Si comincia a curare e disciplinare l’aspetto delle città, ora più frequentate dai forestieri. Al centro è sempre la cattedrale, altissima tra le basse abitazioni civili: più che “monumento” vuol essere “meraviglia” , portento. Dà la misura delle capacità tecniche, della ricchezza, della cultura della comunità: le sue guglie altissime appaiono di lontano al viaggiatore, come il faro ai naviganti.

Il palazzo comunale appare spesso come un’architettura munita: ciò che può avere, con una ragion pratica, un senso simbolico. Le case delle grandi famiglie 156

sono spesso a torre, perché le fazioni sono sempre in lotta tra loro. Anche quando, all’origine, v’è un tracciato romano a scacchiera, la città medievale sovrappone il proprio, più irregolare e più vario: strade raramente diritte, aderenti alla natura e alla pendenza del terreno, con incroci e sbocchi spesso dettati dall’esigenza di smistare il traffico senza farlo passare per il centro. Le mura diventano, anch’esse, un organismo

complesso, e non soltanto perché più complessi sono i mezzi di offesa: hanno bastioni sporgenti e rientranti, cammini di ronda, sporti, ridotte, casseri, torri. E sono congegnate in rapporto all'andamento delle strade cittadine, alla distribuzione delle porte. Il loro scopo è di difendere la città e di proteggere dall'alto il vicino contado, assicurando le comunicazioni anche in caso di assedio. Al nemico che si avvicina debbono incutere timore, presentarsi come inespugnabili. I dipinti che ci danno immagini di città le raffigurano sempre con questi elementi rappresentativi: le mura merlate, le porte e, al di là, la cattedrale.

Già in alcune chiese francesi della fine del XII secolo v'è un notevole sviluppo in altezza che permette di illuminare la navata con finestre laterali, che diradano la penombra delle volte. In un gruppo di chiese costruite nella Ile-de-France nella seconda metà del XII secolo, il sistema gotico si precisa in un periodo relativamente breve. Nella volta a crociera si accentuano le linee di forza, che prendono risalto come costoloni o nervature di pietra, mentre le sezioni triangolari così determinate diventano semplici veli di copertura. Rielaborando esempi moreschi, gli archi trasversali e quelli delle campate prendono forma acuta o ogivale, ciò che accresce l'altezza permettendo di variare l'ampiezza.

L'arco acuto è formato da due archi a tutto sesto che si intersecano. Poiché la curva dell'arco è conduttrice di pesi che vengono scaricati sui pilastri, nel punto d'incontro le forze si urtano e neutralizzano. Se l'architettura romanica era fondata sull'equilibrio statico di peso (dall'alto) e spinta (dal basso), la gotica si fonda sul contrasto dinamico di spinte e controspinte e l'urto avviene nel punto più alto, al vertice dell'arco acuto. Le forze di gravità, tendenti al basso, vengono così espresse con forme tendenti all'alto. Siccome un arco acuto può essere più o meno aperto, le campate corrispondenti a una volta ogivale sono rettangolari: 157

ciò che permette di modulare il rapporto proporzionale tra la navata maggiore e le minori. La concentrazione delle forze nelle nervature riduce la volta a un incrocio di linee di forza; per conseguenza anche il pilastro viene scarnificato, ridotto a un fascio di elementi in tensione. Condensandosi tutto il gioco delle forze nei pilastri, i muri perdono ogni funzione portante e, praticamente, scompaiono, sostituiti da immense finestre con vetrate colorate e figurate. Le volte ogivali esercitano forti spinte laterali: all'interno, queste vengono neutralizzate da quelle, di

direzione opposta, delle volte contigue; all'esterno, grandi archi rampanti neutralizzano le spinte incidenti sul perimetro. L'arco rampante è un semi-arco poggiato su un piedritto distante dalla parete quanto è necessario per dare al braccio di leva la lunghezza necessaria. Spesso vi sono due ordini di archi rampanti, per reagire alle spinte degli archi delle navate laterali e della centrale. Poiché tutte le direttrici di forza tendono all'alto, la cattedrale gotica appare, all'interno, come un grande spazio molto sviluppato in altezza, percorso da agili piloni a fascio, che formano una prospettiva anche "verticale" , il cui punto di fuga è la chiave di volta. All'esterno, appare come una complessa struttura ancorata al suolo dai tiranti degli archi rampanti, che formano piani perpendicolari ai muri perimetrali, disposti a raggiera intorno alle absidi. A questa espansione in larghezza corrisponde, in altezza, la selva delle guglie, delle cuspidi, dei pinnacoli, che raccolgono e scaricano nello spazio aperto le tensioni delle forze ascensionali.

La decorazione è generalmente fitta, frastagliata, collegata con le linee di forza dell'edificio: quasi a suggerire che le grandi forze del sistema costruttivo, a imitazione delle grandi forze cosmiche, terminano nell'infinita varietà delle forme naturali. Anche per questa decorazione si è accesa, tra i religiosi del tempo, una vivace polemica. La tesi della bellezza nuda, essenziale, intrinseca alla logica delle proporzioni è sostenuta dagli ordini monastici, specialmente dei cistercensi.

Le chiese abbaziali sono infatti quasi disadorne; le cattedrali, le chiese vescovili, fatte per una comunità che vive nel mondo e deve salvarsi attraverso l'esperienza mondana, sono invece cariche di ornati, che per lo più evocano aspetti della natura, animali o vegetali. Il sistema dottrinale, la struttura sono 158

tuttavia gli stessi: non muta l'idea fondamentale del bello proporzionale, ciò che muta e di cui si discute è il modo di manifestarlo.

L'architettura gotica in Italia

Il gotico italiano appare più moderato, meno drammaticamente teso del francese e del tedesco: ciò che ha indotto qualche studioso a considerarlo una versione dipendente e attenuata. Non è così: come vedremo, il gotico italiano, nelle sue manifestazioni diverse da regione a regione, è soltanto una diversa, ma pienamente motivata, interpretazione del sistema. Rientra quindi, di pieno diritto, in una cultura che, ponendosi come cultura

occidentale, è l’espressione complessiva delle diverse tradizioni culturali che la compongono.

Un filone unitario, che diffonde in quasi tutta la penisola le strutture gotiche, è costituito dalle abbazie cistercensi: ve ne sono in Piemonte, Lombardia, Emilia, Marche, Toscana, Lazio, Campania. Il tipo del monastero e della chiesa cistercense è fissato dalle regole dell’ordine: intorno alla chiesa, v’è un insieme funzionale di chiostri, sale capitolari, dimore, foresterie, laboratori etc. Le due abbazie di Fossanova e Casamari, dei primissimi anni del secolo XIII, sono perfetti esempi del tipo. La funzionalità determina anzitutto la planimetria: il coro dei monaci, profondo e rettangolare, prolunga la navata al di là dell’altare e, poiché il transetto ha lunghe braccia, chiarissimo risulta, come forma simbolica e volumetrica, lo schema a croce latina. Le navate minori sono molto più basse ed oscure della maggiore, illuminata da finestre laterali e dai rosoni della fronte e dell’abside; la disparità delle altezze è accentuata dal fatto che i sostegni dei grandi archi trasversali non partono da terra, ma si innestano a sbalzo, con mensole semiconiche, sui pilastri. Risultano così distinti, benché collegati, due sistemi di forze: uno di equilibrio, che scarica i pesi mediante i pilastri, ed uno di spinta che, innestandosi sul primo, tende all’alto e si conclude nelle ogive degli archi trasversali.

L’incrocio di navate e transetto forma un nitido incastro di volumi ortogonali; il dislivello tra l’alto corpo della navata mediana e le navatelle è tale che queste appaiono come elementi di spinta a rinfianco del maggior corpo saliente. Gli stessi contrafforti, assai pronunciati, ribadiscono la forte geometria dei volumi e li 159

legano, come le alette o i denti di un ingranaggio, allo spazio aperto; in facciata, equilibrano prospetticamente il vuoto rotondo del rosone. Sull’incrocio si innalza, quasi perno di un’immaginaria rotazione, il tiburio ottagonale, la cui massa è alleggerita da due file di bifore. La spinta ascensionale non è espressa da un esplicito verticalismo di elementi in tensione: ciò che si vuole esprimere non è l’aspirazione dell’anima all’alto e all’infinito, ma la certezza di una dottrina per cui il mondo è un sistema di forze contrastanti, la cui risultante ultima è l’ascesa.

Il primo artista che passa dall’equilibrio romanico alla spinta gotica è, in Italia, BENEDETTO ANTELAMI, di cui il Francovich ha ricostruito l’opera intrecciata di architetto e scultore. Lavora in Emilia e poi a Vercelli,

tra la fine del XII e il principio del XIII secolo, associando senza compromesso, con sottile dialettica, la tradizione lombarda, da cui proviene, e l'esperienza certamente diretta dell'arte francese: provenzale dapprima, seguendo la tendenza già diffusa in Emilia, e poi delle grandi cattedrali della Ile-de-France. Dal duomo di Fidenza, il cui linearismo condensa in una plastica più strutturalmente intensa l'immagine spaziale delle cattedrali di Modena e di Parma, l'Antelami giunge, nella chiesa abbaziale di Sant'Andrea a Vercelli (fondata nel 1219) a riassorbire tutta la cultura costruttiva romanica nella più sottile dottrina gotica. Tra queste due opere, il battistero di Parma (1196-1216), uno dei capolavori più alti dell'architettura gotica italiana. La pianta ottagonale non è nuova, ma è nuova l'immagine architettonica, la correlazione ideale, prima che visiva, tra esterno e interno. Non è nuovo lo scavo profondo dei portali per svuotare la massa alla base e librarla nello spazio, ma è nuovo il tema delle grandi arcate profilate sul piano ad esprimere linearmente una profondità inesistente. Non è nuova la successione di loggette in più ordini, ma qui sono architravate, inscritte rigorosamente nel piano definito dai semplici pilastri angolari. Osserva il Francovich che il "classico" giunge all'Antelami dall'arte provenzale e dal suo legame profondo con l'arte romana di provincia: questo classicismo indiretto impronta tutta la costruzione, la fa assomigliare agli immaginari monumenti romani che si vedono nelle miniature. Infatti il motivo romanico della massa svuotata si ricompone come volume nel telaio rigido, ma questo equilibrio classico raggiunge un effetto "gotico" perché elimina la parete e 160

vi sostituisce il ritmo luministico delle colonnine bianche ripetute sulla penombra delle logge. Solo al sommo la parete riaffiora al livello delle colonnine, chiudendo la massa dell'edificio con una striscia luminosa. La spazialità gotica, interpretata nel suo significato più profondo, si realizza direttamente in immagine, senza mettere in gioco alcuna meccanica di forze.

I lati dell'ottagono non sono tutti uguali; la leggera diversità suggerisce, più che una rigorosa centralità, una veduta progressiva e avvolgente, lungo le superfici dei lati. Le pareti sono un diaframma tra interno ed esterno. Ad ogni lato dell'esterno ne corrispondono due nell'interno, che ha così sedici lati incavati a nicchia, salvo quelli occupati dall'abside e dai portali. Ogni nicchia è fiancheggiata da due colonne. La larghezza e la profondità delle

nicchie, l’altezza degli archi non sono uniformi; ma grandezze uguali si corrispondono

simmetricamente rispetto all’asse ingresso-altare. Chi lo percorra, ha ai lati due superfici curve modulate in grandezze diverse. L’apparente irregolarità è dunque il risultato di un calcolo di valori: la simmetria centrale si sviluppa secondo un asse longitudinale in un seguito di curve modulate. Dai capitelli delle colonne partono colonnine esili, altissime, la cui linea s’incurva a formare le nervature della cupola ogivale, al di là di una doppia fila di logge architravate come quelle dell’esterno. Si ha così un grande spazio vuoto, modulato soltanto dalla qualità plastica delle superfici che lo limitano.

Prima di cominciare, nel 1219, la chiesa di Sant’Andrea a Vercelli, l’Antelami vide le cattedrali dell’Ile-de-France: non si lasciò incantare dal miracolo tecnico, ma imparò che le membrature architettoniche possono ridursi alla sottigliezza di una linea scritta senza perder nulla della loro energia. La facciata di Sant’Andrea, serrata tra due torri, sembra sottile come un telo teso tra la profondità dei tre portali e delle loggette e il risalto dei fasci di colonnine esili, quasi filiformi. Ma ciò che dà al piano quella tenuità di velo non è tanto il vuoto e il risalto, quanto la misura e la scrittura perfetta degli archi e, in alto, degli archetti, la purezza lineare delle colonnine, la perfetta sintesi del frontone triangolare, la posizione del rosone all’incrocio delle diagonali. È un puro tracciato proporzionale, lucido come 161

un teorema e tuttavia pieno di contenuta tensione: o come una verità logica intuita nell’estasi.

Se, nella cattedrale di Ferrara, un apparato decorativo gotico si sovrappone a una struttura romanica, senza trovare il punto di fusione, questo è raggiunto, per altra via, da MARCO DA BRESCIA, nella chiesa di San Francesco a Bologna (XIII secolo): distinguendo con chiarezza il sistema dei pesi e quello delle spinte, coordinandoli nei pilastri poligonali, sviluppando l’abside con un deambulatorio e una serie di cappelle a raggiera a cui corrispondono, all’esterno, archi rampanti disposti come le stecche di un ventaglio.

Quasi nello stesso tempo, nella basilica di Sant’Antonio a Padova, il linearismo gotico definisce i termini di un’immagine spaziale ancora bizantina, dedotta dal San Marco di Venezia. Domina l’edificio la

ripetizione dei volumi sferici delle cupole, ma queste sono portate in alto dai tamburi cilindrici; i contrafforti sono sviluppati come archi rampanti, ma scandiscono lo spazio con i loro piani paralleli; la profondità della facciata è ridotta a due piani paralleli e vicini, quello frontale e quello arretrato, nel vano degli arconi. Ad Aquileia forme gotiche si innestano su una composizione preesistente, paleocristiana; a Verona, in Sant'Anastasia (fine del XIII-inizi del XIV secolo), l'antico schema basilicale è trasposto in una scala dimensionale gotica. Venezia, nel Duecento, comincia a spostare i suoi interessi figurativi verso il nord, nello slancio ascensionale del gotico scorgendo soprattutto la possibilità di sviluppare anche in altezza la spazialità bizantina. Nel grande vano arioso di Santa Maria Gloriosa dei Frari (XIV secolo) o in quello, più slanciato, dei Santi Giovanni e Paolo (XIV secolo), lo spazio è costruito per piani paralleli e ortogonali più che per masse: le travi che incatenano la struttura per darle saldezza ne segnano, come tratti di penna, le coordinate.

L'Italia centrale - L'Ordine francescano comincia a costruire la propria chiesa in Assisi nel 1228, due anni dopo la morte di San Francesco. È la chiesa di un ordine che predica la povertà e del proprio fondatore esalta, più che la dottrina, la virtù "eroica" della vita vissuta da perfetto cristiano. La memoria del santo è già 162

oggetto di culto popolare; ma il pellegrinaggio alla sua tomba deve essere un atto da devozione attiva, un gran passo sulla via della vera vita cristiana e della salvezza. Il popolo che accorre in folla a venerare il sepolcro del santo, deve anche, dalla voce dei suoi confratelli e discepoli, sentirne raccontare e magnificare la vita esemplare, vederla svolgersi lì, nei luoghi stessi dove, poco prima, realmente si svolse. Il miglior modo di fare un edificio che rispondesse funzionalmente a queste nuove esigenze religiose era: 1) trasformare la cripta in una vera e propria chiesa, così grande da permettere la visita di masse di pellegrini alla tomba; 2) concepire la cripta con la tomba, e dunque con la persona del santo, come il fondamento ideale dell'Ordine e della sua chiesa; 3) dall'omaggio passare all'esempio, raccogliendo i pellegrini in un luogo dove potessero udire e vedere la storia della vita del santo. La basilica di San Francesco è quindi formata da due costruzioni sovrapposte: l'inferiore è cripta ma è anche chiesa con cappelle ed altari; sostiene idealmente ma anche materialmente la chiesa superiore (dove, e non è un caso, Giotto dipingerà San Francesco

che sostiene sulle spalle la Chiesa romana) ed infatti la grandezza dei contrafforti cilindrici vuole significare che l'Ordine si fonda sulla persona del suo fondatore; 4) la chiesa superiore è uno spazio quant'è possibile aperto, dove file e file di fedeli possono, girando tutt'intorno, vedere i fatti miracolosi della vita del santo dipinti sulle pareti. La chiesa superiore, infatti, non è altro che una grande aula molto luminosa in cui si è voluto evitare perfino l'ingombro dei pilastri, ritirandoli e appoggiandoli sulle pareti e coprendo tutto lo spazio con amplissime volte.

Il pensiero religioso del tempo, e specialmente nella sua forma francescana, non separa la funzione ideologica dalla pratica; qui ciò ch'è simbolo o idea si esprime direttamente e non per traslato nelle forme visibili e praticabili. La chiesa inferiore è uno spazio basso, compresso nello sforzo di portare sui suoi grossi pilastri e sulle sue volte larghe e ribassate la chiesa superiore, che è invece libera, espansa, senza apparenti problemi di forze portanti; e poiché è, idealmente, il terreno che contiene il seme da cui sorge la pianta dell'Ordine, il suo spazio è chiuso ed oscuro quant'è aperto e luminoso quello della superiore. Questa non è 163

solo uno spazio vasto, libero, chiaro; è, idealmente, il mondo, tutto lo spazio. Gli archi trasversali, immensi, sono i suoi orizzonti; ne hanno l'ampiezza, la capienza, la totalità. E la loro forma ogivale è appena accennata, quasi a indicare che l'esperienza piena del mondo non può non avere la punta verso l'alto, il cielo.

Ma il cielo stesso è implicato nelle vaste volte: in un primo momento lo si concepì per simboli e immagini, come nelle prime volte dipinte; poi si mutò proposito e parve più consono alla dottrina dell'Ordine fingere nelle vele il cielo vero, turchino tempestato di stelle. Il vano è sicuramente concepito, fin dal primo progetto, per essere interamente coperto di affreschi: le grandi finestre laterali non sono fatte soltanto per diradare la penombra delle volte ma per illuminare in pieno la parete di fronte. E le pareti sono divise in due piani: il superiore, dove sono le finestre, è leggermente arretrato rispetto all'inferiore. Nel superiore, dove anche l'apertura luminosa delle finestre attenua la visibilità, sono storie antiche, del Vecchio Testamento: le premesse remote. Nell'inferiore, alla fine del secolo, Giotto dipingerà (immaginandole in uno spazio vicinissimo, che continua quello della chiesa) le storie di San Francesco. Era, questo, un argomento di tutta attualità, come sarebbe oggi rappresentare fatti della

guerra mondiale; vicini da esserne i testimoni, ma nello stesso tempo collegati, dall'immagine unitaria di spazio e di tempo della struttura architettonica, ai remotissimi fatti dell'antico e del nuovo Testamento. La storia francescana ha radici profonde, ma è storia moderna.

Un'architettura fatta perché le sue pareti siano lo schermo, la pagina viva della storia è un'architettura il cui spazio è dato per universale, ma le cui dimensioni sono dettate dalla distanza di lettura delle superfici dipinte: una relazione proporzionale, dunque, benché non più astrattamente calcolata coi numeri perfetti, ma sulle esigenze, le possibilità dell'occhio. Una proporzionalità, insomma, visibile e abitabile, trasportata nella vita, data all'esperienza. La basilica assisiate non rimane un fatto isolato: la sua concezione, nuovissima anche rispetto al gotico d'oltralpe (benché vi fossero già chiese ad aule, come la Sainte-Chapelle a Parigi), influenza d'ora in poi l'architettura monastica, specialmente se di ordini di predicatori, come i francescani e i domenicani. La 164

pianta a T, con la navata ad aula, affrescata, si ritroverà infatti nelle chiese di San Francesco e di San Domenico a Siena.

Se la chiesa assisiate rinnova il tipo della chiesa conventuale, il duomo di Siena (iniziato verso il 1230) istituisce un tipo fondamentale di chiesa cattedrale. Nel 1264 se ne voltava la cupola; ma poi la chiesa fu tutta rimaneggiata: nella navata mediana, che fu rialzata e illuminata da trifore; nella facciata a cui aveva lavorato Giovanni Pisano, nel coro; nel tentativo ambizioso, e fallito, di ampliarla riducendo le navate esistenti a braccio di croce di una chiesa molto più grande.

Anche nel senese era giunta, con l'abbazia di San Galgano, l'architettura cistercense; ma il tema spaziale che viene ripreso e rielaborato nel duomo è quello, romanico, della cattedrale di Pisa. Oltre all'ampiezza degli spazi relativi della navata maggiore e delle minori, il motivo dominante è il colore: il rivestimento dicromo, di fasce orizzontali, che invade anche gli elementi plastici portanti, i pilastri. È un motivo araldico (la "balzana" senese) e certo allude al carattere "civico" del monumento, e non nuovo, perché lo si ritrova a Pisa; ma qui l'alternativa di strisce chiare e scure è anche la determinante cromatica dello spazio visivo. I corsi orizzontali bianchi e neri rallentano la corsa dell'occhio lungo i pilastri, contrappongono alla loro verticalità un ritmo alternato e ondulante, riempiono tutto lo spazio con la vibrazione luminosa prodotta dal continuo passare dal bianco al nero. Così i pilastri, che sorreggono archi a tutto sesto, non appaiono più come organismi in tensione, ma come gli elementi di una verticalità combinata all'orizzontalità dei corsi bianchi e neri: costituiscono le direttrici verticali e lineari in uno spazio essenzialmente coloristico-luminoso. Siena ghibellina è profondamente legata alla tradizione "imperiale" dell'arte bizantina: il suo gotico è, in sostanza, null'altro che la determinazione grafica, l'animazione lineare del colorismo diffuso, della spazialità indefinita di quella tradizione. Lo stesso concetto spaziale è espresso nel duomo di Orvieto, cominciato nel 1290

forse da FRA BEVIGNATE DA PERUGIA, risalendo più addietro nel recupero di una spazialità antica: al puro schema basilicale, con archi a tutto sesto e copertura a tetto. Ma è gotica la scala dei valori, l'altezza della navata, l'apertura degli archi. Il rapporto linea-colore si semplifica e chiarisce: i pilastri non sono 165

articolati ma cilindrici come colonne; l’intradosso degli archi è arrotondato perché lo spigolo non interrompa la continuità delle fasce dicrome; il cornicione orizzontale che percorre tutta la navata precisa il carattere costruttivo e non solo di tegumento delle strisce colorate. La facciata è interiormente impostata sul triangolo: sintesi logica delle orizzontali e delle verticali.

Un’altra originale immagine dello spazio gotico italiano è quella che GIOVANNI DI SIMONE concepisce, nel 1278, per il camposanto di Pisa. Alla radice è la tipologia del chiostro, un portico tutt’intorno ad uno spazio aperto: ed evidente è il motivo ideologico della scelta, il paragone della comunità degli eletti alla comunità monastica e del camposanto al luogo del riposo meditativo. Ma alludono ad un altro spazio, non terreno, le arcate altissime, a tutto sesto, che con la loro forma plastica collegano la zona di luce diffusa del portico con quella di luce viva dello spazio aperto. Il rapporto è così libero e audace che, nel XV

secolo, si cercò di mitigarlo tessendo nelle aperture degli archi un diaframma di colonnine.

Come San Francesco ad Assisi è l’immagine dell’ideologia francescana, Santa Maria Novella a Firenze è l’immagine dell’ideologia domenicana: e domenicani sono i costruttori che l’idearono nel 1278, FRA SISTO e FRA RISTORO.

L’Ordine domenicano è il depositario della dottrina di San Tommaso, che vuole realizzato in terra l’ordine razionale e gerarchico del pensiero creativo di Dio.

Nella chiesa di Santa Maria Novella la chiarezza del sistema si traduce in chiarezza proporzionale e in concreta immagine di spazio. È una chiesa grande e disadorna, di materiali umili: pilastri e nervature di pietra serena grigia, pareti e volte intonacate bianche, pavimento rosso di cotto. Non per amore della povertà, ma della chiarezza: ogni elemento deve valere, non per se stesso, ma per ciò che manifesta, per il significato che ha nel sistema. Lo spazio è vasto: vuol essere, non già l’immagine dell’infinito o dell’aspirazione dell’anima all’infinito, ma la rappresentazione che la mente umana, finita, può farsi dello spazio infinito.

Ogni elemento, ogni segno deve dunque situarsi al limite; indicare il termine ideale da cui la mente umana, nella sua finitezza, arriva tuttavia a

concepire l’infinito, il divino. Questo spiega la ricerca della gittata massima degli archi, 166

dell’ampiezza massima delle campate; spiega anche la forma dei pilastri, simbolica nella sezione a croce e nella composizione a fusti di colonne, perfettamente logica rispetto all’incidenza delle forze. Le volte sono illuminate da finestre tonde; gli archi larghissimi consentono la veduta simultanea delle tre navate e anche le minori sono illuminate da proprie sorgenti: nel sistema tutto dev’essere ugualmente chiaro. L’equilibrio del sistema è dato dal fatto che gli stessi elementi di sostegno diventano elementi di spinta: infatti la pianta dei pilastri è perfettamente simmetrica. Le forze sono equilibrate nell’atto stesso del loro definirsi; e nessuno sforzo o tensione è apparente, perché lo sforzo e la tensione sono a priori risolti in un pensiero che, pensando la razionalità di Dio, è insieme logica rigorosa e contemplazione mistica.

Al grande scultore ARNOLFO DI CAMBIO si attribuisce con fondati motivi la basilica di Santa Croce a Firenze, iniziata nel 1295 per l’Ordine francescano. Lo sviluppo del coro, con cinque cappelle per parte, è probabilmente in relazione con lo schema a T delle grandi chiese conventuali a navata unica: le navate, però, sono tre, con archi ogivali a grande apertura e pilastri a sezione poligonale.

Gli archi sono più acuti e più fortemente incorniciati che in Santa Maria Novella; le pareti fanno sentire il loro spessore e l’insistenza sugli archi è sottolineata dal cornicione orizzontale. La copertura è a capriate, sicché lo spazio si presenta come un volume chiuso in cui i valori si equilibrano per simmetria più che per giunti di forza. È uno spazio in cui nulla si dirada, tutto si addensa, si definisce plasticamente: ed è proprio questa plasticità che giustifica il riferimento dell’opera a uno scultore come Arnolfo.

Certamente di lui è il progetto, poi alterato anche nelle dimensioni e nella planimetria, della cattedrale fiorentina di Santa Maria del Fiore, iniziata nel 1296: un audace progetto, perché innesta allo schema longitudinale delle navate un ampio corpo a sistema centrale, riunendo transetto e presbiterio in un organismo trilobato, con cinque cappelle radiali in ogni lobo e, al centro, un vano ottagonale a cupola. È chiaro il riferimento al motivo francese delle cappelle a raggiera, ma ricondotto all’equilibrio simmetrico della centralità. Il raccordo tra il corpo

longitudinale e il centrale e il coordinamento dei tre lobi all’ottagono non è risolto 167

mediante la fusione e l’articolazione di masse murarie e atmosferiche: tutto si riduce a una composizione di volumi e dei piani che li delimitano. L’ottagono centrale ha sei lati aperti e due chiusi, che si presentano, rispetto all’asse delle navate, come piani obliqui: con effetto di scorcio sfuggente non dissimile da quello a cui Arnolfo ricorre per intensificare il movimento volumetrico delle sue sculture: la struttura delle pareti è simile a quella di Santa Croce, ma poiché la copertura è a volte, i pilastri sono organismi più complessi, collegati con tutte le imposte degli archi; la cornice molto sporgente, a mensole, segna una profonda cesura là dove dallo spazio lateralmente espanso nelle navate e articolato dai pilastri si passa alla salita libera delle volte piene di luce. Arnolfo architetto, come vedremo parlando della sua scultura, è un artista dotato di una vasta cultura classica, maturata anche da una lunga permanenza a Roma, ma aperto verso tutte le possibilità del “moderno” , del gotico. Coerentemente alla sua cultura, in Santa Croce, chiesa conventuale, rievoca il tema compositivo paleocristiano; in Santa Maria del Fiore, la cattedrale del “comune nuovo” , sviluppa una spazialità e una strutturalità più “gotiche” o “moderne” .

L’architettura civile - L’argomento richiede una breve trattazione a parte.

L’architettura religiosa, almeno nei suoi esemplari più alti, ha un valore di sistema; è la forma visibile dello spazio nel quadro di una dottrina, anzi di più correnti dottrinali. È una forma ideale che, però, si rifrange sull’esistenza quotidiana, orientandola. Nel periodo gotico si forma una vera e propria tipologia edilizia, corrispondente alle esigenze di una società sempre differenziata nelle sue attività. Il palazzo dell’amministrazione pubblica assume un’importanza appena inferiore a quella della cattedrale: conserva generalmente, forse più per motivi emblematici che pratici, elementi della fortificazione (merli, cammini di ronda, etc.), ma le pareti hanno ampie finestre corrispondenti a sale di riunione o di rappresentanza, spesso loggiati al piano terreno. Rientra in questa tipologia, con il Broletto di Como (1215), con il palazzo pubblico di Piacenza (iniziato nel 1280) e molti altri, il palazzo ducale di Venezia (terminato verso il 1400): immenso blocco, che tuttavia esprime la leggerezza della costruzione, fondata 168

nella laguna, nel loggiato di base, nella loggia aerea per gli intagli in “gotico fiorito” , nella cortina rosea del muro, interrotta da grandi finestre, nella merlatura di coronamento, ridotta a una trina bianca, trasparente. È diverso, a Firenze, il palazzo della Signoria, ideato da ARNOLFO verso il 1300 come un blocco squadrato, chiuso in alto da una galleria di guardia sporgente e merlata, e sormontato da un’alta torre, che riprende nella gabbia di vedetta il motivo terminale del palazzo. A Siena, invece, il palazzo pubblico (iniziato nel 1298) si sviluppa tutto in superficie, inarcandosi per seguire la curva della piazza concava come un gran bacile; ed ha due ordini di finissime trifore. La torre esile e altissima (finita verso il 1350) solca il cielo con la sua linea retta, accentuando per contrasto lo sviluppo orizzontale e in superficie del palazzo. Alle forme dei palazzi pubblici si accostano quelle dei palazzi delle grandi famiglie, dapprima chiusi come fortilizi, poi sempre più aperti, con ordini di ornate finestre, verso la via. Altri palazzi, soprattutto in Toscana, sono destinati ad alte magistrature cittadine, ripetendo con qualche variante il tipo del palazzo pubblico. Altri edifici pubblici sono le logge mercantili (la loggia della Signoria, e quella del Bigallo a Firenze), le sedi delle arti, le fontane (per esempio la fontana di piazza, a Perugia, di NICOLA e GIOVANNI Pisano, del 1278).

L’Italia meridionale - Nell’Italia meridionale lo stesso rapporto tra un elemento nuovo, importato, e una base tradizionale si pone in termini diversi da quelli che abbiamo notato per l’Italia settentrionale e centrale. La tradizione di base è orientale, bizantina, con influenze arabe; l’elemento nordico, col favore della dominazione prima normanna, poi degli imperatori Staufer, infine angioina, si fonde con esiti tutti particolari. A differenza del resto della penisola, non è la città come libero comune il fondamento della spazialità architettonica; sia pure in presenza di forti tendenze centrifughe, l’organizzazione statale è forte, come in Francia e in Inghilterra, basata sul potere regio: al posto della cattedrale o del palazzo pubblico come autorappresentazione della comunità, la chiesa o l’edificio civile sono dimostrazione del potere centrale.

In chiave di recupero dell’autorità imperiale va letto il programmatico classicismo di Federico II. La porta di Capua segna il confine tra il regno e lo Stato della 169

Chiesa: il richiamo ai modelli antichi - mai dimenticati in Campania - assume valenza politica, rivendicando all’impero laico tutta la tradizione

della cultura classica. Ma la cultura della corte federiciana non è solo una rinascita antichizzante: come nella contemporanea lirica siciliana in volgare, nasce un nuovo linguaggio, si elaborano nuovi modelli che alla metà del secolo si diffondono in Italia centrale, soprattutto in Toscana.

Nel crogiuolo si fondono oltre al classicismo anche il razionalismo e la scienza araba, di cui Federico è appassionato cultore, e la modernità gotica espressione delle monarchie europee.

Nel ritratto dell'imperatore, a Barletta, il linearismo gotico reinterpreta l'antico ritratto imperiale; nelle miniature del De Arte Venandi o del De Balneis Puteolanis il naturalismo, e l'attenzione al dato reale riporta all'interesse dell'imperatore per la diretta sperimentazione del reale, alla sua volontà di conoscere "ea quae sunt sic ut sunt" .

Rigorosamente come in un teorema matematico, si sviluppa l'ottagono di Castel del Monte, fortificazione, ma anche casino di caccia isolato su un colle nei pressi di Andria, in Puglia. È stata giustamente richiamata, per questa e altre architetture federiciane, l'esperienza costruttiva dei monaci cistercensi, che sappiamo attivi nel Regno: il loro lucido, rigoroso linguaggio architettonico trova nel laico sperimentalismo federiciano consonanze indubbie. Alla fine della dinastia degli Staufer, con la morte di Manfredi, l'Italia meridionale entra nell'orbita francese: gotiche nell'accezione transalpina sono le chiese erette a Napoli alla fine del Duecento, Santa Chiara, Santa Maria Donnaregina, San Lorenzo. L'esperienza federiciana trasmigra per canali ancora in parte sconosciuti in Italia centrale dove sarà fondamento per la cultura toscana di Nicola Pisano e Arnolfo di Cambio.

La scultura

BENEDETTO ANTELAMI, l'architetto del battistero di Parma e di Sant'Andrea a Vercelli, è anche lo scultore con cui si inizia la storia dell'arte figurativa italiana del XIII secolo. Nel 1178 firma la deposizione, già nel pontile del duomo di Parma; in questa città, tra il 1196 e il 1218, lavora alle sculture del battistero ed è 170

probabile che, nel lungo intervallo, sia stato in Francia; tra il 1214 e il 1216 lavora alla cattedrale di Fidenza e, a partire dal 1219, in Sant'Andrea a Vercelli. Com'è chiaro, l'opera dello scultore è connessa a quella dell'architetto. La deposizione ha il fondo decorato a nièllo (intarsio metallico) con ornati e iscrizioni: è una tecnica bizantina, che tende a

presentare il fondo del rilievo come una pagina miniata, un piano coloristico. Qui serve, invece, a dare spicco alle figure, le cui forme arrotondate sono increspate, in superficie, dalle pieghe fitte, regolari, appena rilevate delle vesti. Il rapporto tra figure e fondo è dunque il rapporto tra due qualità di colore, due diverse intensità di luce. Per ottenerlo, l'artista rompe il tradizionale parallelismo della composizione, l'identità di situazione delle figure.

Gli angioli volano parallelamente al fondo, paralleli al fondo sono i tronchi della croce. Ma la figura di Cristo forma un arco a cui si contrappone, come in architettura un contrafforte o un arco rampante, la figura che lo sorregge: con un'inclinazione a cui corrisponde, dall'altra parte, quella del devoto che schioda la mano di Cristo dalla croce. Due onde di movimento partono da questo contrapposto architettonico di forze: una più debole percorre la fila delle figure a sinistra, prospettandole di traverso rispetto al fondo; l'altra, più forte, investe la fila di destra, fa perno sullo scudo rotondo, si conclude nelle figure che dividono la veste di Gesù. È un movimento che non scatta da gesti, ma nasce da uno spostamento di assi, da un mutamento del ritmo lineare. L'Antelami, dunque, non respinge la tradizione plastica bizantina; la dinamizza con correnti di forze che impara a conoscere e dominare facendo l'architettura. Il contatto con l'arte francese gli offre altri mezzi: nelle statue e nei rilievi del battistero, la linea agisce direttamente sulla massa, la percorre, la solca con le sue linee di tensione, la spiana per condurre la luce, lungo i piani sdruccioli, verso i punti dove il nodo del ritmo si serra. Nel martirio di Sant'Andrea, a Vercelli, il processo di liberazione dalla ieratica presentazione bizantina è ancora più avanzato. Non si vede, o quasi, la croce; le figure sono isolate sul fondo, ciascuna col proprio gesto; la disparità dimensionale delle figure accentua la densità dello spazio; il fregio che corre ad onda entro il margine della lunetta raccoglie la luce e la rimanda, intensificata e radente, sulle figure.

171

L'Antelami ebbe séguito, specialmente nella regione padana. L'autore della serie dei Mesi per un portale della cattedrale di Ferrara ha imparato da lui l'equilibrio dei vuoti e dei pieni, la loro identità come valori plastici; il limite che li separa e contrappone è anche quello che determina il movimento delle figure. La influenza lombarda, sempre associata a quella del più sensibile linearismo francese, scende in Toscana, nel Lazio. La

deposizione in legno, a figure isolate, della cattedrale di Volterra, è antelamica nella curvatura ad arco del corpo del Cristo e nel puntello architettonico delle due figure laterali; ma anche nel modellato uniforme, compatto, quasi compresso dalla fermezza d'immaginari contorni. Una deposizione simile, ma più affusolata nelle forme e più patetica, è nel duomo di Tivoli. Più legate alla cultura bizantina, con le sue masse larghe e risaltanti dal fondo per la blanda curva dei piani, sono le regioni venete e la Dalmazia.

La scuola pisana - A Pisa, centro di cultura classica in contatto continuo con l'Oriente, si forma la prima, grande scuola di scultura. Questa non è più un'attività complementare dell'architettura, legata al cantiere e alle sue maestranze; è un'arte o una disciplina la cui autonomia è tanto più legittima in quanto più direttamente collegata con l'arte antica, romana, i cui documenti figurativi sono appunto opere di scultura. Una personalità ben definita, anche se anonima, è quella dello scultore che all'inizio del 1200 esegue i Mesi e gli Apostoli, negli stipiti, e le storie del Battista nell'architrave del portale del battistero. Intreccia un'iconografia tradizionale ed una plastica finemente modulata, ancora bizantina, ad un sentimento, che può già dirsi classico, dell'inquadratura delle figure nello spazio, ad un ordine "storico" della composizione. Questo scultore, di cui il Vasari fa il maestro di Nicola Pisano, sembra intuire l'antica, profonda radice classica della figuratività bizantina e superare così l'antitesi, che già si profilava, di "greco" e "latino" . A lui è collegato, a Lucca, l'autore della coeva carità di San Martino, nella cattedrale: un'opera che ritrova d'un tratto, spontaneamente, la misura morale della statuaria romana, ma l'esprime in una più concisa densità di masse e di linee.

172

In questo ambiente, già tendenzialmente umanistico, dovette compiersi la formazione di NICOLA PISANO, di cui si indica la prima opera, verso il 1259, nella deposizione in una lunetta del Duomo di Lucca: un rilievo intensamente drammatico, in cui le masse, per comprimersi nella curva dell'arco, si torcono in gesti che le costringono a flettersi, a sovrapporsi, ad addensarsi. Lo scultore conosce evidentemente il modo "storico" della composizione classica dei sarcofagi antichi, ma conosce anche l'intensità espressiva della scultura francese.

È dubbio tuttavia che Nicola, più volte citato dai documenti come “de Apulia” , fosse toscano: più probabilmente era pugliese e la sua prima formazione si compì nell’ambiente artistico, programmaticamente classicista, della corte di Federico II: un classicismo non più favoloso o astrattamente teorico, ma qualificato come deliberato “ritorno all’antico” . Questa corrente antichizzante, ma nello stesso tempo inquadrata nel “modernismo” politico e culturale di Federico, si è chiaramente espressa nelle sculture di Castel del Monte e, più ancora, in quelle che ornavano la distrutta porta di Capua, tipico “monumento” del classicismo federiciano. Nicola, tuttavia, supera quanto di scolastico e di letterario era in quel programmatico ritorno all’antico, così come supera quanto di aulico e di vagamente estetistico era in molta parte del gotico francese: l’antico e il moderno egli stringe in una sintesi ch’è coscienza della storia e, più precisamente, della intrinseca storicità della scultura. “Il tracciato del percorso di Nicola si è andato schematizzando in una traiettoria che va dal classicismo al goticismo, mentre occorre vedere l’esperienza classica inclusa in un cammino orientato in una coerente direzione gotica che si sviluppa, agli inizi, dalle forme romaniche” (Gnudi).

La prima opera pisana di Nicola è il pergamo del battistero, finito nel 1260. È un organismo unitario, isolato, autonomo; ed in esso, tanto sono fusi, sarebbe difficile distinguere l’elemento architettonico da quello scultorio. Portata in alto da colonnine con archi tondi trilobati, la cassa del pergamo è un esagono, con fasci di colonnine agli angoli: una forma prediletta da Nicola, che la riprenderà in tutte le sue opere, e di cui non è difficile indicare il prototipo architettonico in Castel 173

del Monte. Le sculture sono ordinate in tre zone: in basso, i leoni e le figure accosciate che fanno da piedistallo alle colonne; in mezzo, i profeti e gli evangelisti nei pennacchi degli archi e le statue angolari di santi e di figure allegoriche; nel parapetto, i rilievi con la Natività, l’Adorazione dei Magi, la Presentazione al tempio, la Crocefissione, il Giudizio. V’è un concetto di fondo: la gerarchia ideale dai simboli profondi e dalle forze naturali (i leoni e i telamoni) al dominio delle forze spirituali (le Virtù e i profeti) e da questo al tempo storico della rivelazione divina, che si identifica con la vita terrena del Cristo e ha, come ultimo termine, il Giudizio. Nel giro di questo pensiero ogni immagine ha significati complessi, di cui sono stati rintracciati i precedenti nelle tradizioni dottrinali

e iconografiche dell’arte lombarda, toscana, francese. Nicola ope ra dunque una sintesi di culture, tanto nell’ordine delle forme che in quello, inseparabile, dei contenuti; ed è sintesi, e non combinazione o compromesso, perché individua il principio e il fondamento di quelle culture nel loro comune legame con l’antichità romana e cristiana o, più precisamente, in una coscienza

“classica” della storia, fatta propria dal cristianesimo e finalizzata alla salvezza.

Se la “forma” della rivelazione divina è la storia, la figurazione storica dell’arte romana è la guida più certa: di qui lo studio della composizione articolata dei sarcofagi antichi. Così la rappresentazione è tanto più drammatica quanto più è storica; e il classicismo o il sentimento dell’antico non contraddice ma si sviluppa di pari passo con il “modernismo” o il sentimento drammatico del presente. Per queste due vie convergenti del classico e del gotico, Nicola giunge ad eliminare ciò che non è storia né dramma: la tradizione ormai ferma, la presentazione di immagini sacre, il lascito bizantino. Evita ugualmente l’inarticolata narrazione, la mera successione dei fatti: in ogni “storia” scolpita isola un fatto, sintetizzando il prima e il dopo, le cause e gli effetti, e presentando l’azione come antica ed attuale ad un tempo. Fissa un centro compositivo, un nucleo dell’azione; porta le figure lontane, benché dimensionalmente più piccole, al livello delle più vicine; tutte, infatti, sono ugualmente astanti, necessarie. Ogni figura è dunque “storica”

e della storia ha la dignità, la grandezza; è una massa compressa, che occuperebbe da sola tutto lo spazio se non fosse limitata da altre presenze,

ugualmente essenziali: da questo coesistere nasce la concatenazione del fatto, il configurarsi della storia eterna in una condizione specifica di tempo e di spazio.

Nasce così la struttura interna della forma, il movimento dall’interno della massa, il suo aggregarsi nel profondo dello spazio e del tempo per emergere alla superficie del piano e del presente. Se certi volti ritrovano l’intensità espressiva dei ritratti romani, non è per gusto realistico, ma perché l’umano non è mai tanto umano come quando si inserisce nella storia, soprattutto nella storia “sacra” che è il punto d’incontro dell’umano e del divino.

Il secondo pergamo, per il duomo di Siena (1266-68), a cui già collaborano il figlio Giovanni e il grande discepolo Arnolfo di Cambio, amplia con perfetta coerenza la tematica e la ricerca plastica del primo. “Il passaggio dall’esagono all’ottagono è un altro passo che allontana dal quadrato e va verso il circolo, dalla figura geometrica che esprime staticità a quella che suggerisce movimento”

(Nicco-Fasola). Le figurazioni storiche sono più numerose e alla serie si aggiunge la Strage degli innocenti, tragica e piena di violenza. Il Giudizio assume un’importanza preminente: occupa due lati con la figura del Cristo al centro, che separa gli eletti dai reprobi. Spesso la medesima composizione comprende più episodi ideologicamente collegati: Visitazione, Annunciazione, Natività; Presentazione al tempio e Fuga in Egitto. Non c’è più cesura architettonica tra le storie; ma figure di evangelisti, dottori, la Madonna col Bambino, Cristo apocalittico e giudice. Nelle storie le figure si infittiscono; le masse si frangono nel ritmo incalzante dei gesti concatenati; la linea continuamente spezzata sottolinea lo scatto dei movimenti, concentra la forza espressiva dei volti.

Indubbiamente la componente gotica è più forte che nel pergamo pisano, ma è anche più forte l’interpretazione delle fonti romane, non più soltanto nell’equilibrio, ma anche nell’asprezza drammatica della storia.

La fontana di piazza a Perugia (compiuta nel 1278), con il suo giro di due fasce poligonali rispettivamente di venticinque e dodici facce, si avvicina sempre più alla forma ideale del circolo. L’assunto ideologico è complesso: “La Caduta come antefatto del lavoro umano, i mesi e le arti ne seguono come svolgimento del mondo dottrinale (mentre i segni zodiacali possono rappresentare in ristretto il 175

mondo naturale); la parte etico-politica è quasi del tutto limitata ad ammonimenti di pratica politica, condensata nelle favole di Fedro, che nel XIII secolo erano coltivate per il loro significato moralizzante” (Nicco-Fasola). I cicli fanno capo all’idea di Roma caput mundi ed ecclesia e ad Augusta Perusia, con allusione al fondamento storico-ideologico della realtà politica del Comune.

La prova indiretta della coesistenza e della sintesi, in Nicola, del sentimento antico e moderno, classico e gotico, è data dall’orientamento divergente dei suoi due maggiori allievi e collaboratori: Giovanni Pisano e Arnolfo di Cambio.

ARNOLFO (morto nel 1302), prima ancora di collaborare al pergamo senese, appare accanto a Nicola nei rilievi dell'arca di San Domenico a Bologna, iniziata nel 1264. Lo ritroviamo a Roma nel 1276, autore del monumento del cardinale Annibaldi a San Giovanni in Laterano; e l'anno seguente scolpisce la statua di Carlo d'Angiò, allora Senatore dell'Urbe. Tranne qualche parentesi (a Perugia per una fontana nel 1281 e a Orvieto per il monumento del cardinale de Braye, morto nel 1282), opera lungamente a Roma: vedi il ciborio di San Paolo (1285) e quello di Santa Cecilia (1293) e, per la chiesa di San Pietro, il monumento di Bonifacio VIII e la statua bronzea di San Pietro. Concluse la sua attività a Firenze, con le sculture per il duomo.

L'importanza storica di Arnolfo è decisiva: diffonde in quasi tutta l'Italia la tematica classica della scuola pisana, rianimando i sedimenti classici latenti nell'ambiente romano e campano e orientando la cultura artistica in una direzione che può già dirsi umanistica. La stessa prontezza con cui assimila gli elementi locali, si tratti del classicismo severo federiciano o della decorazione policroma della scuola romana dei Cosmati, dimostra come il suo classicismo non sia un ritorno a un linguaggio antico e colto, ma il fondamento storico di un linguaggio moderno. Umanistico è il tema ricorrente della statua, come consacrazione del personaggio alla storia; umanistico è il tema del monumento funerario, che del personaggio illustre celebra l'esemplarità nel luogo sacro della comunità cittadina non tralasciando di ammonire che la potenza è caduca e se ne risponde a Dio; umanistico è il nuovo legame, non più di decorazione e nemmeno di struttura, ma di profonda analogia di significati, che si stabilisce tra architettura e scultura.

Umanistico, infine e in senso più profondo, è il modo di comporre entro spazi misurati, con un'alternativa metrica di figure e vuoto, sicché ogni immagine si situa come un volume preciso entro una cubatura ideale: le linee tese trasformano le masse in piani, ogni piano è limite a due porzioni equivalenti di spazio, quella che si condensa nella figura e quella dello spazio in cui idealmente si situa. Così la figura torna ad essere "misura delle cose" : nel suo limite largo e preciso è capace di contenere tutta la realtà.

Quasi negli stessi anni in cui Arnolfo ideava, in forme che dovevano essere di classico equilibrio, la facciata di Santa Maria del Fiore,

(morto dopo il 1314) lavorava a quella del duomo di Siena. I tre archi cuspidati, chiusi tra i contrafforti, definiscono, come già dicemmo, una zona di luce intensificata: di questo spazio ideale, quasi una sfera superiore in cui tutto è luce, le figure scolpite sono i beati abitanti. I loro atteggiamenti, il modellato delle forme sono fatti per intensificare la ricezione luminosa e trasmettere il raggio in profondità. La luce di Giovanni è "divina e penetrante" come quella del Paradiso di Dante; nemica di tutto ciò che è inerte ed opaco, distrugge della figura tutto ciò che non è vita spirituale, moto, tensione. Ogni figura si riduce al proprio impulso di moto, al proprio principio ritmico: ogni peso di materia, che non si lasci coinvolgere, è eliminato. La scelta formale di Giovanni è ben chiara: dal

"sistema" di Nicola isola e accentua la componente gotica o moderna, così come Arnolfo isola e accentua la componente classica o antica. Il contatto con l'arte francese, sempre più drammatica, andrà progressivamente stringendosi. Il pergamo di Sant'Andrea a Pistoia (terminato nel 1301) dinamizza, anche nelle strutture archiacute e nei sostegni figurati delle colonne, lo schema di Nicola. Le storie sono portate al colmo dell'intensità drammatica. Sono composte per direttrici trasverse, incrociate, che si addentrano in profondità e hanno la forza penetrante di raggi luminosi. Il moto, il gesto di ciascuna figura vale in quanto si inserisce in queste direttrici invisibili, si espone ai raggi della luce penetrante: attraverso un movimento complesso di angoli e oblique, di riprese a distanza dello stesso spunto di moto, la composizione si presenta tutta agganciata, concatenata, nelle tre dimensioni dell'altezza, della larghezza e della profondità.

Né il ritmo è prescelto o preordinato, imposto alla composizione, perché nasce all'interno di essa, dal groviglio delle figure e dalla dinamica dei loro gesti: e, determinandosi, determina lo spazio ed il tempo universali, della storia, nello spazio e nel tempo particolari di un dato evento.

Questo continuo rilancio del moto, che si propaga per impulsi d'onde come la luce, impedisce ovviamente l'isolamento statuario prediletto da Arnolfo. Anche in figure isolate, come le Madonne col Bambino del Museo del duomo a Pisa, di Santa Maria della Spina, della Collegiata di Prato, della cappella degli Scrovegni a Padova, Giovanni tende linee di forza

nell’arco del corpo o nella spirale delle pieghe; e queste portano oltre la figura, la pongono come un nucleo solido modellato dalle correnti e dalle tensioni dello spazio. Perfino la plastica dei volti è in funzione di questa visione dinamica: nelle Madonne, per esempio, l’arco delle sopracciglia e la struttura dell’occhio sono in funzione dello sguardo saettato verso il Bambino, e la linea immaginaria che esso traccia ha tanta forza che il Bambino si ritrae, compensando così l’opposto inarcarsi del corpo della Madonna.

Il pergamo del duomo di Pisa (1302-1310) è architettonicamente, plasticamente, dottrinalmente complesso: sta al pergamo di Pistoia come, nella Divina Commedia, il Paradiso al Purgatorio. La forma poligonale ha ormai quasi raggiunto quella circolarità che è espressiva del continuo o dell’eterno; anche le lastre con le storie sono segmenti circolari. La circolarità è ribadita dalla sostituzione di alcune colonne con gruppi statuari, degli archi con mensole a volute. Nel parapetto, le figure angolari di profeti hanno una palese funzione luminosa: essendo molto più grandi delle figure dei rilievi (che diventano sempre più piccole e folte) offrono alla luce piani più larghi e specchianti, con minori contrasti d’ombra. La luce che colpisce quei piani obliqui si riflette sulle lastre dei rilievi e si propaga, frangendosi, di risalto in risalto: alla luce universale delle verità eterne succede la luce franta, contrastata dall’ombra, dell’esistenza terrena. Sono dunque queste alte figure di profeti che ricevono la luce celeste e la rifrangono sul mondo, dove si irradia, frantuma, dissocia negli innumerevoli volti delle cose: ciascuna delle quali, tuttavia, ne trattiene una scintilla. Perciò 178

l’attenzione dell’artista non si concentra più, come a Pistoia, sul nucleo drammatico dell’azione; trapassa, rapida, di cosa in cosa, sorvolando o indugiando, sempre pronta a cogliere i particolari senza turbare l’unità dell’insieme. Figure accessorie e tuttavia non secondarie, e poi cavalli, asini, cani, cammelli, alberi, rocce, architetture: tutto può divenire scultura, materia formata e luminosa di ciò che forma lo spettacolo del mondo, infinitamente vario negli effetti prodotti dall’unica causa. Non è che il dramma gotico si plachi, nella maturità dell’artista, in una divertita visione del mondo: il dramma è proprio in quel frammentarsi dell’esperienza, in quel dover cercare l’unità della causa nella molteplicità infinita degli effetti. Neppure è vero che il classicismo di Nicola si dissolva totalmente

nell’opera di Giovanni: che forse, nel profondo, è anche più classica di quella di Arnolfo perché, attraverso l’esperienza gotica, raggiunge e ricupera la sorgente che l’arte bizantina aveva finito per inaridire: quella della cultura ellenistica e della sua “filosofia naturale” . Lo stesso ideale romano di Arnolfo, religioso e civile, appare così assai più limitato, nell’austerità ciceroniana dell’eloquio, che l’ideale di Giovanni, col quale l’idea della storia diventa il punto di partenza di una nuova concezione della natura.

La pittura

Nel processo costitutivo di una cultura figurativa occidentale la pittura ha una parte che, nel corso del XIII secolo, si fa sempre più importante; infatti questo processo consiste, in sintesi, nel passaggio dalla presentazione dell’immagine alla rappresentazione di azioni e la pittura, per un insieme di motivi, si presta maggiormente allo svolgimento di temi narrativi o rappresentativi. Sono questi che specialmente incidono sulle strutture essenziali del fatto figurativo, le grandi coordinate dello spazio e del tempo, e che, per conseguenza, concorrono a sostituire, nell’arte, all’ideologia bizantina dell’eterno, l’ideologia della storia, o il pensiero che la coscienza della storia sia la base di ogni interesse conoscitivo ed etico. In quanto poi, questa, è l’ideologia di fondo della cultura occidentale, la pittura italiana del Duecento, essenzialmente rivolta a chiarire il significato e il valore della rappresentazione di azioni, concorre al processo della sua formazione. Alla fine del Duecento e al principio del Trecento, Giotto avrà, nella 179

creazione delle grandi strutture culturali del mondo occidentale, un’importanza certamente non inferiore a quella di Dante.

Questo processo si concreta, di fatto, nella progressiva liberazione dalla dominante cultura bizantina, ed è affrettato dal fatto che questa cultura ha ormai esaurito le sue possibilità di sviluppo, allo stesso modo che l’impero d’Oriente ha concluso il proprio ciclo storico e si avvia ineluttabilmente alla fine. Il processo è graduale e si compie a livelli diversi. Per tutto il secolo XIII, la cultura bizantina domina ancora, col suo mondo d’immagine, la pittura italiana ed è nel suo ambito che dovremo cercare i primi fermenti e i primi filoni di rinnovamento, che spesso consistono soltanto nell’assumere, rispetto alla tradizione, una posizione dissidente, più o meno consapevole delle proprie motivazioni ideologiche.

Bisogna però tener presente che le motivazioni ideologiche andranno

precisandosi nella pittura, anche più che nell'architettura e nella scultura.

Nell'architettura il processo avviene, in gran parte, nella linea direttrice del rinnovamento tecnologico; nella scultura, con Nicola e Giovanni Pisano, in quella del rinnovamento della base culturale, "antica" e "moderna" ; nella pittura, come vedremo, in una linea propriamente id eologica.

Si è già notato come correnti "romaniche" si fossero formate, all'interno di una cultura ancora bizantina, nell'XI e nel XII secolo. Nella seconda metà di tale secolo, il fenomeno è evidente proprio nel maggior centro della cultura bizantina, a Venezia. Il mosaico col Giudizio Universale, nella controfacciata del duomo di Torcello, rientra palesemente nella sfera bizantina nella concezione iconografica, per la presentazione a fasce sovrapposte, per la simbologia ricorrente; ma in alcune parti, per esempio nell'Inferno, l'accento è diverso, diverso il modo di muovere e caratterizzare le figure. Sembra che una corrente più realistica e popolaresca si sia insinuata nella solenne visione apocalittica. Si tratta più verosimilmente di un'infiltrazione nordica: comunque dipendente da una tendenza religiosa occidentale, più interessata all'ammonimento morale e palesemente mirante a suscitare terrori escatologici. Sta di fatto che l'artista, nel raffigurare i dannati tra le fiamme o i teschi verminosi, non ha voluto offrire un oggetto di contemplazione, ma uno stimolo al sentimento dei fedeli. Ha quindi 180

accentuato tutto ciò che poteva rendere lo stimolo più diretto ed efficace: ha liberato le figure dalla ritmica convenzionale, rinforzato i contorni, intensificato i colori. La volontà di dire cose, di apostrofare chi guarda, di agire sul suo animo e sul suo modo di comportarsi lo porta a discostarsi dall'eloquio tradizionale, magari a ricorrere a locuzioni dialettali. Nei mosaici di San Marco della fine del XII e della prima metà del XIII secolo, e specialmente nell'arcone della Passione, questa stessa intenzionalità di suscitare emozioni uscendo dalla convenzionalità iconografica e stilistica bizantina è anche più evidente e investe tutta la narrazione storica trovando, tanto nelle linee che nella modulazione dei colori, modi di suggestione ugualmente efficaci, ma capaci di agire a un più elevato livello di sentimenti, e di interessi morali. Non si tratta di un "espressionismo" ad oltranza, al contrario. Anche l'arte bizantina persino in questa fase tarda e manieristica, giunge talvolta a note di alta tragedia: la

deposizione nella cripta del duomo di Aquileia è indubbiamente assai più tragica che la crocefissione dell'arcone di San Marco. Tuttavia ad Aquileia si sforza fino ai toni più acuti una ritmica tradizionale, in San Marco si sottolinea, con il risalto coloristico del corpo del Cristo e con la calma distribuzione dei gruppi di figure, la gravità storica e morale del fatto.

Il processo di superamento della figuratività bizantina, avviene, in Toscana, ad un livello intellettuale più elevato che certamente è in rapporto con l'intensa, agitata vita religiosa suscitata dalla propaganda, spesso fanatica, degli ordini religiosi.

A Pisa e a Lucca, nella prima metà del Duecento, la tradizione bizantina è ancora ben salda nell'opera di BERLINGHIERO e di suo figlio BONAVENTURA BERLINGHIERI, anche se quest'ultimo, nella pala di San Francesco a Pescia (1235), si rivela precocemente sensibile, specialmente nelle storiette della vita, all'intonazione umana della predicazione e della leggenda francescana. In questi ed in altri pittori dello stesso ambiente, tuttavia, il legame con la cultura dominante non è così esclusivo da inibire ogni ricerca originale, benché più formale che di contenuti: il rapporto linea-colore è sempre il principio-base del discorso pittorico, ma si cerca di sensibilizzarlo, raffinando le qualità dei colori e 181

la scrittura dei loro limiti lineari. Solo con GIUNTA PISANO (notizie tra il 1229 e il 1254) si ha una scelta cosciente nel senso di una drammaticità che

necessariamente esaspera la tensione dei tratti e la forza dei colori: anche se non si separa dal tipo tradizionale della croce dipinta e dalla calligrafia bizantina, serra i tempi del ritmo fino a sfiorare, specialmente nella tarda Croce di San Domenico a Bologna, il limite di rottura. A Firenze la figura dominante, fino al 1270 circa, è quella di COPPO DI MARCOVALDO, forse la mente direttiva della maggior parte della decorazione musiva del battistero fiorentino, iniziata nel 1225. A lui è da ascriversi il Giudizio Universale: una composizione iconograficamente e strutturalmente nuova, fortemente icastica, dottrinale e popolaresca ad un tempo, piena di spunti terrificanti e grotteschi, da sacra rappresentazione. Questo straordinario vigore evocativo, da predica

quaresimale, si esprime in una ritmica tronca, volutamente irregolare, piena di ripetizioni ossessive e bruschi scarti, come nelle laudi di Iacopone da Todi; i contorni sono duri, spezzati, i colori intensi, contrastanti. È così

anche quando, nelle pitture su tavola, il tema è meno violentemente drammatico: nelle Madonne di Siena (1261) e di Orvieto, nei Crocefissi di San Gimignano e di Pistoia (1274).

È un pittore che vuol commuovere, strappare al fedele lacrime di contrizione; se il suo linguaggio non si modifica strutturalmente è perché, di proposito, l'artista vuole servirsi di modi di comunicazione correnti, sperimentati, accettati per caricarli di una tensione passionale nuova.

In un altro ordine di sentimenti e di discorsi, più garbati e persuasivi, il pittore della pala della Maddalena (Firenze, Uffizi), sceglie metri e rime facili, narra le storie della santa con una vena da novelliere, ma non arriva a una riforma interna, strutturale, del fatto pittorico.

Il problema di fondo, di una riforma strutturale del fatto pittorico, si pone con Cenni di Pepo detto CIMABUE: un artista che, come Giotto a Dante, è

paragonabile, per l'importanza che ha nella storia della lingua pittorica italiana, a Guido Cavalcanti (F. Bologna). Si hanno, per la sua opera, pochissime date certe: nel 1272 era a Roma, nel 1301 lavorava a Pisa, nel mosaico absidale del duomo. Prima di andare a Roma, la sua opera aveva già percorso un buon tratto 182

della sua parabola: la Croce di San Domenico ad Arezzo lo mostra vicino a Coppo "nello sforzo di esasperare la maniera orientale, giusto sul punto di abbandonarla" (Bologna). La linea si tende in curve elastiche, sensibilizza a tal segno le zone di colore che separa, da esigere il termine medio di una variazione chiaroscurale, di una permeazione luminosa. Questa si fa più profonda nel Crocefisso di Santa Croce a Firenze, velando i colori per suggerire brevi distanze di piani, sfruttando la trasparenza del perizoma per formare fragili involucri luminosi: più che una forma umana idealizzata, il Cristo è una trama spaziale che si configura come una forma umana. La Madonna di Santa Trinita è,

iconograficamente, più nuova. In basso, in tre archi del soppedaneo del trono, vi sono mezze figure di profeti; il trono si leva come una torre d'avorio e d'oro, tra due schiere di angeli. C'è un tema dottrinale: gli archi, in basso, formano come una cripta, alludendo ai tempi in cui la rivelazione era ancora una verità coperta; e il gesto degli angioli può interpretarsi tanto come un deporre su quella base o un sollevare da essa il trono dommatico della Vergine. Una duplicità di significati è anche nelle forme: la stessa

linea curva, alla base del trono, vale come arco frontale e come esedra prospettica; e la forma del trono, con la linea curva del dossale che gira dietro la Vergine, determina una tenue profondità in cui la figura si situa come piano coloristico. Ma non è una forma appiattita: la trasparenza del colore lumeggiato d'oro fa di essa un volume trasparente, di cui si veda bensì soltanto una faccia, ma s'intuisca la profondità: un volume, infine, così immateriale da giustificare il richiamo ideale all'antica arte greca (Brandi).

A questo punto, probabilmente, è da collocarsi l'incontro di Cimabue con la scultura di Nicola Pisano (Toesca, Longhi), di cui è indizio il diverso modellato del manto della Madonna del Louvre, avvolgente e non più scritto per lumeggiature d'oro: ed è un incontro di fondamentale importanza, anche se il classicismo romano di Nicola non è, per Cimabue, che un tramite per riscoprire intuitivamente la profonda matrice classica della cultura bizantina: una matrice di cui quella cultura, irrigidendosi, ha perduto anche il ricordo, ma che costituisce tuttavia la matrice di tutti i linguaggi, anche del "latino" e del "moderno" .

183

Dopo il periodo romano, la cui durata ci è ignota ma che certo stabilì un contatto con le scuole locali, Cimabue lavorò ad Assisi, con un'intelligenza del senso umano dell'ideologia francescana che il ritratto di San Francesco (nella basilica inferiore) basterebbe a provare. Dipinse nel transetto, nell'abside e nella volta a crociera del transetto della basilica superiore: benché rovinati (le parti lumeggiate, per un'alterazione chimica del colore, si sono annerite, invertendo il rapporto dei valori), gli affreschi con la Crocefissione e la morte della Madonna si rivelano ancora come le prime, altissime rappresentazioni drammatiche della pittura italiana. Nella Crocefissione, il Cristo è un gigante morente nel vasto spazio vuoto di un cielo solcato da voli d'angioli disperati; in basso, al di sopra dei dolenti assiepati, l'invocazione tragica delle braccia tese. Nei tratti meno guasti si vede come Cimabue recuperi perfino la trama della tessitura pittorica ellenistica: il suo luminismo non più è irradiazione uniforme, ma un lampeggiare dall'interno che accende sui volti la piega dello strazio.

La figura di San Giovanni nel mosaico pisano, più calma anche nella plastica del modellato, può suggerire l'ipotesi di un tardivo placarsi dell'inquietudine che traspare da tutte le opere di questo artista grandissimo

che, ai limiti di una tradizione morente, recupera in essa tutto quanto di vivo può servire a formare un linguaggio capace di esprimere i nuovi valori della vita spirituale che si vengono stabilendo nella società del tempo.

La testimonianza di Dante (" Credette Cimabue ne la pintura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido / si che la fama di colui è scura") non spiega soltanto il motivo dello scarso séguito di Cimabue a Firenze: dimostra che Cimabue operò secondo una certa direzione, il recupero di una classicità soprastorica, e che questa direzione fu sopraffatta da un'altra più importante perché più radicata nella realtà della storia, quella di Giotto.

I contatti di Cimabue con l'ambiente romano rimangono oscuri; ma i pittori romani che lavorano ad Assisi dimostrano di trovarsi in una posizione non molto diversa da quella del pittore fiorentino: e lo si nota specialmente in IACOPO Torriti, autore a Roma dei due mosaici absidali di San Giovanni in Laterano (1291) e di Santa Maria Maggiore (1295). La tendenza romana, fino a quel momento isolata 184

in un ambiente che scarsamente partecipa della vita culturale italiana, culmina nella figura di PIETRO CAVALLINI, che fa di essa una componente attiva della nuova cultura figurativa. Nato verso il 1240, morì vecchissimo dopo il 1325.

Perduti i dipinti compiuti tra 1270 e il 1280 in San Paolo fuori le mura, l'opera certa del Cavallini si riduce ai mosaici di Santa Maria in Trastevere (1291), agli affreschi di Santa Cecilia (1293c.) e a quelli eseguiti, con aiuti, nella chiesa di Santa Maria Donnaregina a Napoli, tra il 1316 e il 1320.

I mosaici di Santa Maria in Trastevere, benché non innovino l'iconografia corrente, sono composti con un senso plastico e coloristico che dimostra un'intelligenza più acuta delle fonti tardo-antiche: quella che era una tradizione locale va trasformandosi in una posizione culturale motivata e cosciente. Poco rimane delle storie del Vecchio e del Nuovo Testamento nella navata di Santa Cecilia, e solo in parte è conservato il Giudizio Universale nella controfacciata.

Le figure sono piene di dignità "antica" , avvolte in grevi manti che ne magnificano il volume, la compattezza statuaria; misurati e solenni sono i gesti, intensi gli sguardi. Un mutamento così radicale non si spiega senza un fattore esterno ed è quello di Arnolfo di Cambio, attivo a Roma negli ultimi decenni del secolo. L'influenza non si limita all'ideale della figura statuaria. Pietro Cavallini plasma il colore come Arnolfo la pietra, ed è colore denso,

profondo, che fa massa: assorbe in sé, nella propria intensità di pigmento, il chiaroscuro, quasi cancella i contorni. È una via parallela, ma più stretta e con minori prospettive, a quella di Giotto: ciò che spiega come, oltre a diffondersi nel Lazio e nella Campania per ripercussione diretta, la pittura cavalliniana abbia avuto conseguenze lontane, associandosi alla grande lezione giottesca, come nella scuola pittorica di Rimini.

Una personalità altissima, quella di DUCCIO DI BUONINSEGNA (m. 1318 o 1319) rappresenta in Toscana, a Siena, un'alternativa all'indirizzo linearistico e plastico di Cimabue: e una delicata alternativa, perché i rapporti tra i due maestri sono così serrati, almeno in un primo momento, che l'attribuzione della Madonna Rucellai per Santa Maria Novella a Firenze (oggi agli Uffizi), è stata lungamente disputata prima di essere stabilmente assegnata al senese.

185

A Siena non esisteva una salda tradizione pittorica: GUIDO da Siena, autore di una Maestà (la cui data iscritta, 1221, è molto discussa), è un artista di levatura modesta, di formazione malcerta, senza contatto diretto con le fonti bizantine. La Madonna di Crevole, prima opera nota di Duccio, non rivela una più approfondita conoscenza di quelle fonti ma, nella sua qualità molto alta, una capacità di risalire da una tradizione indiretta e infiacchita al suo nucleo vitale originario. La pala Rucellai, ordinata nel 1285, ha come prototipo la Madonna del Louvre di Cimabue. Ma lo interpreta con una sensibilità diversa. Il trono non ha schienale, ma un velo colorato, dietro la Vergine, che si contrappone, con rapporto finissimo di toni, all'azzurro del manto. Questo non ha risalti: lo determina come figura il contorno esilissimo, l'andamento serpeggiante del bordo dorato. La prospettiva del trono lo presenta simultaneamente nella fronte e nel fianco, come talvolta sono rappresentate le architetture nella miniatura bizantina. Gli angeli non formano colonne viventi ai lati del trono: posano inginocchiati, l'uno sull'altro, come se questo spazio senza profondità potesse sostenerli. Così è di fatto, perché Duccio non si preoccupa del volume plastico delle forme, ma della non-superficialità del colore. Le figure non sono immaginate in una sostanza diversa e più pesante: e neppure sono sospese, perché il colore è la loro spazialità naturale, non c'è spazio che non sia dentro il colore. Il fatto che, nel 1288, abbia dato i cartoni per la vetrata dell'occhio dell'abside del Duomo di Siena, conferma

che la spazialità duccesca è, come quella del vetro, una superficie densa e trasparente, in cui la luce si dà non solo come colore, ma come figura.

Nel 1308 l'Opera del duomo senese ordina a Duccio, per l'altar maggiore, la grande pala con la Maestà della Madonna che, finita nel giugno del 1311, fu portata alla cattedrale con una festa popolare. È di pinta su due facce: nell'anteriore è la Madonna in trono tra file di santi; nella posteriore è rappresentata, in quattordici scomparti, la Passione. Ad eccezione di due casi (l'entrata di Cristo in Gerusalemme e la Crocefissione), ogni scomparto comprende due scene sovrapposte: la stessa cesura segna il limite superiore di una scena e il limite inferiore della sovrapposta, cosicché, quando le due scene avvengono all'interno di un edificio, si ha come una sezione verticale in cui si 186

vedono simultaneamente due fatti distinti nel tempo. Si stabilisce così una condizione di irrelatività totale allo spazio ed al tempo reali, che tuttavia non diminuisce anzi intensifica la concretezza, la sostanza visiva dell'immagine.

Nella Maestà la Madonna è in trono tra file di santi, ma la frontalità della composizione per ranghi paralleli e simmetrici è apparente. Il trono è aperto come un libro, ma non ha prospettiva; misura la breve profondità in cui si scalano i ranghi dei santi, esattamente riempiendola con i colori delle vesti e i tondi dei nimbi, eliminando ogni possibilità di sfondo con la distribuzione delle figure, simultaneamente, lungo le parallele e lungo le diagonali. Così il colore non risalta mai su un fondo; e tutte le distanze sono espresse col distacco o l'accostamento dei toni, con il chiaroscuro tenuissimo ma profondo delle forme.

Indubbiamente, se la risultante della "consumazione" finale della figuratività bizantina è, per Cimabue, una condensazione plastica dell'immagine, per Duccio è una condensazione antiplastica, rigorosamente coloristica: a partire da loro, la storia della pittura sarà infatti la storia della relazione tra forma e colore, tra visione plastica e visione coloristica. Giustamente Brandi ha notato che la visione di Duccio è polifonica come quella di Giotto sarà armonica, e la sua è la ricerca di un equilibrio e non di una struttura.

La pittura di Duccio può parere meno commossa e commovente che quella di Cimabue; in realtà è soltanto meno drammatica, meno riferibile a una esplicita poetica dei sentimenti. Sta al contenuto narrativo e

drammatico come la musica di un oratorio sta al racconto evangelico: non lo illustra, descrive od esalta mediante la pittura, ma lo esprime compiutamente in pittura.

L'assunto culturale di Duccio, altissimo e per forza di cose impopolare, ha limitato il numero dei seguaci ad alcune personalità minori, ma sempre significative. Ma che l'interpretazione profonda e, per così dire, consuntiva che Duccio ha dato della figuratività bizantina non sia priva di possibilità di sviluppo, si vede dal modo con cui l'" antico greco" di Duccio si intreccerà al "moderno" gotico in Simone Martini e Pietro Lorenzetti e, in Ambrogio, col "latino" di Giotto. Anche se la posizione di Cimabue è, rispetto alle ideologie religiose del tempo, più impegnata che quella di Duccio, la solidarietà ideale dei due artisti e, in certo 187

senso, le loro posizioni storiche non sono dissimili da quelle che saranno, al termine di un altro grande ciclo storico, la solidarietà e la posizione di due grandi maestri contemporanei: Picasso e Braque.

188

CAPITOLO NONO - IL TRECENTO

Giotto

Il paragone tra Dante e Giotto ha un fondamento storico: Giotto, nato presso Firenze verso il 1266, è stato un coetaneo, un concittadino e, stando alla tradizione, un amico di Dante. Paragone non significa parallelismo: è stato giustamente osservato (Battisti) che, tra il poeta e il pittore, le divergenze prevalgono sulle analogie. Ma proprio perché operano in domini e con intenti diversi, Dante e Giotto sono i due grandi pilastri di una nuova cultura, consapevole delle proprie radici storiche latine. La loro opera ha lo stesso valore di summa, di sintesi di grandi esperienze culturali, di sistema. Il sistema di Dante ha una struttura dottrinale e teologica modellata sul pensiero di San Tommaso; il sistema di Giotto ha una struttura etica che discende dall'altra sorgente della vita religiosa del Duecento, San Francesco.

Gli scrittori del Trecento, cominciando proprio da Dante, sentono l'enorme importanza di Giotto: non è più il sapiente artigiano che opera nel filo di una tradizione al servizio dei supremi poteri religiosi e politici, ma il personaggio storico che muta la concezione, i modi, la finalità dell'arte esercitando una profonda influenza sulla cultura del tempo. Non si loda solo la sua perizia nell'arte, ma il suo ingegno inventivo, la sua interpretazione

della natura, della storia, della vita. Dante stesso, così fiero della propria dignità di letterato, riconosce in Giotto un eguale, la cui posizione, rispetto ai maestri che l'hanno preceduto, è simile alla propria rispetto ai poeti del dolce stil novo. Petrarca, benché portato dai proprii gusti letterari a preferire i senesi, dice che la bellezza dell'arte di Giotto si afferra più con l'intelletto che con gli occhi. Boccaccio, Sacchetti, Villani insistono, più o meno, sullo stesso motivo: Giotto ha fatto rinascere la pittura morta da secoli, dandole naturalezza e gentilezza. Il periodo in cui l'arte fu come morta è quello in cui era dominata dall'influenza bizantina; liberandola, Giotto la ricollega alla fonte classica, a un'arte i cui contenuti essenziali erano la natura e la storia. Per gli uomini del Medioevo l'antichità è il mondo della filosofia "naturale": la naturalezza di Giotto non nasce 189

dall'osservazione diretta dal vero, ma è recuperata dall'antico attraverso il processo intellettuale del pensiero storico. Storicismo, naturalezza, altezza intellettuale sono, nell'arte di Giotto, una qualità sola.

Il modo di pensare storico, che vede le azioni determinate da una finalità che le giustifica, è modo antico e cristiano: per Giotto l'antico non è sopravvivenza, evocazione né modello, ma esperienza storica da investire nel presente. Alla fine del Trecento Cennino Cennini, pittore e teorico, scrive che Giotto "rimutò l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno". La tradizione che ricusa è bizantina (greca), il linguaggio che instaura è moderno (gotico): dunque Giotto rientra nell'ambito europeo della cultura gotica, ma elimina da essa quanto conservava di bizantino e ne fa una cultura fondata sul "latino".

Mezzo secolo dopo Ghiberti, scultore umanista ma ancora legato alla tradizione gotica, scrive che Giotto "lasciò la rozeza de' greci… arecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure". "Rozeza", per Ghiberti, è la rigidezza espressiva dell'arte bizantina: l'assenza di pathos delle ieratiche icone, l'eccesso di pathos del cosiddetto espressionismo bizantino. Anche nel gotico francese e tedesco si oscilla tra l'estatico e il tragico: Giotto trasforma l'immobilità iconica in imponenza monumentale, la tragedia in dramma; la misura da cui non esce è la misura morale per cui il sentimento non si esaspera ma si traduce in azione. La catarsi del dramma è nell'evidenza stessa dei suoi moventi morali, nella coerenza dell'azione.

All'arte dell'ineffabile, Giotto oppone un'arte che dice tutto, il divino e l'umano: la chiarezza formale del discorso supera insieme l'immobilità

impassibile e la violenza disumana dell'urlo o del gesto.

Secondo la tradizione Giotto fu discepolo di Cimabue, e presto lo superò oscurandone il nome. L'esordio cimabuesco è sicuro, ma già le prime opere certe di Giotto dimostrano la conoscenza dell'ambiente romano, del Cavallini. È questa una fonte della sua cultura latina; l'altra è la scultura pisana, specialmente di Arnolfo, che lavorava a Roma alla fine del Duecento. Da Roma, probabilmente, Giotto partì per andare a dipingere nella basilica superiore di Assisi, la cui decorazione fu promossa e incoraggiata dalla Curia romana. A Roma tornò più 190

volte, sempre per lavori di grande impegno: l'affresco per il Giubileo del 1300 in San Giovanni in Laterano, il mosaico con la navicella e gli affreschi con Storie di Cristo rispettivamente nell'atrio e nella tribuna di San Pietro; per l'altar maggiore della basilica vaticana gli venne commissionato il polittico Stefaneschi.

Abbiamo già visto come, durante gli ultimi due decenni del secolo, nella decorazione della basilica assisiate si sperimentassero, fino all'estremo punto di rottura, le possibilità intrinseche della figuratività bizantina: tendendone allo spasimo la linea fino a renderla tagliente lama di luce, modellandone il colore fino a fargli raggiungere una condensazione plastica mai prima vista. È incerto se vi partecipasse, verso il 1290, anche il giovane Giotto, a cui taluni critici ascrivono, nella parte superiore della navata, alcune Storie dell'antico e del nuovo Testamento d'una qualità molto alta e stilisticamente connesse, da un lato al linearismo cimabuesco, dall'altro alla plastica di masse colorate del Cavallini; o se questi affreschi non siano, piuttosto, dei tentativi, paralleli ma precedenti la ricerca giottesca.

Giotto è, comunque, il solo protagonista del nuovo ciclo, nella parte inferiore della navata, incominciato subito dopo il 1296 per l'iniziativa spregiudicatamente moderna del nuovo Generale dei Francescani. Già esistevano, nella basilica inferiore, affreschi con storie di San Francesco: il fatto nuovo è che la serie giottesca non ha carattere biografico né agiografico ma, pur rispettando le fonti storiche, concettuale e dimostrativo. Lo scopo è di delineare in senso storico, e non leggendario o poetico, la figura del santo "moderno", creatore di un movimento in trionfale espansione, la cui forza è impulso al rinnovamento della Chiesa. La figura che spicca negli affreschi di Giotto non è certamente quella del

“poverello” descritto da Tommaso da Celano o dell’asceta sofferente ritratto da Cimabue nella basilica inferiore, è una persona piena di dignità e autorità morale i cui atti, prima che miracoli, sono fatti memorabili, storici.

Per Giotto, fatto storico è quello che attua e rivela un disegno divino: come tale non è episodio che accada in qualsiasi luogo e momento; nel compiersi rivela, con estrema intensità e chiarezza, tutta la realtà. I fatti rappresentati sono molti e diversi: si riferiscono alla professione di umiltà e povertà, all’apostolato del santo, 191

alla costruzione dell’Ordine, al sostegno dato alla Chiesa. Ogni fatto si presenta come una diversa struttura dello spazio attraverso la dislocazione delle masse compositive; ma, pur attraverso le diverse configurazioni, lo spazio si dà sempre con un valore costante, assoluto, universale. Non v’è, tra le storie, una continuità di racconto: l’unità del ciclo è data dal rapporto costante tra lo spazio pittorico delle figurazioni e la spazialità architettonica della navata. Stabilisce il raccordo un’inquadratura architettonica dipinta, di tipo cosmatesco (altra prova della familiarità con l’ambiente romano). Lo spazio di ogni storia, collegato a quello della navata dalla breve prospettiva dipinta, appare come uno spazio vicino e fortemente costruito, ma in nessun modo illusionistico: si può considerarlo come un cubo la cui faccia frontale coincida col piano di parete e che, in profondità, abbia inclinazioni, estensioni, strutture determinate dalle esigenze della “storia”, cioè della narrazione.

Nel secondo affresco della serie, Il dono del mantello, Giotto sembra fissare la formula della sua metrica spaziale: con le linee dei monti traccia le diagonali del cubo e fa coincidere la testa del santo con il loro incrocio. Lo spazio è costruito come un piano inclinato (si noti lo slittamento dei gradini di roccia), che va dalla linea di base (il crepaccio in primo piano) al margine superiore del riquadro: su di esso, come si vede dalla posizione dei piedi, poggiano le figure. Osserviamo ora che la testa del santo coincide bensì, ma non esattamente, con l’incontro delle diagonali, dove il triangolo azzurro del cielo s’incastra tra i triangoli bruni dei monti. Il minimo scarto dallo schema simmetrico dà principio all’azione, che si sviluppa come un movimento esteso a tutto lo spazio, fino ai limiti dell’orizzonte: un fatto che manifesti una causa divina interessa necessariamente tutta la realtà, ma non la oltrepassa, e il suo significato trascendente si rivela interamente nel visibile. Perciò il pathos non si esprime in gesti concitati, che sembrino

dover seguitare oltre la figura e lo spazio che la contiene: rientra nell'ordine morale dell'agire umano come, nei classici, rientrava nell'ordine naturale. Classica, infatti, e non per imitazione delle forme antiche, è l'arte di Giotto: per la concezione totale della realtà (sia pure intesa come relazione di umano e divino) che si dà nell'equilibrio delle masse chiuse, per l'idea universale della storia che 192

si esprime in ogni fatto rappresentato, per la pienezza con cui la forma visibile realizza tutto, senza suggerimenti o allusioni. Per questa classicità quasi miracolosamente rinata e che per certo non è classicismo, il San Francesco di Giotto ritrova qui, nei volumi regolari del corpo e della testa, una purezza formale che non ha paragone se non, a distanza di tanti secoli, nell'Auriga di Delfi. Tutti i riquadri eseguiti o ideati da Giotto (quelli della parete destra e alcuni della sinistra) hanno una costruzione prospettica; ma poiché è il fatto rappresentato che la determina, non è mai la stessa, non ha dimensioni e proporzioni costanti, non dipende da una geometria dello spazio. La figura dell'ambiente muta come i volti, i gesti, le architetture; ma la misura, l'equilibrio, la gravità dei valori rimangono inalterati. Nella Rinunzia dei beni vi sono da un lato i parenti furiosi, dall'altro il santo col vescovo e i preti; le architetture che sovrastano i due gruppi ribadiscono il contrasto dei sentimenti, perché a sinistra vi sono le case della ricca borghesia, a destra un insieme di edicole che, pur senza ripetere la forma di una chiesa, hanno chiaramente un senso di architetture sacre. Nel Miracolo della fonte i profili e i piani delle rocce corrispondono esattamente ai gruppi delle figure: i frati con l'asino, il santo in preghiera, l'assetato. Sembrano quasi scolpite nella pietra arida del monte; lo spazio è bloccato dalle balze scoscese tra cui s'incastra, a suggello, l'azzurro del cielo. Nella Predica agli uccelli la cubatura sintetica dello spazio vuoto è ottenuta opponendo semplicemente alla lieve curvatura dell'orizzonte la verticale appena inclinata del tronco e isolando nell'azzurro del cielo le masse compatte del fogliame degli alberi. Nella Apparizione al Concilio di Arles l'architettura fortemente articolata sta a indicare la stabilità dell'Ordine francescano, e le braccia aperte del santo si contrappongono con evidente funzione architettonica, portante, agli archi ogivali del fondo.

Che, per Giotto, l'invenzione della storia figurata e la struttura dello spazio siano tutt'uno, si vede anche dal modo con cui organizza il lavoro. È circondato da aiuti a cui affida talvolta la maggior parte della stesura

pittorica, serbando naturalmente per sé le parti più importanti e difficili. Non sempre queste sono, come parrebbe logico, le figure o le teste dei protagonisti; spesso sono particolari 193

apparentemente secondari che però, a guardar bene, si rivelano punti-chiave della costruzione spaziale.

Nel Presepe di Greccio sono di mano di Giotto gli elementi prospettici: essenziali perché tutto il significato sta nella giustapposizione di due entità spaziali e di due momenti della "storia". Al di qua del piano luminoso dell'iconostasi i chierici e i notabili osannano al miracolo che si compie; al di là s'indovina la navata gremita di fedeli che attendono. La prospettiva del ciborio e del leggìo misura lo spazio al di qua; l'ambone e il crocefisso, protesi verso la navata che non si vede, ne suggeriscono la profondità. Non soltanto perché prospetticamente difficili Giotto dipinge da sé questi elementi, lasciando agli altri la maggior parte delle figure: essi debbono non tanto suggerire quanto concretamente manifestare uno spazio che non si vede e lo stato d'animo della folla che lo riempie. Nella costruzione dello spazio pittorico la prospettiva di quegli elementi ha la stessa predominante importanza che può avere, in architettura, un giunto strutturale determinante di spazio anche se meno appariscente di una parete, di un pilastro, di un arco.

Due sono, nella tradizione figurativa medievale, le funzioni cui doveva assolvere l'operazione pittorica: la presentazione dell'immagine sacra, e la dimostrazione della sacralità dell'immagine stessa. A queste due funzioni corrispondono due categorie di immagini: l'icona che si presenta ai fedeli come oggetto di venerazione e di meditazione, e l'esposizione dei fatti cui si attribuisce un valore edificante o esemplare, che serva all'educazione religiosa e morale dei fedeli.

Non è detto che a queste due diverse categorie d'immagine corrispondano due tecniche differenti: la Madonna con Bambino o il Santo nelle tavole, il Pantocrator nei catini absidali, a fresco o a mosaico, tendono egualmente ad un massimo di iconicità e a un minimo di narratività, le storiette laterali delle tavole, le storie del nuovo e del vecchio Testamento, le vite dei santi nelle pareti delle navate ad un minimo di iconicità e a un massimo di narratività. Non c'è dubbio che l'immagine con un coefficiente massimo di iconicità, per la cultura duecentesca dell'Italia centrale, sia l'immagine del Crocefisso: isolata da qualunque storia, ripropone alla

meditazione e alla pietà dei fedeli lo spettacolo, tragico ed eterno, del Cristo, Dio-uomo che soffre per riscattare i peccati dell'umanità. Le figure dei dolenti, 194

isolate alle estremità del braccio trasversale della croce, completano questa macchina-da-dolore, amplificando lo strazio e personificando il dolore dei fedeli che si identificano in esse.

Il Crocifisso fiorentino di Cimabue, che pure doveva porsi come esemplare per il giovane Giotto, non si discosta da questa tradizione: ne accentua alcuni elementi, sottolineandone gli elementi pietistici, facendo inarcare oltremodo il corpo di Cristo, affilando le pieghe metalliche della veste di San Giovanni: ma rimane, comunque, la presentazione di una immagine. Così come ad Assisi non narra la vita del santo, ma dimostra concettualmente la sua autorità morale, trasformando lo spazio della navata in un palcoscenico dove si svolge la storia esemplare di Francesco, nel Crocefisso di Santa Maria Novella - dipinto entro la fine del secolo o nei primissimi anni del Trecento - Giotto, con un atto rivoluzionario, riduce a zero il grado di iconicità dell'immagine. Mettendo in scorcio le mani, inserisce il corpo di Cristo - un corpo pesante, che non si inarca urlando, ma si abbassa sotto il proprio stesso peso - nel nostro spazio e nel nostro tempo: l'essere dell'immagine è un essere-in-rapporto con l'osservatore, la presentazione iconica diventa rappresentazione storica.

Dopo gli affreschi assisiati, che vengono terminati dai suoi discepoli, Giotto è chiamato a Roma da Bonifacio VIII per l'affresco del Giubileo (ne rimane un frammento in San Giovanni in Laterano); pochi anni dopo, a Padova, dipinge affreschi (perduti) nella basilica francescana di Sant'Antonio e, tra il 1304 e il 1306 (secondo altri tra il 1309 e il 1310), ricopre le pareti della cappella degli Scrovegni con le Storie della Madonna e di Cristo. La cappella è un vano rettangolare, coperto a botte; le pareti sono nude, prive di membrature architettoniche. La definizione dello spazio è dunque interamente affidata alla pittura. Più che ad Assisi, dove vi era una membratura architettonica, vi sarebbe stato motivo di inquadrare le figurazioni in architetture dipinte; invece sono incorniciate da un fregio piatto, monocromo, con piccoli medaglioni colorati, come se la parete fosse una grande pagina miniata.

Non condizionata da spartimenti architettonici dati, la successione delle storie non ha più l'ordine quasi rituale sancito dalle tradizioni

iconografiche; le scene, 195

coordinate ma indipendenti, si susseguono come i canti di un poema (Gnudi). Il ciclo comincia con la Cacciata di Gioacchino dal tempio, un episodio biblico collegato con la nascita della Vergine; seguita con le Storie della Madonna e di Cristo; termina con la Pentecoste, cioè con la solennità ebraico-cristiana che allude alla diffusione della dottrina attraverso la Chiesa. La continuità ideologica di antico e nuovo Testamento è espressa nella storia vissuta del rapporto affettivo ed umano tra la Madonna e Cristo. È anche, per Giotto, il punto culminante e cruciale della storia dell'umanità, a cui la presenza reale del Cristo pone con estrema chiarezza l'alternativa morale del bene e del male. Sotto le storie, infatti, corre un alto fregio monocromo con figure allegoriche delle Virtù e dei Vizi corrispondenti. Su tutto domina, nella controfacciata, il Giudizio finale.

Indubbiamente Giotto ha cercato una armonia coloristica d'insieme:

indipendentemente dalle singole storie, v'è una immagine spaziale unitaria determinata dal ricorrere della nota dominante dell'azzurro nei fondi e, incontrastata, nella volta: sull'azzurro, come una variazione melodica su una tonalità di fondo, si modulano le gamme chiare, luminose degli altri colori. Nelle storie di Assisi v'erano i protagonisti e talvolta il coro, grandi figure di una plasticità ancora arnolfiana; a Padova le figure sono più piccole e numerose, raggruppate. I gesti sono ancora più contenuti nei limiti delle masse colorate: formano solo brevi salienti, vertici a cui convergono le linee di tensione che modellano le masse in piani di colore più fondo o gradualmente schiarito. Invece della fermezza storica dei gesti si ha così una tensione patetica che si accumula e cresce entro le masse forzandone i limiti, fino a toccare le note più alte nel dardeggiare di uno sguardo, nella piega di una bocca, nel fremito di una mano.

Nel Compianto sul Cristo morto la figura di San Giovanni è una massa chiusa da cui escono solo la testa e le mani; le pieghe in tensione del manto rivelano, senza descriverlo, il gesto disperato delle braccia aperte, gettate all'indietro; e il gesto, di dolore e di rassegnazione, ha il suo vertice nel volto proteso, nello sguardo fisso. L'intenzione di rappresentare il pathos come una realtà in sé eticamente valida, e non solo come movente di azioni morali, dimostra che la ricerca di Giotto è ora piuttosto rivolta a valori poetici o lirici che alla storia; e 196

poiché a Padova la visione giottesca è interamente affidata al colore, cioè a un mezzo espressivo tipicamente pittorico, se ne deduce che l'identità pittura-storia si è trasformata nell'identità pittura-poesia. Ed è significativo che questo sviluppo della poetica giottesca coincida con il momento della maggiore affinità con Dante.

Ad Assisi la determinazione dello spazio era in rapporto con l'invenzione della storia figurata e lo spazio era definito dalla dislocazione delle masse e dai gesti delle figure. A Padova i contorni che chiudono le masse impediscono che i gesti si estendano oltre le figure; e proprio perché non stabiliscono una relazione tra figura e spazio non esprimono un'azione, che è sempre moto nello spazio, ma un sentimento, che è moto interiore. I contorni esprimono così il crescere del pathos fino all'orizzonte del reale; e lo spazio esterno è annullato dalla stesura uniforme del fondo azzurro. Non può quindi esservi una luce che incida dal di fuori: le variazioni della luce avvengono all'interno delle figure, come modulazione chiaroscurale del colore che passa da una figura all'altra, trascorre su tutte le tinte. Questa costruzione ottenuta con le quantità luminose e le qualità dei colori è già, in nuce, una costruzione tonale: Giotto, infine, non pensa il colore come la superficie delle masse, ma come volumi di colore plasmati.

Può darsi che il soggiorno nel Veneto abbia mitigato l'avversione di Giotto verso l'arte bizantina, da cui sembrano discendere certe tonalità e velature più delicate degli affreschi padovani. In ogni caso, è significativo che la nuova poetica giottesca, del colore o della pittura "pura", si delinei proprio nel Veneto, dov'era più persistente la cultura bizantina e dove, nei secoli successivi, si svilupperà una pittura intenzionalmente "pura", fondata sui rapporti tonali di colore e luce. È

anche da notare che una costruzione tonale implica una ricerca proporzionale, intesa come equilibrata relazione tra i colori; ed è questo un aspetto essenziale della pulchritudo intellettuale celebrata dal Petrarca e della misura lodata da Ghiberti nella pittura di Giotto.

La ricerca di una proporzionalità formale e coloristica non attenua, al contrario, l'intensità e l'altezza del pathos, anche se questo ha un accento più lirico che drammatico e si esprime nel ritmo delle linee e dei colori più che nella dinamica 197

dei gesti. La pittura non è più un raccontare con figure cose che potrebbero esser dette con le parole; è la rivelazione di un ordine di valori

intellettuali e morali che non potrebbero essere altrimenti espressi che in quelle ponderate strutture di volumi e di colori. Come non si può affermare che la Divina Commedia sia l'esposizione in terzine rimate della dottrina tomistica, così non può dirsi che la pittura di Giotto illustri una storia religiosa: la dottrina di Giotto è tutta nella pittura, come quella di Dante è tutta nella poesia. È dunque nella struttura profonda del fatto pittorico che si deve cercare il senso dei nuovi valori intellettuali e morali che Giotto ha scoperto e rivelato.

Una delle più patetiche figurazioni di Padova è il Compianto sul Cristo morto. Il vertice del pathos è nelle teste accostate della Madonna e di Cristo: ed è posto in basso, ad un estremo, in modo che su di esso gravitino, con progressivo declinare, le masse delle figure a destra e, con improvviso appiombo, quelle di sinistra. Il declivio roccioso accompagna la cadenza del primo gruppo e accentua la verticalità del secondo. È un ritmo asimmetrico, un incalzare di note gravi a cui succede, nel punto di massima intensità patetica, un repentino irrompere di acuti.

L'azzurro denso del cielo, solcato da angeli piangenti, grava sulle masse e preclude, oltre il monte, ogni espansione di spazio. Questo ritmo di masse cadenti si traduce però in un ritmo di ascesa per la qualità dei colori e dei loro accordi. Il manto della donna accoccolata a sinistra, in primo piano, è di un giallo chiaro e luminoso, trasparente; e di qui parte una progressione di toni salienti, che il dorso illuminato della roccia collega, oltre la pausa del cielo, con le vivaci note coloristiche degli angeli. Al centro, il gesto delle braccia di San Giovanni, collegandosi all'obliqua della roccia, salda i due grandi temi del dolore in terra e del dolore in cielo. Indubbiamente c'è un motivo storico-drammatico: il lamento della Madonna, delle pie donne, di San Giovanni sul Cristo morto. Ma ad un livello più profondo, il duplice senso di caduta e di ascesa del ritmo esprime, in valori puramente visivi, un più vasto concetto: il dolore che tocca il fondo della disperazione umana si eleva nella moralità più alta della rassegnazione e della speranza.

198

Delle opere su tavola la Madonna di Ognissanti (1310c.) è la più vicina agli affreschi di Padova: sviluppa nelle tre dimensioni, sia con la prospettiva del trono sia con lo scaglionamento in profondità degli angeli e dei santi il motivo tradizionale della Vergine in trono, mirando soprattutto a imporre la figura come una massa coloristica espansa e strutturata. L'esile architettura

del trono, mentre dà risalto alla compatta massa azzurra del manto, l'avvolge con la luminosità del fondo d'oro trasmessa dalle aureole dorate e dai colori chiari delle vesti degli angeli. Il periodo tardo dell'attività di Giotto è il più oscuro, anche a causa del raggio sempre più vasto dei suoi incarichi: lavora a Roma, ad Assisi, a Verona, a Napoli, a Milano.

Il centro rimane comunque Firenze, dove dirige una grande bottega in cui lavorano, con gli apprendisti, discepoli già anziani ed affermati, e dove riceve impegnativi incarichi come architetto (il proseguimento della fabbrica del duomo, la costruzione del campanile). Le grandi opere di questo periodo sono gli affreschi dipinti, con la sua scuola, nelle cappelle Peruzzi e Bardi della francescana chiesa di Santa Croce.

Raramente, nelle storie di Padova, l'architettura era concepita come spazio ambiente; più spesso, come nella Preghiera per la fioritura delle verghe, compensa e dissolve la gravità delle masse delle figure con l'ascesa delle linee verticali, i nitidi piani del colore, la metrica scandita delle proporzioni. Era una forma astratta, quasi metafisica, che trasponeva l'evento in una dimensione soprannaturale. Nelle storie della cappella Peruzzi, invece, l'architettura è dominante: forma vaste, capienti cavità intorno alle figure o piani di fondo variamente esposti alla luce, che accompagnano il movimento dei gruppi. Nella Imposizione del nome al Battista le figure sono raccolte in ampi vani, in cui luce e penombra si diffondono uniformemente; nella Resurrezione di Drusiana, dietro le figure si distende il fondo di un muro che segue, con piani salienti e rientranti, la distribuzione dei gruppi. Nell'uno e nell'altro caso i colori sono tutti in rapporto con una tonalità di fondo o di base, che fa da denominatore comune. È questo rapporto che determina la profondità dello spazio e lo sviluppo plastico delle masse. Riferendosi tutti a una tonalità di fondo, i colori non si danno come tinte 199

pure o qualità assolute, ma rientrano in una scala di valori che va dalla minima alla massima luminosità. Le tinte sono attutite, ma le masse dilatate danno respiro alle graduazioni chiaroscurali che s'imbevono di luce diffusa, trascorrente da tinta a tinta. Precisandosi sempre più come visione coloristica, la composizione si fa più larga e spazieggiata; all'epica di Assisi e alla lirica di Padova segue la concertata coralità degli affreschi di Santa Croce. La stessa fusione tonale delle masse modific a il valore della linea, che non è più chiusura ma sensitivo confine e raccordo di zone tonali.

Quanto più le masse si dilatano nel chiaroscuro rarefatto tanto più la linea si affina, indugia a registrare nei volti le minime sfumature, i più inafferrabili moti del sentimento.

Nell'onda armonica del coro, alta e potente, si distinguono per una sùbita flessione del tratto o per una più rapida vibrazione della luce, le singole voci; e tutta la composizione s'intesse sull'intreccio di infinite note cariche d'una toccante verità umana.

Le Storie di San Francesco nella cappella Bardi, in cui i vecchi temi di Assisi sono rimusicati con più larga e calma misura, sono le opere più commosse che Giotto abbia dipinto. Con esse la pittura, fino a quel momento assorta nella contemplazione del divino, entra finalmente in contatto con la sostanza viva dell'umano. L'architettura si allontana, diventa fondo e cornice, margine ed orizzonte di uno spazio che soltanto la realtà dei sentimenti umani riempie.

Cadono le cadenze ritmiche, le scansioni proporzionali: per una maggior duttilità e aderenza del discorso, Giotto rinuncia alle misure obbligate della poesia, instaura coraggiosamente una prosa pittorica che, con tutt'altri contenuti, ha tuttavia l'intensità, la flessibilità, la ricchezza verbale della prosa del Boccaccio.

Giotto non ha inventato nuove tecniche per dipingere su muro o su tavola, ma ha trasformato profondamente il processo dell'operazione artistica. Il valore dell'arte non è più, per lui, nella perfezione tecnica dell'esecuzione, ma nella forza e nella novità dell'ideazione. Non di rado si limita a dare il disegno e ad eseguire talune parti, lasciando il resto agli allievi; vi sono perfino opere che portano la sua firma benché siano state quasi interamente eseguite dagli scolari. L'invenzione o ideazione ha la sua prima e diretta espressione nel disegno, che può 200

considerarsi il progetto dell'opera e quindi la premessa e la guida della successiva esecuzione. È proprio a partire da Giotto che il disegno, come ideazione, viene considerato la necessaria premessa di ogni operazione artistica.

I procedimenti instaurati da Giotto nella sua scuola sono stati teorizzati da Cennino Cennini, un pittore che discende da Giotto attraverso la scuola di Taddeo e Agnolo Gaddi. I precetti del Cennini si riferiscono principalmente alla tecnica, come operazione manuale e mentale. Il disegno, oltre che progetto e primo atto del pittore, è anche esercizio

fondamentale per la sua formazione poiché gli permette di interpretare a fondo l'opera dei maestri: l'invenzione di nuove forme si fonda così sull'esperienza della storia. Parlando dei colori, il Cennini non si limita a insegnare come si debbano macinare, diluire e applicare affinché risultino puri e trasparenti, ma spiega come si costruisca la forma con i colori secondo il modo del "gran maestro". Esso consiste, in breve, nell'assumere come base il colore puro e nell'andare via via schiarendolo, nei risalti, fino alla massima luce, il bianco.

Il carattere intellettuale della ricerca di Giotto spiega il suo interesse per le altre arti; è a partire da questo momento, e in significativa connessione con il fondarsi del disegno come processo ideativo e cioè progettuale dell'opera d'arte, che comincia a delinearsi il concetto, fondamentale per il Rinascimento, dell'universalità dell'arte. Il rapporto tra le arti non si fonda più, come in passato, sulla solidarietà del lavoro nel cantiere e sulla continuità, nell'architettura, di struttura e decorazione. Per Giotto il rapporto tra le arti si giustifica con l'idea di alcuni valori - la pulchritudo, la proporzione - che sovrastano a tutte le arti e che ciascuna di esse realizza mediante le proprie tecniche. Si profila così l'idea nuova di un'arte che, come valore spirituale comune, sovrasta tutte le arti, come mestieri distinti.

Nel 1334, succedendo ad Arnolfo di Cambio, morto nei primi anni del Trecento, Giotto è nominato architetto della fabbrica di Santa Maria del Fiore; è il riconoscimento dell'assoluta supremazia del pittore nell'ambiente fiorentino. Non interviene sul progetto arnolfiano, preferendo legare il suo nome ad un'opera originale, il campanile. Concepisce un'alta torre quadrata, sostenuta agli angoli 201

da robusti contrafforti di rinforzo alle volte interne e, nel salire, via via svuotata da coppie di bifore e, all'ultimo piano, da una grandissima trifora. Commenta il tema che aveva impostato Arnolfo, quello del rapporto tra il lungo asse longitudinale della navata e l'espandersi del corpo trilobato, anticipando, accanto alla facciata, il raccordo verticale della cupola; e non si potrebbe immaginare un contrasto più evidente tra la facciata arnolfiana, popolata da sculture, e le superfici del campanile qualificate coloristicamente dagli intarsi marmorei, che rivestono, allo stesso modo, pareti e contrafforti. Giotto morì quando l'opera era appena all'inizio e il campanile fu poi terminato da Francesco Talenti, che innalzò, modificando il progetto giottesco, gli ultimi tre piani; ma sappiamo che,

“dignissimo ancora nell’arte statuaria”, il pittore diede “provedimenti di sua mano”

per le formelle scolpite, per il campanile, da Andrea da Pontedera detto ANDREA PISANO (1295-1349). Ignoriamo quale sia stata la natura di questi

“provedimenti”, se fossero disegni o modelli, ma il rapporto con Giotto è indubbio; lo dimostra il confronto con la porta bronzea che lo stesso Andrea, tra il 1329 e il 1336, aveva scolpito per il Battistero. Elimina i compassi gotici, a rombi lobati, che dettano ritmi fluenti e cadenze preziose; come Giotto costruisce, con poche linee, uno spazio pittorico, così Andrea scava gli esagoni in profondità, per costruire lo spazio della rappresentazione, in cui i volumi si condensano dall’interno, bloccati da una linea che riassume tutto, e si stagliano su un fondo colorato, ormai caduto. Nel Remigare bastano due sole indicazioni spaziali, la linea orizzontale dell’acqua e quella, verticale, del remo; dal gorgo che quest’ultimo fa nell’affondare nasce tutta la composizione. L’angolo acuto attrae verso il basso i rematori e - in misura minore, perché maggiore è la distanza - il timoniere; il peso della fatica sugli scalmi fa inflettere le due linee, altrimenti parallele all’acqua, che formano il bordo della barca. Immaginiamo, per un momento, che il remo si raddrizzi, formando un angolo retto con la linea orizzontale; ed ecco che la barca riacquisterebbe per intero la sua altezza, e i rematori si riaddrizzerebbero anch’essi, allineandosi l’uno all’altro e distruggendo la profondità dello spazio. La cubatura dello spazio nasce, dunque, dall’angolo formato dall’incrocio delle due linee. Abbiamo già visto una cosa del genere: 202

ricordate il San Francesco che predica agli uccelli, nella basilica di Assisi?

Chiunque sia lo scultore di questa formella, è certo che, da Giotto, ha appreso non tanto e non solo l’essenzialità della composizione e la plasticità della immagine, ma, soprattutto, quello che di Giotto è il massimo contributo alla fondazione dell’umanesimo figurativo: la creazione di uno spazio della rappresentazione.

Simone Martini

Aristocratica e ghibellina, Siena aveva riaffermato nel 1311, con la Maestà di Duccio, la propria fede nel carattere aulico della cultura figurativa bizantina, attinta alle fonti più pure. Nel gotico francese sente

soprattutto l’accento aulico e lo accetta come seguito e sviluppo della tradizione bizantina. Quando, nel 1315, Simone Martini dipinge a fresco la Maestà nella sala del Consiglio del Palazzo Pubblico, riprende il tema duccesco e lo sviluppa in una ritmica gotica, quasi a dimostrare come la radice di quel linguaggio “moderno” fosse greca e non latina.

Nel 1315 Simone aveva trent’anni, essendo nato verso il 1284: nel 1317 è al servizio di Roberto d’Angiò, re di Napoli; del 1319 è il polittico di Pisa, di pochissimo posteriore al 1320 quello di Orvieto. Lavora poi nuovamente a Siena ed affresca, nella chiesa inferiore di Assisi, la cappella di San Martino. Nel 1340

è alla corte papale di Avignone, dove muore nel 1344. Per il Petrarca, suo amico, dipinse un ritratto di Laura e miniò il frontespizio di un codice di Virgilio.

Quasi in antitesi a Giotto, interprete di un ethos collettivo e popolare, Simone è l’artista aulico, l’interprete raffinato e perfino tormentato di quell’ideale cavalleresco che accompagna e caratterizza il declino storico del feudalesimo.

L’esercizio dell’arte non è per lui un modo di inserirsi nella realtà storica concorrendo a formarla, ma di sollevarsi al di sopra della realtà, per una sorta di vocazione o elezione spirituale. La prima opera nota, la Maestà, ripete il tema e lo schema compositivo del capolavoro di Duccio: ma se in questo ogni figura, ogni colore, ogni segno esprimeva la certezza di una perfezione raggiunta e ormai immutabile, nel dipinto di Simone tutto è fremito, aspirazione a una perfezione ancora più alta ma irraggiungibile. La ragione del richiamo al maestro non è il culto della tradizione perché il tema è deliberatamente interpretato in 203

termini diversi e moderni, né la volontà di fondare sull’esperienza del passato una realtà nuova perché non la struttura ma soltanto la veste stilistica, il senso della linea e del colore è rinnovato. D’altra parte, se certamente Simone conosceva già (sia pure soltanto da miniature e da avori) l’arte francese, non v’è dubbio che fin da questo momento cerchi di superarla in un linearismo ancora più ritmico, in un colore ancor più palpitante di luce. C’è dunque, più che la coscienza, la nostalgia del passato; più che la ricerca, l’aspirazione inquieta al moderno, anzi a un di-là del moderno, a una spiritualità fuori del tempo. E ciò che evita è proprio quel sentimento concreto della realtà storica, che è così chiaro nell’arte di

Giotto. Nella Maestà le figure, non più schierate in ranghi paralleli, si assiepano a semicerchio intorno al trono, formando all'interno del gruppo allineamenti trasversali, incrociati, che portano con un'onda di moto saliente al vertice acuto del dossale del trono. Al centro della mobile ghirlanda la Madonna è quasi isolata in un suo spazio, protetto dalle fragili strutture del trono: come un sacro recinto che i beati sembrano volere e non osare varcare. In alto, portato da esilissime aste che solcano lo spazio vuoto, il baldacchino, simile al padiglione della tribuna d'onore in un torneo, suggerisce il paragone della corte celeste alle corti mondane.

Come Simone pone il suo ideale del bello fuori del tempo, così lo pone fuori dello spazio, in una dimensione ambigua, tra celeste e terrena. La figura non è piatta come in Duccio né solida come in Giotto: fluttua in una spazialità indefinita. In essa i colori non si distendono in zone smaltate come in Duccio né si costruiscono in masse plastiche come in Giotto: si succedono in ondate ritmiche, più pallidi o più intensi, e sono spesso variegati d'oro affinché ne emani una luminosità vibrante. Anche Simone, come Duccio, si esprime esclusivamente con la linea e il colore; ma la sua linea sottile, flessibile, tesa e modulata insieme, anima il colore, provoca le tenui variazioni chiaroscurali, talvolta i mutamenti di tinta. Il chiaroscuro non modella né costruisce, sfuma, abbandona le superfici colorate all'ondulazione di quello spazio indefinito.

L'ideale sociale di Simone, benché "cortese" e cavalleresco, è tutt'altro che fatuo o mondano: riflette un aspetto, molto diverso da quello giottesco, della 204

problematica etico-religiosa e, precisamente, la religione di coloro che si ritengono eletti, segnati dalla grazia divina. La loro vita deve svolgersi tutta al livello di quella scelta dall'alto, per cui sono sovrani, principi, cavalieri: sono eroi per vocazione più che per volontà di esserlo. La pala di San Ludovico di Tolosa, dipinta a Napoli per ordine di Roberto d'Angiò, presenta frontalmente, sul vasto fondo d'oro, la figura di San Ludovico che incorona Roberto (Ludovico, primogenito, aveva rinunciato al trono per farsi francescano): e sono immagini senza peso corporeo, macerate e quasi dissolte in un mare di luce divina. La linea sottilissima media il contatto tra l'oro e i colori attenuati, trasparenti come veli trapunti: la visione non si traduce in forme naturalistiche, ma rimane sospesa fuori dello spazio e del tempo, conserva l'immaterialità dell'immagine contemplata nell'estasi.

L’ipotesi, per altro assai improbabile, di un’influenza dell’arte orientale vale tuttavia come un indizio del carattere spiritualistico, nettamente in contrasto con lo storicismo giottesco, della poetica di Simone.

San Ludovico è un principe che ha rinunciato al trono terreno per la maggior gloria del paradiso: per rendere visivamente l’idea di un trionfo conseguito con l’umiltà della rinuncia, Simone modula la linea in ritmi lenti e ascendenti, stende colori smorti, senza fulgore, che diventano squisiti nell’armonia sommessa degli accordi. Anche i santi dei polittici di Pisa e di Orvieto sono i militi di una cavalleria spirituale: immagini di fissità ancora bizantina, in cui tuttavia il ductus della linea, il trascolorare delle tinte, la vivacità pungente dello sguardo portano una nuova corrente di sentimento e una nuova, petrarchesca cadenza poetica.

Ad Assisi, prima del 1328, Simone opera in un ambiente dominato dalla robusta concezione etico-storicistica di Giotto. Quasi per polemica contro l’interpretazione borghese e popolare del francescanesimo, promuove San Francesco e Santa Chiara al rango di principi, li rappresenta accanto ai santi di sangue reale: Ludovico di Tolosa, Luigi di Francia, Elisabetta d’Ungheria. Quando deve raccontare una storia, il suo eroe è San Martino, un santo cavaliere. Non si può dire che Simone ignori Giotto come Petrarca si vantava di non aver letto Dante.

Di Giotto riconosce la scienza prospettica e se ne vale per situare le sue storie in uno spazio più certo; ma considera la sua pittura sotto l’aspetto della pulchritudo 205

petrarchesca e non della naturalezza. Evita il senso epico che accompagna in Giotto la rappresentazione dei miracoli. Dissolve la drammaticità dell’evento in molte figure, nel ritmo melodico delle linee, nella scelta squisita dei colori, nelle finissime decorazioni dell’architettura. Ogni fatto è rappresentato come un rito in chiesa o una cerimonia a corte, ma descritti in poesia, con rime e misure obbligate. La storia, per lui, non è fatta dalle azioni degne di memoria; è il modo di essere e fare degli spiriti eletti, delle anime superiori.

Dopo la vittoria del 1328 su Castruccio Castracani, i senesi incaricano Simone di celebrare in un affresco, nel palazzo pubblico, Guidoriccio da Fogliano, il capitano vittorioso. Lo rappresenta solo, a cavallo, in una landa sabbiosa, tra due castelli espugnati: quello che avrebbe dovuto essere un monumento diventa una figurazione araldica. Ma è proprio questa

trasposizione in chiave emblematica che eccita la sensibilità del pittore. Ricordiamo la relazione chiusa, bloccata, di necessità, che Giotto stringe, nel Miracolo della fonte, tra figure e paesaggio: Simone invece accompagna con l'ondulazione dell'orizzonte le curve della groppa e del collo del cavallo; ne suggerisce il passo con il bordo ondeggiante della gualdrappa e con le file oblique delle losanghe nere sulla stoffa dorata. È

questa, intessuta di vivi colori, che dà risalto alla figura del cavaliere sul fondo povero di colore ma prezioso per l'accostamento finissimo dell'ocra pallida della terra e del turchino profondo del cielo. Nei due castelli il colore diventa trasparente, cristallino nella delineazione geometrica dei piani; gli steccati appuntiti, irti di lance, riprendono in sordina e con ritmo più affrettato la linea ondulata dell'orizzonte; poche note di colore vivo - il rosso dei tetti e degli stemmi, il bianco e nero delle bandiere senesi - rompono a tratti il silenzio, animano di presenze nascoste il paese deserto. L'elogio del condottiero prende così il garbo, la cadenza libera e ritmata di una canzone; e la stessa insistenza sui motivi araldici diventa un fatto poetico, essendo propria dell'anima eletta la tendenza a esprimersi per simboli o emblemi.

L'ultima opera datata di Simone prima di partire per Avignone è l'Annunciazione, del 1333. È un'opera ormai lontana dalla macerazione ascetica del San Ludovico: Simone vi definisce il proprio ideale di bello spirituale in contrasto al 206

bello intellettuale e morale di Giotto. Non cerca più, come nella Maestà, le possibilità infinite di rapporto tra linea e colore, ma determina con chiarezza il tipo del bello, e non solo nelle figure ma negli oggetti, nelle stoffe, nei rami e nei serti di fronde e di fiori. Non si tratta di realtà poetizzata, idealizzata, ma di un discendere del bello assoluto, o ideale, fino a precisarsi nella "natura eletta" delle cose: i tipi ideali nascono proprio da quella relazione di linea e colore.

Ammiriamo la grazia del moto di ritrosia della Vergine, ma subito notiamo che esso non è dato dal gesto, bensì dalla sensibilità della linea curva del manto che separa l'azzurro intenso dall'oro smagliante del fondo. La Vergine (come la donna del Petrarca) è il sommo ideale della persona umana: è avvolta di luce, ma non la emana. L'angelo è un essere celeste della stessa sostanza luminosa e irradiante del fondo d'oro, del cielo. Il

senso poetico del quadro è in quello schivo ritrarsi del colore terreno davanti alla luce che d'ogni parte l'investe.

Poche opere rimangono del tempo di Avignone, e dimostrano quale profonda influenza abbia avuto la sua pittura sul formarsi di quel gotico "internazionale"

che sarà la corrente dominante della cultura figurativa della seconda metà del Trecento e del primo Quattrocento.

Pietro e Ambrogio Lorenzetti

Simone Martini respinge la riforma giottesca e pensa che la tradizione bizantina, nella recente versione duccesca, abbia la possibilità di svilupparsi in senso gotico o "moderno". Pietro e Ambrogio Lorenzetti, negli stessi anni, mirano a fondere in una cultura toscana la tradizione di Firenze e quella di Siena. Pietro ha l'età di Simone e si forma come lui nella cerchia di Duccio. Il suo esordio non è chiaro, anche per la datazione controversa di alcune opere-chiave. La prima opera sicuramente datata è il polittico della pieve di Arezzo, del 1320: il momento in cui Simone, a Pisa e a Orvieto, precisa la propria poetica aulica. Nella Madonna col Bambino l'atteggiamento, il modellato, l'intensità del gesto e dello sguardo dimostrano che Pietro, pur vicino a Simone nel tentativo di dare un esito gotico al bizantinismo duccesco, a un certo punto ne diverge, volgendosi a ricerche plastiche e di tensione espressiva e studiando la scultura di Giovanni Pisano. Era una via che portava a Giotto. L'Annunciazione, nella cuspide del 207

polittico, riflette una prima esperienza giottesca: l'intarsio cromatico duccesco si dilata in masse di colore rigorosamente incluse nello spazio, saturo di luce, dell'architettura. La Madonna in trono (1329) per la chiesa del Carmine svolge in senso plastico il tema della Maestà: santi ed angeli sono schierati ai lati e dietro il trono con una chiara dimostrazione di profondità; e il trono chiude in un vano ben delimitato e quasi geometrico la massa coloristica della Madonna col Bambino.

La sobrietà degli ornamenti e la severa armonia di pochi colori dominanti confermano che Pietro si muove già in una direzione opposta a quella di Simone: non più ondulazione ritmica, ma tensione dinamica della linea; non più modulazione melodica, ma acuti, stridenti accordi del colore.

Forse soltanto quando va a lavorare ad Assisi, sicuramente prima del 1329, Pietro si rende conto della portata dell'epica sacra di Giotto. La

reazione, in un artista tanto tormentato da ansie religiose, è violenta e contraddittoria. Nella Deposizione la chiusura bloccata dei contorni delle figure chine è un motivo giottesco, ma applicato a fissare la tensione dei corpi inarcati e non a dare gravità o senso spaziale alle masse. Scompare l'unità del contorno nel lungo esilissimo corpo di Cristo, gettato come un ponte a collegare e dinamizzare i due gruppi, e si noti che proprio qui, all'apice del pathos, la linea raggiunge il massimo dell'eleganza gotica. La composizione è concepita come un incalzare e sommarsi di forze ascendenti (come negli archi rampanti dell'architettura gotica), con un crescendo che culmina nella figura che sfiora, col cerchio del nimbo, l'asse orizzontale del braccio della croce; ed è questa grande T, con l'esattezza astratta delle sue ortogonali, a dar forza alla diagonale formata dalle figure.

Pietro sente tutta la drammaticità di Giotto, ma ne oltrepassa la "misura" e la esaspera nel tragico, senza avvedersi di tornare così verso il tragico bizantino sia pure nella sua versione duecentesca. Perciò, in questo che vuol essere il suo grande balzo verso il "moderno", si scopre, nella composizione e perfino nell'iconografia, un marcato accento di arcaismo. Che questa esasperazione tragica sia la conseguenza di una lettura intensa ma unilaterale di Giotto è dimostrato dal suo attenuarsi nelle ultime opere senesi, quando Pietro, col 208

fratello Ambrogio, firma nel 1335 gli affreschi (perduti) dell'Ospedale di Santa Maria della Scala.

Di Ambrogio il Ghiberti e gli scrittori venuti poi dissero che fu artista letterato,

"filosofo", studioso dell'antico: lo conferma il carattere "intellettuale" della sua opera. Doveva esser poco più giovane di Pietro e quasi certamente i due fratelli morirono nel 1348, l'anno della peste. Da documenti del 1321 risulta che aveva dimorato a Firenze; lo conferma la Madonna di Vicolabate, del 1319, nettamente frontale, rinserrata nella stretta cornice che segue e rafforza, col suo risalto, i limiti del trono. Non vi sono, intorno, figure a suggerire uno spazio più ampio; né patenti indicazioni prospettiche. La massa coloristica del manto risalta compatta sul piano a tarsìe colorate del dossale; lo schema iconico è arcaico, simile a quello delle Madonne duecentesche di tradizione bizantina. Tuttavia i braccioli del trono, pur inscrivendosi nel piano coloristico, hanno una forte inclinazione prospettica; i lembi cadenti del manto si adagiano su un pavimento

orizzontale; il movimento del bambino suggerisce la distanza tra le ginocchia e il busto, quindi il volume del corpo della Madonna; un accento fortemente plastico segna lo snodo del polso. Ambrogio rinuncia al contorno ritmico, alle lumeggiature dorate, cioè all'ideale del bello spirituale bizantino e gotico. La Madonna è una figura tozza, quasi premuta sul fondo ristretto, veduta in una prospettiva che le linee non tracciano, ma si palesa ben chiara nell'accorciamento della figura, proprio come nello scorcio rientrato dei braccioli del trono. L'ideale di Ambrogio è, come per Giotto, un bello intellettuale, che non si dà immediatamente alla vista ma emerge dalla intrinseca proporzionalità di tutti i valori. Si esprime nell'equilibrio perfetto, nell'identità di colore e volume, nell'andamento lento delle linee che definiscono insieme la massa e il colore. Il volume plastico non interessa Ambrogio "per la plasticità dell'oggetto", ma "in quanto può essere espresso da un contorno e da un colore" (Brandi). I rapporti di Ambrogio con Firenze non si fermano a questo primo incontro; nel 1332 lo troviamo immatricolato tra i pittori fiorentini. Se già la Madonna del 1319 rivelava una cultura complessa, con elementi di Giotto e dei primi giotteschi, della scultura pisana e di Arnolfo, nelle opere successive si precisa l'aspirazione a un'arte di largo orizzonte e di alto 209

livello speculativo: una vera e propria concezione del mondo. Ma la concezione di Ambrogio è diversa da quella di Giotto, per il quale la realtà si compendia e rivela nell'eticità dell'agire: da un lato è ancora legata al pensiero medievale, dall'altro presuppone un più largo raggio d'esperienza.

Nel 1338 Ambrogio cominciò la sua opera maggiore: gli affreschi con le Allegorie del Buono e del Cattivo Governo e con gli Effetti del Buon Governo nella sala dei Nove del palazzo pubblico di Siena. È, nella storia dell'arte italiana, la prima opera civile, con un contenuto non più soltanto religioso ma filosofico e politico.

L'assunto dottrinale è chiaramente tomistico: non solo perché riflette la gerarchia dei princìpi e dei fatti, delle cause e degli effetti, ma perché pone come motivi fondamentali dell'ordine politico l'autorità (nelle allegorie) e la socialità (negli effetti), specialmente insistendo sul concetto aristotelico della naturalità della socievolezza umana. Nella Allegoria del Buon Governo v'è, in alto, la regione delle idee, con le virtù morali schierate ai lati del buon monarca (parallelamente, nella rovinata Allegoria del Cattivo Governo, il tiranno ha intorno i vizi capitali); in basso v'è quello che oggi

chiameremmo il potere esecutivo, con i capi politici e militari. Nel terzo affresco, con gli Effetti del Buon Governo, si dispiega a perdita d'occhio, disseminata di piccole figure intente ai lavori quotidiani, la veduta panoramica della città e del contado: la società, nel rapporto vario e animato di civiltà e natura. Si passa così dai grandi, eterni princìpi ai piccoli fatti della cronaca: ciò che manca è proprio ciò che interessa Giotto, la storia. I fatti che Ambrogio rappresenta nella città e nella vicina campagna non sono storici, ma neppure episodici o aneddotici: sono i fatti che si ripetono ogni giorno e che, non avendo un tempo e un luogo determinati, formano con la loro successione il continuo dello spazio e del tempo. La scena in cui si svolgono è costante: la città con i suoi edifici e il contado, con le sue colline, i suoi campi, i suoi viottoli. Negli Effetti, il tema ideologico della socialità si concreta nella realtà urbana familiare agli uomini del Trecento: la città murata in cui l'accumulo della ricchezza si esprime nelle nobili architetture; la fascia del contado, complemento necessario della sua economia. Ambrogio è dunque il primo pittore che si proponga un oggetto di cui ha esperienza diretta e che stabilisca una relazione costante tra 210

immagini percepite e immagini dipinte, tra lo spazio indefinitamente esteso e profondo della realtà, e lo spazio piano, a due dimensioni, della pittura. V'è in lui, per la prima volta, un'intenzione di obbiettività, che implica la scelta e la messa in opera di un sistema della visione: la determinazione di un punto di vista, di una angolazione della veduta, di una prospettiva infine, certamente più empirica ma proprio perciò più complessa di quella di Giotto. La prospettiva giottesca, infatti, concentra e condensa tutto lo spazio nelle figure, riducendo l'ambiente a elemento integrativo dell'azione ed eliminando ogni realtà al di là di essa; la prospettiva di Ambrogio, invece, descrive il più largo orizzonte possibile, accentuando il contrasto tra la piccolezza delle figure e la vastità dello spazio. La spazialità di Giotto, costruita sull'azione, si concreta in volumi solidi e ha una profondità definita; la spazialità di Ambrogio, indefinita e continua, esclude ogni azione conclusa o storica, ed in essa le persone hanno lo stesso significato o valore delle case o degli alberi.

Obbiettività, per Ambrogio, non vuol dire copia meticolosa delle cose vedute, ma considerazione globale e a distanza, col distacco di chi guarda ai fenomeni dal piano superiore delle idee e vede i grandi princìpi manifestarsi nella varietà infinita dei casi naturali ed umani. Per il suo stesso assunto

dottrinale non potrebbe mai ridursi a ritrarre quello che vede come lo vede; il suo scopo è di rappresentare la società nel particolare e nell'insieme, nella diversità dei casi e nel loro armonico concerto, nella condizione di felicità che discende dalle superiori virtù del buon governo. Il sistema di rappresentazione spaziale che ha scelto gli permette di localizzare i fatti singoli per poi legarli nella continuità di un ritmo, che vuol essere il ritmo stesso della vita civile, nel suo duplice aspetto urbano e rurale.

Il punto di vista è alto, la veduta si spiega come una mappa, le case e le colline si ripetono fino all'orizzonte che risparmia soltanto, in alto, una sottile striscia di cielo. Lo sguardo si irradia a ventaglio nel più largo giro d'orizzonte, addentrandosi nei canali profondi delle vie, negli anditi delle case, nelle vallette tra le colline. La città, che ostenta la regolarità perfetta dei suoi volumi squadrati e vivacemente colorati, assomiglia a Siena ma non è Siena: Ambrogio non può 211

limitare a una data situazione storica, quella della propria città, l'assunto universalistico della propria "politica". Il paesaggio urbano è una realtà costruita dall'uomo (si vedono i muratori al lavoro) e la sua è una struttura logica, di linee rette e di piani geometrici. Il paesaggio rurale è una realtà più prossima allo stato di natura e il suo disegno è più dolce, tutto curve e superfici ondulate. Ma la stessa alta luce che si specchia nei piani colorati degli edifici cittadini si sfuma sulle dorsali dei colli, così come una stessa superiore sapienza presiede in città alle opere degli artigiani e dei mercanti e nel contado ai lavori campestri. Come si realizza pittoricamente il rimando dal particolare all'universale, dagli infiniti punti dello spazio all'orizzonte che tutti li comprende?

La linea ha un andamento largo e fluente, delimita le zone di colore e le raccorda alle contigue; tutti i colori, leggermente attutiti nello squillo dei timbri, si modulano su una tonalità di base.

L'ultima opera datata, l'Annunciazione del 1344, potrebbe fornire la prova che Ambrogio è giunto a concepire la prospettiva come concorrenza delle linee a un punto di fuga, come si vede nelle piastrelle del pavimento. In realtà la soluzione è inversa a quella degli Effetti del Buon Governo, dove le direttrici della visione divergono a raggiera. Ma si tratta di una diversa modulazione dello spazio pittorico e no n della scoperta di una supposta legge universale. Qui Ambrogio vuol dare alle figure peso e consistenza di masse coloristiche, riempire la profondità che va dal primo

piano al fondo dorato, misurando la distanza con la fuga delle linee dell'impiantito; vuol dare, insomma, un'interpretazione coloristica della spazialità e plasticità di Giotto. Ma se nella compattezza delle masse è evidente il dato giottesco, la raffinata scelta coloristica, la ricchezza degli ornati e perfino il riferimento testuale del serto di fronde dell'angelo dimostrano che l'altro dato del problema è la poetica di Simone, quale risulta, in netta antitesi alla poetica giottesca, dalla Annunciazione del 1333. È proprio questa antitesi che Ambrogio contesta, impegnandosi a dimostrare la possibilità di convergenza e di sintesi delle due visioni. Simone aveva scandito la composizione coi tre archi acuti della cornice, situando le figure in modo che non fossero racchiuse nello spazio delimitato da un arco: la composizione viveva tutta nel ritmo che 212

scendeva dalle lunghe ali dell'angelo e risaliva lungo la curva sinuosa del corpo della Madonna.

Ambrogio accampa saldamente le masse delle due figure negli spazi limitati dai due archi a tutto sesto, e tra queste due porzioni di spazio pone, ben chiara, la cesura architettonica della colonnina. La luminosità del fondo d'oro non è illimitata effusione: la prospettiva del pavimento la conduce fino al primo piano, definendo così la cubatura spaziale e luminosa in cui insistono e si espandono le masse coloristiche.

La pittura a Firenze

Dal contrasto tra Giotto e Simone - per il primo l'arte è operazione intellettuale, basata sulla storia e sulla naturalezza, per l'altro un processo di sublimazione, quasi di distillazione, della realtà che conduce ad un manufatto prezioso destinato a soddisfare un gusto eletto e raffinato - discende, logicamente, una contrapposizione netta sul ruolo da assegnare alla praxis: per Simone, l'autenticità di un'opera, e il suo valore, si identificano con l'autografia, essendo la manualità, quasi la gestualità del dipingere una esperienza personale, intima del pittore; per Giotto, identificandosi il valore dell'operazione artistica con il progetto, o il disegno, la prassi pittorica è pura operazione meccanica, ripetizione del già-

detto, del già-inventato, e quindi non-valore, oppure rimeditazione sul progetto e, quindi, modificare facendo un'idea iniziale. Simone usa quasi sempre gli stessi collaboratori - artisti talvolta notevoli, come LIPPO MEMMI o l'anonimo MAESTRO DI PALAZZO VENEZIA, ma sempre, comunque, personalità distinte o distinguibili da quella del maestro; Giotto

mira a formare una scuola quanto più possibile omogenea, che sia in grado di tradurre, su tavola o a fresco, le sue idee e, al tempo stesso, che gli consenta di far fronte a tutte le commissioni più importanti. Se ad Assisi o a Padova non è ancora riuscito a crearsi dei collaboratori che riescano ad intendere i progetti del maestro - come si vede, ad esempio, negli ultimi affreschi della vita di San Francesco, siano o meno da attribuirsi al MAESTRO DI SANTA CECILIA - già nella cappella della Maddalena (dopo il 1310) l'intervento di Giotto può limitarsi ai tondi della volta, poiché uno o 213

più discepoli eseguono sulle pareti, coerentemente con le sue intenzioni - anche se, è ovvio, a un livello qualitativo inferiore - le storie della santa.

Un'équipe di pittori, tutti di buon livello, che si forma sulle idee di Giotto e ne assimila il linguaggio, crea così, nel giro di pochi anni e in tutti i centri più importanti della penisola, una serie di opere in cui il nome "Giotto" è usato come un marchio di fabbrica che garantisce una qualità sempre molto alta: non pochi tra loro - il cosiddetto "parente di Giotto", il "Maestro di San Nicola", il "Maestro delle Vele" - sono indicati dalla critica con nomi di comodo, quasi a conferma di una forzata anonimità cui li costringe la struttura produttiva della bottega giottesca. Dopo la morte del maestro, i più giovani tra loro - Maso, "Stefano", Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi - non trovano, a Firenze, rivali che siano in grado di competere con loro: ed è significativo che, quando nel 1347, si cerca a Pistoia un pittore cui commissionare la tavola per l'altar maggiore della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas, i nomi de "li migliori maestri di dipignere in Firenze" siano tutti, o quasi, pittori formatisi nella bottega giottesca.

Manca, nel ricordo pistoiese - ma, forse, a quella data era già morto - quello che, a parere del Ghiberti, era il maggiore tra loro: MASO DI BANCO, autore, probabilmente tra il 1336 e il 1341, degli affreschi con storie di San Silvestro della cappella Bardi di Vernio in Santa Croce a Firenze. La resurrezione dei maghi ha come scenario le rovine del Foro romano, una nitida distesa di superfici grigie e rosa sul fondo turchino: in primo piano, un arco spezzato e una colonna isolata, quasi emblemi del luogo. La composizione è costruita sul rapporto equilibrato delle verticali e delle orizzontali; le figure sono a gruppi, con pause profonde. Il tema che affronta è quello, già impostato da Giotto nelle cappelle fiorentine, e poi sviluppato da Ambrogio Lorenzetti, del rapporto tra spazio e luce.

Come nella cappella Bardi, le architetture sono sfondo; ma sfondo colorato, specchio che riflette la luce. Si osservi, a sinistra, nell'antefatto del miracolo, il San Silvestro che chiude le fauci del drago pestilenziale, le qualità del bianco e del rosa delle vesti del santo: sono, senza alcun dubbio, gli stessi bianchi e gli stessi rosa delle architetture che sovrastano la scena, ma spinti uno o due toni più in alto nella scala della luminosità, da far sì che la tiara del pontefice si 214

incunei, rotante, bianco su bianco, dentro la calce del muro. L'alta colonna - una colonna su cui forse dovrà meditare Piero della Francesca - è la cesura che divide le due scene; ma è una cesura che raccorda, riprendendo la spinta verticale di quel cuneo, plastico perché luminoso, e scaricandola sul rosa dello sfondo. Il pontefice così, come liberato da un peso, emerge dalla buca profonda; e il movimento ascensionale è sottolineato, quasi scandito, come fossero gradini, dalle figure, più basse, degli accompagnatori e dal rapido salire della diagonale che parte dai maghi morti, percorre la schiena dei maghi resuscitati e l'ala di muro bianca, per concludersi con la nota, luminosa, della tiara.

Il rapporto spazio-luce che Maso risolve identificando massa plastica e colore, è il problema che si pone anche STEFANO, altro allievo di Giotto, "più unito nei colori e più sfumato che tutti gli altri"; sulla base di questa definizione vasariana, il Longhi ha individuato una serie di opere che, sebbene siano forse da assegnare a Puccio Capanna, illustrano bene un'altra tendenza della scuola di Giotto, che mira a dissolvere la massa plastica in colore. Nel Martirio di San Stanislao, ad esempio, la profonda architettura non serve a situare le figure in uno spazio dove entrino in rapporto tra loro: sono raccordate solo sulla base della loro diversa modulazione coloristica. Il contorno, quel segno nero nettamente delineato che in Maso serviva a condensare il colore in massa, viene abolito da Stefano, in quanto ostacolo all'espansione della luce, alla sua diffusione vibrante, per onde successive, nell'atmosfera: il giallo radiante della veste del santo si espande nell'aria, fino a raggiungere le volte, e detta l'accordo tra i colori.

BERNARDO DADDI isola e sviluppa, invece, l'aspetto lirico della poetica di Giotto, quello che Ghiberti chiamerà gentilezza; e lo fa insistendo sulla componente senese. Più che nelle Storie dei Santi Lorenzo e Stefano in Santa Croce, dove il racconto è divagante, le qualità di Daddi brillano nelle tavole, spesso piccole, destinate per lo più al culto privato della ricca

borghesia fiorentina e senese. Sono di squisita fattura, raffinate nei colori variegati d'oro, nella composizione simmetrica, nella linea armoniosa, nel chiaroscuro sfumato, 215

nell'intaglio delle cornici: rispondono a un gusto che preferisce l'oggetto prezioso alla grande rappresentazione storico-religiosa.

Cennini informa che TADDEO GADDI stette con Giotto ventiquattro anni; fu dunque l'allievo prediletto e poi quasi un socio della fiorente bottega fiorentina.

Le storie della Madonna, nella cappella Baroncelli in Santa Croce, sono state incominciate vivente Giotto e forse con la sua guida: sono quasi un modello o un trattato della poetica giottesca, il fondamento di quella che diverrà, nella seconda metà del secolo, una noiosa accademia. Combina le due fonti culturali di Giotto e Ambrogio: estende la concentrata spazialità giottesca in ampi scenari architettonici, condensa l'espanso continuo spaziale lorenzettiano in un calcolato equilibrio di pieni e di vuoti, di verticali e di orizzontali. L'architettura e il paesaggio compongono sfondi e ambienti ideali intorno a episodi diffusamente descritti, con periodi lunghi e articolati, con un accento nobilmente oratorio che dà al fatto, non più la drammaticità, ma la dignità dell'evento storico. Per Taddeo la pittura è linguaggio letterario, volgare illustre; dà prestigio a tutto ciò che dice; trasformala narrazione in alta, severa oratoria storica.

È forse Taddeo Gaddi che dà inizio, nel 1337, alla costruzione della loggia di Orsanmichele, nata come monumentale centro cittadino di affari; vi si ritrova lo stesso tono grave, la stessa larga, equilibrata, proporzionale spazialità dei suoi affreschi, scandita dai pilastri quadrati, dagli archi a tutto sesto, dai marcapiani regolari e dagli alti plinti fortemente aggettanti. Su questo spazio volumetricamente preciso, poco più tardi, entro il 1350, si sovrappone una decorazione fiorita e finissima, che ha il suo punto di arrivo nel tabernacolo della Madonna di Andrea Orcagna, traforato e cesellato come un lavoro di oreficeria, benché la profusione dell'ornato sia contenuta in un largo tracciato di orizzontali e verticali concluse nel triangolo della cuspide; è quasi un emblema del mutamento del gusto avvenuto nella società fiorentina nella seconda metà del Trecento. Forse intorno al 1360, Taddeo Gaddi, in una novella del Sacchetti, poteva osservare con amarezza che a Firenze "assai valenti dipintori sono stati", ma la pittura "è venuta e viene mancando tutto dì": tecnica e stile perfetti, ma 216

carenza di una forte ispirazione artistica. Si rivolgeva, così dicendo, ad ANDREA ORCAGNA, il maggior protagonista dell'arte toscana tra il 1350 e il '60.

Era pittore, scultore, architetto; ma non più, come Giotto, in nome dell'universalità dell'arte, bensì per una sorta di versatilità od eclettismo, di orgogliosa fiducia nelle possibilità dell'ingegno e della tecnica. La pala Strozzi (1357) in Santa Maria Novella ha una cornice elaborata come un'opera di oreficeria; nei pannelli le figure sono disposte con simmetria perfetta e calcolata ragione proporzionale, fin negli accordi del colore. Come il tabernacolo di Orsanmichele, scolpito dallo stesso Orcagna, la pala Strozzi è il prodotto perfetto, che risponde alle richieste di una società borghese, di tecnici e di mercanti: concezione dottrinale corretta, composizione sapiente, bellezza canonica nelle forme e nei colori, esecuzione ineccepibile. Con la stessa consumata bravura l'Orcagna dipinse, con i fratelli NARDO e JACOPO di CIONE, gli affreschi quasi completamente perduti del coro di Santa Maria Novella e della navata di Santa Croce. In questi ultimi, e specialmente nel Trionfo della Morte, uno dei pochi frammenti superstiti, gli ideali morali e sociali di quella società sono evidenti: i poveri che implorano la "morte medicina" sono più tipizzati che caratterizzati, rappresentano una "classe" che fa contrasto a quella dei "grandi", sono una inevitabile calamità sociale, come la peste a cui l'affresco indubbiamente allude.

Questa tendenza accademizzante, più interessata alla bontà del manufatto artistico che al messaggio ideale dell'arte, rafforza la componente senese.

ANDREA BONAIUTI mette la propria sapienza stilistica e tecnica al servizio di una cultura istituzionalizzata, ufficiale: quando, verso il 1365, dipinge Il trionfo di San Tommaso e La Chiesa e i Domenicani nel cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella, si limita a tradurre in immagini un contenuto concettuale dato. È la sala del Capitolo, dove si tengono le riunioni e le dispute dottrinali dell'Ordine domenicano; il programma della figurazione è stato certamente stabilito da qualche dotto frate. Il pittore, dunque, fa opera di translitterazione, di traduzione di un testo in figure; affinché sia chiaro che le immagini non valgono per sé ma per i concetti che manifestano, opera una trasposizione in termini di

allegoria; l’accuratezza descrittiva, l’evidenza formale hanno dunque il solo scopo 217

di rendere attendibili i concetti che illustrano. Basta paragonare queste grandi macchine compositive con gli affreschi del Buon Governo, che pure comunicano un messaggio ideologico e concettuale, per constatare come l’unità della visione di Ambrogio si sia scissa: da un lato un contenuto dottrinale dato, dall’altro una tecnica di figurazione che lo manifesta.

Non valgono a modificare sostanzialmente il panorama artistico fiorentino -

oscillante tra uno stanco mestiere che non sospetta neanche più quali e quanti problemi si erano dibattuti a Firenze nei primi decenni del secolo, e la tendenza accademica e allegorizzante - gli arrivi in città delle novità padane: lo dimostra la scarsissima eco che trova l’opera di GIOVANNI DA MILANO. Di origine

lombarda, ed educato sugli esempi che la scuola di Giotto aveva lasciato a Milano, è attivo a Firenze nel sesto e nel settimo decennio del secolo. Sono suoi alcuni affreschi con Storie evangeliche nella cappella Rinuccini a Santa Croce, anteriori al 1365. Nella Natività di Maria, l’architettura diventa interno domestico, la storia è ridotta a piacevole e quieto racconto, che indugia a cogliere le espressioni dei sentimenti, la pittura si fa colore piatto e disteso, delineato da una linea nervosa e incisiva. Nella Pietà firmata e datata 1365, rarissimo esempio di alta lirica religiosa nella seconda metà del Trecento, il sentimento da esprimere è un intenso patetismo: il colore diventa smorto, livido, ma non rinuncia al raffinatissimo gioco lineare, ai preziosismi delle vesti, alle trasparenze dei veli.

Recupera accenti da tempo dimenticati a Firenze, echi dei primi giotteschi, affiancandosi così a GIOTTINO, con cui lavora, nel 1369, a Roma.

Chiusa in una spocchiosa “fiorentinità” che si sente - a torto - unica erede dei grandi della prima metà del secolo, l’accademia giottesca si trascina stancamente fino alla fine del secolo. L’opposizione ad AGNOLO GADDI -

“monotono e senza vita, prolisso narratore, reso popolare dalla stessa mancanza di profondità psicologica, dalla inanità di espressione plastica, dalla superficiale vaghezza del colore” (Toesca) - è ra ppresentata dall’intenzionale accentuazione

“popolaresca” della pittura di SPINELLO ARETINO; questi polemizza con il linguaggio dotto dell’allegorismo accademico, ma, come l’opposizione di Sua Maestà, bada bene a non cambiare le regole del gioco.

218

La cultura artistica senese

Il gusto - e cioè la cultura intenzionata al fare artistico - senese di tutto il secolo può bene essere esemplificata dalla corona di San Galgano: uno splendido oggetto prezioso, fatto secondo una tecnica raffinatissima, ma che non conserva, dell’essere stato fatto, nessun ricordo: come un’antica icona bizantina - ma immagine moderna, non latina, ma francese - si pone, splendida, acheropita: non riflette la luce, ma la crea dall’interno. Non rappresenta nulla, né tanto meno ha qualche decorazione: la qualificazione dell’immagine è tutta affidata al profondo azzurro, di smalto translucido, e all’elegante calligrafia dell’epigrafe

“SGhalganode-Chiuslino”.

Se a Firenze Giotto vuole formare e di fatto organizza una scuola, Simone Martini ha degli aiuti, dei seguaci, dei prosecutori; ed è significativo che sia la sua ricerca, e non quella, rigorosamente storicista, di Giotto, ad essere accolta e sviluppata alla corte papale di Avignone, città-nuova, dalla cultura cosmopolita, dove lavorano anche artisti francesi e catalani. I Profeti che MATTEO

GIOVANNETTI affresca nella sala della Grande Udienza sono, prima d’ogni altra cosa, esercizi di bella scrittura, campiti sul fondo oltremarino; e i colori, ora accordandosi ora stridendo su questo azzurro intenso, si modulano in una gamma cromatica raffinatissima. L’anonimo Maestro che decora, prima del 1343, per il cardinale Stefaneschi, il codice di San Giorgio, è sicuramente in contatto con Simone Martini. Nel Noli me tangere, la profonda bara vuota, le lance, gli stendardi che si incrociano sul fondo oro non creano nessun effetto spaziale; l’orizzonte è alto, per mettere bene in evidenza il tappeto erboso e per farvi stagliare, come ritagliati, i colori preziosissimi, le linee nervose. Le figure si concentrano in episodi separati tra loro: quando si ricordi la composizione serrata, ferreamente logica, dell’analoga scena padovana, non si può non riconoscere che siamo al polo opposto della rappresentazione storica di Giotto.

Ma è proprio questo dissolversi dei nessi interni che consente la descrizione, attenta e precisa, dei fiori e degli alberi: e questo acuto

interesse alla sembianza delle cose che giunge, nella miniatura, all'incredibile a solo dello stagno, sarà 219

uno degli elementi che, da Avignone, arriverà ai Tacuina Sanitatis della fine del secolo.

Se il raggio di influenza di Simone Martini non è limitato ad Avignone - BARNA, ad esempio, negli affreschi della collegiata di San Gimignano, sviluppa dal linearismo martiniano una narrativa animata e drammatica - a Siena si fa sentire presto anche il peso dei Lorenzetti. Alla sfera di Ambrogio appartiene UGOLINO

DI VIERI, che eseguì gran parte degli smalti del corporale di Orvieto (1338), capolavoro dell'oreficeria trecentesca; nell'ambito lorenzettiano si muove pure LIPPO VANNI. Parallela a quella di Ambrogio si sviluppa la ricerca plastica di TINO DI CAMAINO: allievo di Giovanni Pisano, che aveva lavorato per un decennio alla facciata del duomo di Siena, attenua il luminismo del maestro in una modulazione coloristica. È stato giustamente notato dal Brandi che Ambrogio "disintegra l'unità formale naturalistica ricomponendola in una stratificazione di piani che si saldano l'un l'altro". Nella Madonna del Latte, ad esempio, Ambrogio assume il fondo oro come piano di fondo da cui l'immagine emerge: e viene in avanti per contrasti di piani di colore che si sovrappongono l'un l'altro. L'aureola si sovrammette al fondo oro e al listello nero; il manto azzurro all'aureola, il piede sinistro del Bambino al manto azzurro, la mano della Vergine al manto rosa che avvolge il Bambino. Non meno prepotentemente viene in avanti dal fondo la Madonna di Tino; e, si badi, con gli stessi mezzi.

Dove Ambrogio usava distese di colori puri, lo scultore adopera piani su cui la luce corre uniforme: l'equivalente del rosa e del verde che stacca, nella tavola, il Bambino dalla Vergine è, nella scultura, il ricamo della veste della Madonna.

Guardate come è basso - quasi solo accennato, senza nessun aggetto plastico -

il rilievo della mano sinistra della Vergine: fosse maggiore, non fosse soltanto un piano che si sovrappone ad un altro, imprimerebbe al Bambino un movimento rotatorio in senso centrifugo che distruggerebbe la composizione. Ma, si potrebbe obiettare, in una scultura non esiste un punto di partenza, un fondo su cui poggiare per far partire la spinta in avanti dei piani. E invece, si noti come il velo, che nella tavola di Ambrogio si

dispone parallelo al profilo della Vergine, staccandolo dall'oro, nella statua di Tino arretri, facendo volgere il volto della 220

Madonna, per darsi appunto come piano di fondo per entrambe le teste. Non si tratta, dunque, di una influenza di un pittore su uno scultore - come può essere, a Firenze, il rapporto tra Giotto e Andrea Pisano, che si fonda sul concetto dell'universalità dell'arte - ma di comune direzione - in senso antiplastico - della ricerca formale.

Il contrario dell'universalismo giottesco non è la specializzazione delle tecniche, ma il gioco dello scambio reciproco per cui una tecnica assume il linguaggio di un'altra tecnica e la finge. L'opposto della severa storia giottesca, che rende presente e attuale un avvenimento passato, non è l'arte fuori dalla storia di Simone Martini, ma la spensierata cronaca degli avvenimenti contemporanei.

L'arca di San Cerbone, di GORO DI GREGORIO, è la trasposizione in pietra di un prodotto dell'oreficeria gotica; il primo progetto per la cattedrale di Orvieto trasforma i pilastri in grandi frontespizi miniati. AGOSTINO DI GIOVANNI, come un novelliere toscano del Trecento, narra, in sapidi episodi, l'avventurosa vita del vescovo ghibellino Guido Tarlati; GANO DI FAZIO trasforma il monumento celebrativo del podestà Ranieri del Porrina in un acutissimo ritratto. Il largo corpo è scavato da linee profonde; tutte convergono, come le direttrici della spada e del libro, verso il volto, e lo mettono a fuoco, bloccato com'è "tra il levigato mantellino e il puro volume della ben calzata berretta". Ne risulta un ritratto psicologico di rarissima vivezza, dove "si leggono i segni di un carattere calcolatore e scaltro, di un temperamento autoritario, ardimentoso e non privo di una punta di crudeltà"

(Carli).

La cultura senese ha una minore capacità di espansione di quella che, più o meno fedelmente, si ricollega a Giotto; e si diffonde solo là dove esiste una avanzata cultura "moderna", cioè gotica: oltre ad Avignone, alla corte angioina, cioè francese, di Napoli - per cui lavorano Simone Martini e Tino di Camaino - nel cantiere della cattedrale di Orvieto, dove già aveva operato, alla fine del Duecento, il senese RAMO DI PAGANELLO, di ritorno d'oltralpe. Per Orvieto dipinge un polittico Simone Martini, poco dopo il 1320; a un senese, Ugolino di Vieri, ci si rivolge per il reliquiario

del Corporale. Ed è probabilmente di Siena il cosiddetto MAESTRO SOTTILE (da buona parte della critica identificato con il 221

capomastro della fabbrica del Duomo, Lorenzo Maitani) che intaglia, tra il 1310 e il 1330, il primo e il quarto pilastro della facciata della cattedrale di Orvieto; è il capitolo più importante della scultura senese di tutto il secolo. Nella Creazione dell'uomo, più che a Giovanni Pisano, guarda alla pittura contemporanea e, attraverso Duccio, si riallaccia alla cultura ellenistica; ma un ritmo nuovo mette in vibrazione continua la condensazione antiplastica, rigorosamente coloristica, di Duccio, increspa la superficie dei corpi, distingue l'epidermide dalla struttura delle cose. Il terreno su cui giace Adamo - non più liscio e neutro fondo oro, ma sfondo solcato dallo scalpello - agita la luce, le dà valore di atmosfera, facendole percorrere, eccitata, l'intera superficie del bassorilievo: le balze rocciose -

morfologicamente identiche a quelle della Maestà del 1311 - arretrano dietro le figure, formando una maglia elastica che attira verso il basso la verticalità del Creatore e verso l'alto l'orizzontalità di Adamo. Così come Simone Martini e Pietro Lorenzetti, il Maestro Sottile sviluppa in senso linearistico la lezione di Duccio; ma la linea di Simone è il confine estremo dei corpi, il luogo dove il colore diventa duro come lo smalto e dove "ombre di tono complementare"

(Paccagnini) bloccano la figura, quella dello scultore è una membrana che non chiude i corpi in se stessi, ma filtra l'osmosi continua tra figura e sfondo. Non appartenendo né all'una né all'altro, la linea si può così dare come ritmo espressivo che domina l'intera composizione: un ritmo fluido e lento nella Resurrezione dei Beati esagitato, duro, talvolta scomposto, in sintonia con la drammaticità dell'evento rappresentato, nella Resurrezione dei Dannati. In primissimo piano, dà l'avvio alla scena lo zig-zag dei due morti che scoperchiano i sarcofagi, caratterizzati come antichi per indicare l'età del peccato, ma anche per sfruttare luministicamente la geometrica strigillatura contrapposta ai muscoli, ai tendini, ai nervi dei dannati; e, dietro, la composizione è costruita per incrocio di diagonali, per improvvise emergenze dal piano di fondo.

Parallela al drammatico linearismo del Maestro Sottile, e forse dipendente da esso, è l'attività pittorica del Maestro della Pietà Fogg, precedentemente considerato un precoce allievo "dissidente" di Giotto, ma che studi recenti 222

propongono di identificare con l’assisiate Giovanni di Bonino, autore, nel 1334, e sotto la ideazione di Lorenzo Maitani, della vetrata del coro del duomo di Orvieto.

Alla scuola pittorica senese è collegata la pisana. Le due pale di FRANCESCO

TRAINI per la chiesa di Santa Caterina, con San Tommaso e San Domenico (1345c.), sono cariche di concettismo religioso a cui il linearismo martiniano è soltanto di tramite. Non può dunque accettarsi la tradizione che ascrive al Traini il Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa (1360c.), che è uno dei più forti poemi pittorici del Trecento. In una sola, grandiosa visione si compendiano immagini allegoriche e realistiche, auliche e popolaresche, scene di vita eremitica e di vita mondana, liete brigate di corti d’amore e mucchi di morti. Nel cielo angeli e diavoli si contendono le anime. E anche qui uno stuolo di miseri invoca la morte che li trascura e corre a falciare chi dalla vita ha soltanto gioia; ma non è più la categoria, il “sindacato” dei poveri dell’Orcagna. Qui l’invettiva è furente, l’implorazione disperata; e tanto più in quanto, subito dopo, la linea e il colore riprendono un ritmo melodico. Nella varietà stessa della luce, ora dolcemente modulata, ora inasprita e tagliente, l’ignoto pittore sembra aver voluto riflettere la diversità delle cose del mondo: con uno spirito di verità tanto raro da suggerire l’ipotesi (Longhi) che l’artista non sia neppure un toscano, ma un bolognese.

La diffusione del giottismo

Il processo espansivo della cultura artistica toscana del Trecento in tutte le regioni italiane è un fenomeno della più grande importanza, tanto più quando si consideri che esso coincide con il processo di unificazione della lingua; talvolta, addirittura, precedendolo. Non solo le piccole città, ma anche i paesi si arricchiscono in questo periodo di opere d’arte, figurative e architettoniche, il cui valore è spesso limitato, ma che nel loro insieme costituiscono il tessuto connettivo di una cultura universalmente diffusa; che è poi una cultura che va precisandosi sempre più come fatto intenzionalmente, strutturalmente cittadino.

Negli Effetti del Buon Governo, il rapporto città-campagna non è più solo di dipendenza economica, così come era configurato nella fontana di Perugia, dove la città si celebrava dominatrice, e consumatrice dei prodotti, del contado. La

differenza è, anche, un fatto formale, o, meglio, di strutturazione delle forme: la città è un insieme di linee rette, spezzate, serrato dalle mura, così come limitano la campagna le curve ondulate dei monti. La diversità delle forme - la campagna naturale, la città artificiale - è conseguenza di sistemi tecnici differenti: la tecnica della campagna discende dalla natura, ne è, per così dire, la naturale prosecuzione (gli strumenti per battere il grano ripetono l'andamento orizzontale del terreno, gli steccati che proteggono i campi ripetono l'andamento ondulato delle colline circostanti). La tecnica della città, cioè quella dei muratori, dei tessitori, dei mercanti, è basata sul progetto, su una strumentazione non-naturale ma arte-fatta. Tra città e campagna vi è osmosi - i contadini vendono in città i loro prodotti, i cittadini si vanno a divertire in campagna - ma la superiorità della geometria urbana è dimostrata dalla forma dei campi e delle case, costruite da quella stessa tecnica (o arte) che i muratori sanno, nel costruire in città. Alla differenza di forma corrisponde quella del tempo: il tempo dell'orologio, astronomico, si affianca e si prepara a sostituire il tempo, naturale, scandito dall'alternarsi della luna e del sole, dal variare delle stagioni. L'arte si pone così come fondante l'idea della città, come segno immediatamente riconoscibile del carattere non-naturale della realtà urbana;Boccaccio, parlando di Giotto, afferma:

"niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de'

cieli, che egli non dipignesse si simile a quella, che non simile, anzi piuttosto dessa paresse". La naturalezza di Giotto, stabilendo il parallelismo tra arte e natura, stabilisce anche, al tempo stesso, l'impossibilità dell'incontro dei due termini, e la loro reciproca, strutturale differenza: distruggendo l'iconicità dell'immagine, Giotto scioglie l'ultimo legame tra immagine e oggetto, la rappresentazione della cosa non potendo essere, comunque, la cosa stessa. Se Giotto pone la pittura come rappresentazione storica, Arnolfo, in Santa Croce, pone l'architettura come rappresentazione scenica, altamente drammatica, dello spazio: è così possibile instaurare un rapporto nuovo, e una nuova dialettica, tra parete e immagine. La cultura artistica basata sui temi della figura liturgica e dell'ornato (fondata cioè sulla iconicità dell'immagine) aveva identificato il muro con il supporto per la pittura: quella bizantina dava alla parete, rivestita di 224

mosaici, il valore di sfavillante superficie cromatica, quella gotica, avendo affidato la funzione statica al complesso gioco dei pilastri e degli archi rampanti, tendeva a trasformare la parete in vetrata luminosa. In una architettura-rappresentazione l'affresco crea una propria spazialità, autonoma e distinta, ma strutturalmente non diversa da quella creata dalle pareti; e le chiese cittadine dei potenti ordini mendicanti (francescani sono i committenti principali di Giot to; per i francescani Arnolfo costruisce Santa Croce) si ricoprono, in pochi decenni e in tutta Italia, di affreschi "giotteschi", talvolta di altissimo livello, talaltra mediocri, dipinti da squadre di frescanti - emiliani, riminesi, padovani, veronesi - che diffondono, in tutta la penisola, un giottismo ridotto a linguaggio corrente. È su questo piano linguistico che è possibile conciliare, al di fuori della Toscana, il fiorentino di Giotto e l'acre senese, ad esempio, di Pietro Lorenzetti. Lo dimostra l'anonimo, grande maestro che dipinge, nel 1345, la Crocefissione nella chiesa di San Biagio in Caprile, presso Campodonico. Si osservi il gruppo delle pie donne che sorreggono la Vergine svenuta: le figure, pietrose, sono costruite così come le costruisce Giotto, compatte come la roccia su cui poggiano, e di cui costituiscono il prolungamento; il pathos della scena è tutto affidato al reclinarsi, quasi allo staccarsi del busto della Madonna dalla potente base su cui poggia, e al divaricarsi della linea curva che fa la Vergine svenendo, dall'altra, ugualmente curva, ma in direzione opposta, che fa la Maddalena inginocchiata ai piedi del Cristo. Il colore è fuso, modulato come in "Stefano" ma il San Giovanni, rosa sul fondo azzurro, stride, così come strideva il colore nel dramma assisiate di Pietro Lorenzetti: un'altissima sintesi, in cui elementi differenti e di diversa origine si fondono in un insieme omogeneo.

Il rapido formarsi, e il lento spegnersi della scuola riminese dimostra quanto peso abbiano avuto, nella diffusione del giottismo, le esigenze della decorazione a fresco delle chiese, soprattutto di quelle degli ordini mendicanti. "La prima tradizione pittorica riminese che proviene dall'illustrazione libraria e dalla pittura di cavalletto (ma pur sempre pittura su tavola esercitata da miniatori) dimostra come Giotto sia rimasto sostanzialmente estraneo all'esperienza formativa di quei pittori. I riminesi aderiscono ai suoi insegnamenti spaziali quando da 225

miniatori e pittori di cavalletto si fanno frescanti" (Bonicatti). Nella tavoletta con Storie di Cristo, dei primi anni del secolo, o nella Madonna di

Faenza la sicura conoscenza di Giotto rende più ampie volumetricamente le figure, le espande in larghezza; ma la struttura, lo status figurativo dell'immagine è, e resta, "greco". Si confronti il Compianto sul Cristo morto con l'affresco, di tema analogo, degli Scrovegni, da cui sembra derivare l'invenzione della roccia che, in Giotto, attraversava diagonalmente l'intera scena, concentrando l'attenzione sul nodo drammatico Vergine-Cristo, e rappresentando visivamente la forza d'attrazione che quell'abbraccio patetico esercita sulle figure dei dolenti a destra. Ma, nella tavoletta di GIOVANNI DA RIMINI, la linea della roccia, non facendo diagonale, si arresta molto prima, andando a fermarsi contro la nuca di San Giovanni, costringendolo a chinarsi e dando inizio a quel progressivo cadere sempre più avanti, come birilli colpiti da una palla, delle figure delle pie donne che spingono, infine, il volto della Vergine a schiacciarsi contro quello del Cristo. Come viene a mancare un piano di fondo (dacché non può essere considerato piano il fondo oro) così pure scompaiono, in significativa coincidenza, i dolenti accovacciati davanti alla scena, per non coprire il corpo di Cristo che viene esposto alla contemplazione dei fedeli, alto sul sepolcro. Per quanto possa derivare stilisticamente da Giotto, per potere parlare di una elaborazione nuova che parte dalla lezione giottesca per sviluppare un discorso originale, occorrerà attendere che i pittori riminesi, posti comunque all'avanguardia in tutta la regione dall'affermazione della pittura "moderna", passino dalla pittura su tavola e su pergamena all'esperienza dei grandi cicli di affreschi. Dovendo dipingere grandi pareti in poco tempo, e non essendo riproducibile, a causa della dimensione artigianale delle botteghe, l'organizzazione giottesca del lavoro, i pittori riminesi si organizzano in squadre di frescanti; ma, mancando un caposcuola, si pone il problema del controllo dell'omogeneità del lavoro. La lezione giottesca viene così dissezionata da una vera e propria analisi linguistica, e trasformata in parlata, a secondo dei casi, solenne e spigliata, grave o vivace, commossa o divertita; una lingua che trova il suo principale modo espressivo nel colore, delicato, espanso, ricco di sfumature. Interpretando e sviluppando così Giotto in senso cromatico, il

gusto riminese si pone come primo, sensibile apporto al formarsi, nell'Italia settentrionale, di una cultura figurativa specificamente coloristica; eredità del bizantinismo veneto, dell'antica tradizione

ravennate, forse, probabilmente dei pittori romani della fine del Duecento; ma anche, e soprattutto, sviluppo consapevole di una strada indicata già dal Giotto padovano. Si prenda, ad esempio, la Crocefissione della Pieve di Bagnacavallo: non è dubbio che l'abito di San Giovanni riprenda echi del luminismo bizantino, di quel panneggio luministico che avevamo già incontrato, ad esempio, nella tavoletta di Giovanni da Rimini; ricorderà, forse anche, la scultura antica, ma è altrettanto innegabile che il frescante riprenda, moltiplicandola e accelerandone al parossismo il ritmo, la modulazione del colore con cui Giotto aveva plasmato le figure degli Scrovegni. Mentre lì, però, faceva comunque chiaroscuro, e si risolveva in profondità, qui la frequenza espande il colore, e di conseguenza la figura, rendendola monumentale e, al tempo stesso, come si vede nella teoria degli Apostoli, isolandola dalle altre figure: e i santi, "così solennemente drappeggiati e così soli, divisi da uno spazio piccolo eppure incommensurabile l'un dall'altro, sebbene siano simmetricamente appaiati, sembrano intenti in un soliloquio, piuttosto che in un colloquio" (Brandi). Venendo a mancare l'actio, pilastro fondamentale della rappresentazione storica giottesca, si rende possibile l'accostamento ai senesi, e in particolare a Pietro Lorenzetti; lo dimostra PIETRO

DA RIMINI, che riprende nella Deposizione lo schema dell'affresco assisiate. Ma, a conferma della profonda originalità dell'esperienza riminese, la violenta drammaticità della linea tagliente e tormentata di Pietro Lorenzetti si trasforma in solenne e composta partecipazione affettiva: la composizione è affidata tutta al succedersi e all'accostarsi di piani colorati che si appoggiano delicatamente uno all'altro, senza darsi in profondità.

Bologna è una città borghese aperta agli scambi internazionali sia per i traffici sia per la reputazione della sua antica Università, che attira studenti da tutta Europa; così come Parigi per gli studi teologici, Bologna è il massimo centro per quelli giuridici. In questo ambiente laico, ricchissimo di fermenti culturali che, pur non avendo una propria tradizione figurativa, ha alle spalle quasi un secolo di fiorente 227

attività miniatoria in evidente rapporto con la produzione quasi industriale delle pecie e dei libri di legge, nasce, si sviluppa e si diffonde la ricerca artistica di VITALE DA BOLOGNA (notizie dal 1334 al 1359). La Madonna dei Denti, firmata e datata 1345, è una dichiarazione di poetica;

ed è una poetica della contraddizione. Vitale mette “in prospettiva” - e una prospettiva rapidissima - i braccioli del trono; ma contraddice subito dopo questa indicazione spaziale di origine fiorentina, giottesca, attraverso quel cuscino rosso ricamato d’oro che sbalza via dal trono la figura della Vergine, spingendola letteralmente in avanti; eppure, contemporaneamente, la richiama all’indietro, facendola poggiare sul drappo d’oro, i cui ricami si ripetono, eguali, in alto. L’aspra caratterizzazione fisiognomica dei fedeli, quasi due ritratti individuali, contraddice l’espressione estatica della Vergine; e il Bambino, a tutto tondo, pesante, sembra doversi scindere in due, diviso, com’è, tra l’attrazione naturale verso la Madonna e l’indicazione, che prosegue giù per il trono, della figura inginocchiata alla sua sinistra. Il lapislazzulo e l’argento della veste preziosa, il rosso squillante, puro, del cuscino, l’oro del fondo trovano il loro opposto nei colori opachi, terrosi, dei fedeli. La contraddizione è voluta, cercata ostinatamente: Vitale non crede ai grandi sistemi, alle costruzioni intellettuali onnicomprensive, al dogma giottesco della storia, alla figura che crea uno spazio. Le cose, per lui, rifiutano di sottomettersi ad una logica generale, che è loro estranea; lo dimostra la quasi contemporanea Natività di Mezzaratta. Il costruito spazio giottesco è come esploso dall’interno, a partire dal centro: e le figure, volate via come schegge, si raggruppano in episodi, si richiamano da opposte estremità, da un capo all’altro dell’affresco. Tutto è movimento, o meglio, tutto è ritmo, che non riesce però, neanch’esso, a svolgersi ininterrotto, sincopato, convulso com’è: il presepe instabile poggia (sarebbe più giusto dire: galleggia, o fluttua) su una base che è puro movimento, il girotondo sfrenato e incessante degli angeli. Impossibile la simmetria, rotta la composizione, spezzati i piani, contorte e piegate le linee: perfino il colore è scosso dall’inesauribile movimento, denso, raggrumato, scuro nei punti dove il corpo si contrae, fluido, liquido, chiaro dove lo sforzo tende le membra. Si osservi il San Giuseppe: se per caso cessasse il gran vento che 228

agita tutto, se non fosse costretto a contorsionismi per versare l’acqua della brocca nella tinozza, se tornasse nella posizione di quiete, forse allora il colore si ridistribuirebbe in modo omogeneo, terso e piano come in un affresco riminese.

Ma l’evento soprannaturale sconvolge il creato, e non c’è più logica che riesca ad ordinare le cose: lo spazio della rappresentazione è agitato da una

fantasia incessante e inesauribile. Eppure la fantasia, se non è la logica ferrea di Giotto, non è tuttavia gratuita follia: cos'è, in fondo, una rappresentazione? Voltarsi, additare e dire: guardate. I tre tempi sono riuniti in una sola "figura": la linea retta, formata dalla diagonale che va dal braccio steso fino alla mano aperta, indica l'evento miracoloso ai pastori, verso cui si gira la testa dell'angelo; e il peso della mano e della testa tende il corpo, lo fa diventare una curva, un arco pronto a scattare verso l'alto. Non è la figura che crea lo spazio, afferma Vitale in polemica con Giotto, ma il movimento determina e la figura e lo spazio, e il colore, che disintegra l'unità formale e divide secondo le funzioni assolte il corpo.

Le Storie di un santo monaco, forse Sant'Antonio, sono di questi stessi anni: il tema, in una predella toscana, sarebbe stato trasformato in una vivace, piacevole novella di argomento sacro. Un Simone Martini o un Lorenzetti si sarebbero preoccupati di dipingere il terrore sul volto degli astanti, avrebbero descritto la situazione, gravissima, irresolvibile se non, appunto, con un miracolo e si sarebbero compiaciuti della meccanica dei fatti, avrebbero indugiato, poi, nel far vedere tra il grato stupore dei presenti, il ristabilirsi della normalità dopo l'intervento, possibilmente da qualche nuvola, del santo. E invece Vitale nega un qualunque sviluppo nel tempo della narrazione, affastella nelle tavolette alte e strette i puri fatti, evita, quand'è possibile, la presenza della gente, ha orrore delle false ingenuità o del candore ipocrita: il suo, in fin dei conti, è un santo serio, intento in quello che è il suo dovere, una benedizione e via, di nuovo al lavoro, a compiere un altro miracolo. Gli eventi si costruiscono da soli il loro spazio, o, meglio, dacché di spazio non è possibile parlare, il luogo dove accadono. È uno spazio negativo, concepito quasi per sprazzi, illuminato per frammenti: il santo si china (se non basta la benedizione a resuscitare, è lui che tira su lo stupefatto miracolato) e al semicerchio della sua schiena corrisponde la curva, verso l'alto, 229

che il suo braccio, sorto dal nulla, fa nel reggere l'impiccato, il cui peso china le fronde dell'albero, che ripetono, ingrandito, l'andamento curvo in senso orizzontale del miracolo in basso; una vuota città e una chiesa silente sovrastano gli avvenimenti, appollaiate in alto su schegge di roccia. La corsa delle linee e della luce, spesso coincidenti nelle vivide lumeggiature, guida rapidamente l'occhio da un punto all'altro della storia: la messa a fuoco fulminea, penetrante, coglie i personaggi impreparati, non in posa; e

fissa l’istantanea dei gesti e degli sguardi. L’attenzione piena di vivace curiosità verso tutti i fenomeni, intesi in quanto tali, la fantasia opposta al sistema giottesco, il racconto icastico, talvolta ironico - come nel San Giorgio, dove protagonista dell’immagine è la divaricazione tra il cavallo che si impenna verso l’alto e il guerriero che si china in basso a colpire il drago con la lancia, unica retta tra tante linee curve e spezzate

- non sono in contraddizione con la raffinatissima eleganza, ad esempio, della Incoronazione della Vergine: proprio perché questa è fantastica cerimonia principesca, laica e non più metafisica come ancora in Simone Martini. Quello di Vitale è un realismo che nasce dalla coscienza rispettosa dell’individualità delle cose: nella Crocefissione i brutti ceffi dei soldati che si giocano le vesti del Cristo, lo strazio dei tre morti in croce possono convivere, senza che nessuno dei due termini costituisca divagazione rispetto all’altro, con l’interesse per i cavalli, quasi addobbati per un torneo, per le strane armature dei cavalieri.

A Bologna, Vitale fa scuola: lo dimostrano un artista a lui contemporaneo, che il Longhi ha chiamato L’ILLUSTRATORE, e, nella seconda metà del secolo, JACOPINO DE’ BAVOSI e ANDREA DE’ BARTOLI: ma l’acuta empiria senza

regole di Vitale determina una svolta decisiva in tutta l’Italia “padana”. Quando, nel 1352, TOMMASO DA MODENA affresca la sala capitolare del convento domenicano di San Nicolò di Treviso, ricorda senza dubbio la lezione bolognese.

Blocca le figure in celle strettissime: sfrutta l’iscrizione a lato delle celle per accentuare ancor più l’angustia dello spazio, e la tenda dai motivi geometrici per delimitarne la profondità. La prospettiva, ripidissima, quasi ribalta in avanti i banchi, piani luminosi e riflettenti la luce, che spartiscono la scena. Questo preciso meccanismo di messa a fuoco individua le cose singole, i fogli all’interno 230

dei volumi, le penne, i calamai sulle scansie degli armadi, le espressioni dei volti fortemente caratterizzati. Posteriori di qualche anno sono gli affreschi con Storie di Sant’Orsola, già nella chiesa di Santa Margherita e oggi nel Museo Civico di Treviso: se il racconto di Vitale e dei bolognesi era incisivo, icastico, fulmineo (nel senso letterale: illuminato da un lampo), quello di Tommaso è, al contrario, lentissimo. Il Commiato è tutto impostato sull’abbraccio al centro della scena, della santa alla madre,

umanissima espressione di affetto filiale: un abbracci o al rallentatore, quasi, per dar modo alle larghe stesure di colori piani, descritti e circoscritti dalla linea, di penetrare uno nell'altro, di incrociarsi senza fondersi; e il tempo dell'abbraccio è misurato dall'abito verde a piegoline che scandisce la distanza. L'accordo tra le superfici colorate delle due protagoniste dà il la all'intera scena; viene ripreso e modulato dal fondo, dagli abiti delle ancelle e delle principesse della corte. Lo scorrere lentissimo del racconto - che, si badi, è comunque tutto diverso dalla novella toscana - svolge la stessa funzione che svolgeva la prospettiva nei Santi domenicani: lo sguardo può, grazie ad esso, vagare per l'affresco, cogliere i particolari delle fogge, le espressioni degli sguardi commossi e preoccupati. Nell'Abdicazione del pontefice, le figure sono disposte a cerchio, a suggerire e ampliare il movimento del togliersi la tiara; ma, soprattutto, per cogliere di profilo e di tre quarti le espressioni singole dei volti concitati, il muoversi agitato delle mani, ritratte come fossero volti.

A Padova, Giotto, nei primi anni del secolo, dà impulso a una corrente che mantiene vivi, per quasi tutto il Trecento, gli scambi con Firenze: lo dimostra l'attività, tra il 1370 e il 1390 circa, del fiorentino GIUSTO DE' MENABUOI, che dipinge nel battistero e nella cappella Belludi della basilica del Santo. Si è formato sui tardi allievi di Giotto, forse con Giovanni da Milano; e nella sua cultura vi sono elementi senesi che indubbiamente concorrono a orientare in senso coloristico l'interpretazione della lezione giottesca.

È del GUARIENTO (attivo a Padova tra il 1338 e il 1370) la decorazione, sicuramente posteriore al 1345, della cappella palatina dei da Carrara, signori della città patavina; ne restano, allo stato attuale, solo alcuni affreschi strappati con Storie veterotestamentarie, e numerose tavolette, la maggior parte delle 231

quali rappresentano cori angelici. La committenza signorile, e il complesso programma iconografico - che in qualche modo doveva istituire il parallelismo, concettualmente di origine bizantina, tra teocrazia divina e oligarchia al potere -

impongono al pittore, educato sugli esempi di Giotto, una verifica del linguaggio

"moderno", formatosi per rispondere alle esigenze di una operosa comunità borghese e degli ordini mendicanti collegati alla collettività

cittadina. Non c’è dubbio che i sistemi figurativi gotico e bizantino corrispondono al sistema di potere della monarchia assoluta francese e dell’impero d’Oriente: ad esempio, nella vicina Verona, è certamente collegabile alle ambizioni assolutistiche di una dinastia di origine militare l’accentuato goticismo delle tombe di Cangrande della Scala o di Mastino II. Se confrontata con il rigoroso giottismo di una tavola precedente, la Madonna con Bambino eseguita per la cappella di palazzo di Padova non può non far pensare ad una programmatica ripresa della cultura bizantina, sia pure nella mediazione di un PAOLO VENEZIANO: negli Arcangeli, bizantino è lo schema, bizantina l’iconografia, bizantine alcune particolarità tecniche. Ma il fondo da oro diventa scuro - originariamente azzurro, poi, caduto il colore antico, nero; e basta il leggero, calcolato divergere, sempre diverso, delle rette (la lunga lancia si colloca al di qua del bilanciere che pesa le anime) per dare, o ridare “naturalezza” alla ieratica composizione bizantina. La figura, dal panneggio profondamente scanalato - come fosse una colonna - acquista profondità spaziale, le ali colorate “sfondano” e si orientano nello spazio, vanno a creare un’ulteriore piano dietro la figura e accentuano il movimento rotatorio in senso opposto alla minuscola figurina del diavolo, espressiva come i donatori della Madonna dei Denti.

Il tentativo di sviluppare in senso naturalistico lo storicismo giottesco, ancora più evidente negli affreschi, sarà portato a compimento dal maggior esponente della cultura padovana della seconda metà del secolo, ALTICHIERO. Formatosi a Verona, dove aveva decorato il palazzo scaligero - ne rimangono alcuni medaglioni con ritratti di Cesari; e la derivazione, sicura, da medaglie antiche non ne smorza minimamente l’intenso naturalismo - lavora nella cappella di San Giacomo nella basilica del Santo e nell’Oratorio di San Giorgio a Padova, nel 232

penultimo decennio del secolo. Proseguendo per la via tracciata da Tommaso da Modena, sviluppa la struttura formale giottesca in due sensi: scrittura lineare caratterizzante e acutamente descrittiva, stesura coloristica larga, modulata in tonalità diffuse e sottilmente differenziate.

Il suo spazio pittorico ha un’estensione di campo che comprende le massime e le minime grandezze, il particolare vicino e l’orizzonte lontano; ed una sua interna, elastica struttura, di piani successivi e incrociati. Il motivo storico-religioso che si orchestra nello spazio pittorico di Altichiero

si snoda complesso, con molti episodi e molte figure, tra gli estremi di un “lontano” sconfinato e di un “vicino”

presente, di un’evocazione larga, panoramica, e di una testimonianza immediata, quasi cronistica. Nella Decollazione di San Giorgio, per esempio, abbiamo: un fondo di paesaggio, con una città turrita e un ripido pendìo montano; un semicerchio di figure assiepate, i soldati; il santo in ginocchio e, più vicino, l’uomo che allontana il bambino dal luogo dell’esecuzione. Il paesaggio, col suo largo orizzonte che comprende città e natura, occupa più di metà del campo visivo, ma è proiettato in un piano quasi verticale, che lo avvicina alla scena e non lascia vedere che brevi tratti di cielo; le lance dei soldati collegano il fondo lontano all’episodio vicino. I volti possono essere individuati e descritti uno per uno proprio perché le verticali delle lance li riportano tutti allo sfondo della natura, con la varietà e insieme l’unità dei suoi aspetti. Anche il tempo ha un largo periodo, è graduato in successivi momenti. Il paesaggio è la realtà apparentemente immobile, e tuttavia non insensibile al tempo che trascorre: le costruzioni della città fanno “epoca”, alludono a un tempo vicino, ambientano il fatto in uno scenario che per gli uomini del Trecento era familiare, consueto; i cespugli sul monte indicano pure una stagione, un periodo dell’anno. I costumi hanno fogge moderne, ma semplificate, con ampi panneggi che evocano l’antico. Anche l’episodio ha un “periodo” che si potrebbe cronometrare: il comandante ha già dato il segnale dell’esecuzione; un vecchio rivolge un’ultima esortazione al condannato già pronto a morire; il carnefice si prepara a vibrare il colpo, un astante a raccogliere in un panno la testa del martire; il padre allontana il bambino perché non veda. Vitale da Bologna, il primo narratore “dal vero” della 233

pittura del Trecento, raccontava a sprazzi, per improvvisi lampi di luce; Altichiero svolge un racconto perfettamente concatenato, in uno spazio e in tempo

“praticabili”. Non v’è, tuttavia, violenza drammatica, tragedia: il tono è quello, distaccato e nobile, dello storico, che vede tutto, annota tutto, ma anche capisce e sa tutto, considera tutto “naturale”. Giunge fino a osservare, uno per uno, i volti degli astanti, a notare che la luce venendo dal fondo illumina i muri delle torri, scivola sui piani inclinati del monte, si associa in modo diverso ai diversi colori degli abiti.

Dallo storicismo etico di Giotto è nato ormai un naturalismo testimoniale; ma non è nato come copia del dato visivo, bensì come applicazione della dottrina dell'uno e del molteplice, della varietà dei casi e degli aspetti, che non distrugge, anzi dimostra, l'unità e la continuità del reale. È questa scoperta delle possibilità d'esperienza insite nella fermezza dei princìpi che fa di Altichiero il maggiore interprete di Giotto nell'Italia settentrionale, il precursore della civiltà artistica veneta, il genio che intuisce la relazione profonda di natura e storia; e, indubbiamente, il più grande artista del Trecento dopo i grandi maestri della prima metà del secolo. La misura della personalità non risulterebbe diminuita quando fosse con maggior certezza dimostrata la collaborazione assidua di AVANZO, di cui si ricorda una firma poi scomparsa; e che sarebbe il

responsabile delle parti più acutamente realistiche. Il fatto più importante non è, infatti, il cosiddetto "realismo" delle pitture di Padova, ma l'interpretazione estensiva, fino a farne il principio di un'illimitata esperienza del reale, della pittura grottesca.

CAPITOLO DECIMO - IL GOTICO INTERNAZIONALE

Negli ultimi decenni del Trecento e nei primi del Quattrocento si diffonde in Europa quello che, per l'uniformità dei contenuti e delle forme, si chiama il "gotico internazionale". Esso interessa tutte le manifestazioni artistiche e tutte le tecniche produttive dell'artigianato, si estende a tutti gli aspetti del costume e della moda. Gli oggetti artistici sono ricercati anche dai ceti borghesi, prima scarsamente interessati all'acquisto di opere d'arte. Non più soltanto negli edifici rappresentativi, religiosi e civili, si cercano valori estetici, ma nelle case della nobiltà e della borghesia cittadina, nei castelli, nelle chiese di paese, nel cosiddetto arredamento urbano (logge, fontane etc.).

In pittura, accanto agli affreschi e alle pale d'altare, abbiamo altari e anconette per il culto privato, libri sontuosamente miniati, dipinti di soggetto profano spesso collegati ad oggetti di arredamento (cofani, cassoni, coperte di libri etc.); alla pittura si ricorre anche per gli stemmi, le imprese araldiche, gli stendardi, le carte da gioco, i modelli per i ricami, i cartoni per gli arazzi.

Nella scultura abbondano le statuette e i piccoli rilievi d'avorio; l'oreficeria ha spesso valore di grande arte, evoca ed esalta le forme

dell’architettura e della scultura.

Tutte le tecniche sono in progresso, i traffici facilitano lo scambio dei prodotti di qualità. È l’epoca dei tessuti preziosi, spesso tramati d’oro e d’argento; dei mobili scolpiti, intagliati, intarsiati; degli smalti e delle vetrate dai luminosi colori; delle ceramiche vivacemente figurate.

Artigianato e commercio, cioè produzione e scambio, sono le attività della nuova borghesia interessata al progresso delle tecniche e alla facilità degli scambi. Le cattedrali decoratissime, dotate di sontuosi corredi di arredi e di parati, sono quasi una mostra permanente di quello che la città sa produrre con le proprie botteghe artigiane e importare attraverso i proprii mercati. Non v’è materia che non venga lavorata, spesso ai massimi livelli di qualità, da specialisti: e questi si organizzano in corporazioni che tutelano non soltanto i diritti degli operatori, ma anche la qualità dei prodotti e la reputazione della categoria.

235

Si pensa che il lavoro umano, con le sue tecniche sempre più raffinate, accresca il pregio intrinseco delle materie preziose, renda pregiate le vili. L’opera umana migliora la materia naturale, cioè la interpreta, scopre la sua profonda, intrinseca tendenza ad una “perfezione”, libera il principio “spirituale” ch’essa contiene e che è il segno della creazione divina.

È lo stesso processo che, ad un livello più alto, si compie nella persona e nella collettività umana, che aspira a ricongiungersi alla propria causa divina (come per un riflesso dell’ideale cavalleresco): nel lavoro si chiarifica ed esprime la spiritualità umana, nella spiritualità umana si perfeziona o spiritualizza la natura.

Anche perciò l’arte deve spiritualizzare l’intera vita sociale: non solo si vuole che siano arte le dimore, gli arredi, le vesti, gli ornamenti ma anche gli atti della vita quotidiana: i riti religiosi, le cerimonie di corte, le feste, le danze, la caccia, perfino la guerra, i funerali, le esecuzioni capitali. E tutto è disciplinato da regole, da complicati rituali.

Dal punto di vista sociologico questo dissociarsi dell’arte dalle antiche finalità religiose per collegarsi alla sfera mondana ha motivi complessi. È

obbiettivamente vero che l’aristocrazia feudale, esautorata dalle prime monarchie nazionali, va perdendo l’antica funzione politica e militare per trasformarsi in una categoria di cortigiani che cerca almeno di salvare le forme e si presenta così come una classe eletta per diritto di nascita, il cui

modo di vita ha valore di esempio. Ciò spiega il carattere aulico o cortese del gotico internazionale. Ma quest'arte per la corte è fatta dalla borghesia artigiana, commerciata dalla borghesia mercantile: è la borghesia che accresce le proprie capacità tecniche, estende ed approfondisce la propria esperienza del mondo, aumenta il proprio potere economico, fonda la propria cultura, comincia la sua marcia verso il potere.

La visione del mondo espressa dallo "stile internazionale" è fortemente influenzata dalle ripercussioni religiose, politiche e sociali del pensiero tomistico: è questo, col suo fondamento aristotelico, che rimette in valore l'esperienza della natura creata da Dio e la conformità della società alla natura. La conoscenza

"sensitiva" è tuttavia soltanto il mezzo di una conoscenza intellettuale, che risale 236

dagli effetti alle cause e da queste alla prima causa. La conoscenza "sensitiva"

dà la singolarità delle cose, l'intelletto intende l'essenza universale che le pervade: i due termini sono dunque la varietà degli aspetti o il molteplice, e l'unità dell'armonia che li collega. Principio dell'estetica tardo-gotica è dunque la varietà nell'unità, la relazione del molteplice all'Uno.

Il fondamento è naturalistico, il fine spiritualistico. Poiché il bello è l'armonia dell'universo nessuna cosa è perfettamente bella, nessuna è priva di qualche bellezza. Essendo solo parzialmente belle, le cose tendono a realizzare il bello assoluto, a uscire dalla propria singolarità, a liberare il proprio principio spirituale.

Il bello non è dunque una forma data, esemplare, invariabile, ma un divenire continuo, un ritmo. Perciò l'arte tardo-gotica vede le immagini succedersi all'infinito, ascendere in uno spazio e in un tempo indefiniti o meglio, nell'indefinita estensione e durata. Tanto il fondamento naturalistico che la finalità spiritualistica spiegano il livellamento e la diffusione illimitata delle forme gotiche tarde: le diverse tradizioni o culture non possono evidentemente influenzare una forma che ha per fondamento la natura e per fine lo spirito assoluto. Non più fondata sulla storia, l'arte si volge a cogliere il presente: più della maturata esperienza e dell'antica sapienza vale la sensibilità, l'attenzione desta alle cose.

Al di là della loro sembianza, pur significativa, si deve afferrare la loro tendenza a fondersi nell'armonia universale, a farsi moto e luce. Le linee

sono sinuose e ascendenti come lingue di fiamma, le tinte sfumano e trascolorano per farsi luce, e anche la luce si purifica di ogni densità e "fumo" di materia, diventa luce di emanazione celeste. I grandi modelli, in Italia, non sono più Dante e Giotto, ma Petrarca e Simone Martini.

La cattedrale, il taccuino

Come Firenze, con Giotto, è il centro di una cultura che si fonda sulla storia e quindi consapevole della propria ascendenza latina, Milano, nella seconda metà del Trecento, è il centro di una cultura programmaticamente "internazionale", che nega la storicità e sostiene la pura, universale esteticità dell'arte; e alla contrapposizione tra storicità e artisticità dell'esperienza artistica corrisponde quella, di tipo ideologico e politico, tra il Comune repubblicano di Firenze che, 237

con Coluccio Salutati e Leonardo Bruni, si proclamerà diretto discendente di Roma e il Ducato visconteo che, con Giangaleazzo, arriva a dominare l'Italia settentrionale, da Genova a Verona, e molte città dell'Italia centrale, Bologna, Parma, Lucca, Siena, Pisa, Perugia, Assisi.

La fabbrica della cattedrale di Milano è l'espressione diretta di una cultura che spiritualizza la tecnica come modo ideale del fare umano, metastorica e, quindi, sovracittadina: non monumento urbano che visualizza i valori cittadini, e in cui l'intera comunità si identifica, al punto di scegliere, al proprio interno, tra i propri cittadini, l'artista di maggior prestigio come direttore dei lavori, ma opera gigantesca, intorno alla quale lavorano non solo ingegneri italiani, ma anche francesi e tedeschi, che si inserisce a forza, quasi con violenza, nel tessuto urbano abbattendo il nucleo storico e rappresentativo del potere comunale. La fondazione, di non molto anteriore al 1386, è stata letta, da un punto di vista sociologico, come espressione diretta e "prestigiosa" della signoria viscontea, che tende a collegarsi, anche sul piano politico, alla monarchia "gotica" francese; ma i documenti provano che l'interesse di Giangaleazzo verso la fabbrica del Duomo è scarso, se non addirittura nullo. Di conseguenza, va riconosciuto che è l'intera borghesia cittadina che vuole caratterizzarsi - e lo fa attraverso la cattedrale - come facente parte di un'area culturale che oggi diremmo centroeuropea (tedesca, boema, austriaca) verso la quale sono dirette le esportazioni dei suoi prodotti. Allo squarcio urbanistico corrisponde l'assoluta estraneità linguistica nei confronti della pur ricchissima tradizione costruttiva lombarda, romanica prima, poi gotica: da un punto di

vista formale, come ha rilevato Angiola Maria Romanini, la cattedrale è “un autentico prodotto della cultura tardogotica mitteleuropea, parallela cioè, non derivata dalle creazioni germaniche contemporanee” di un Peter Parler.

Non esiste un progetto originario, ma, tutt’al più, un iniziale schema di massima o, meglio, il ricordo di un’esperienza già compiuta altrove, a cui il cantiere si riferisce: ad ogni nuova difficoltà, ad ogni dubbio che sorge - e in un’opera così complessa non potevano non sorgere molto spesso - si licenziano i capomastri, si costituiscono collegi di esperti e di ingegneri, tecnici professionisti, veri e propri 238

scienziati delle costruzioni, per fare perizie e per dirigere i lavori. Arte non fatta con un progetto, ma eseguita secondo uno schema generale, vuol dire

esperienza estetica in atto e senza termine: essendo il tema base della cattedrale il moto ascensionale, dall’alto zoccolo fino all’ultima guglia, della materia, è sempre possibile, grazie al virtuosismo tecnico, prolungarlo sempre più in alto, aggiungere un’ennesima guglia per penetrare ancora oltre lo spazio, per animarlo; traforare gli archi, per renderli ancor più leggeri e immateriali; frastagliare e infittire ancor più la decorazione già frastagliata e fitta; aggiungere l’immensamente piccolo all’immensamente grande. La parola “immensamente”, nella cultura figurativa fondata da Giotto, basata sul progetto e sulla rappresentazione, è poco meno di un assurdo logico: esiste il più grande nel confronto con il più piccolo, tutto essendo comunque rapportabile alla dimensione massima della città; e la stessa dimensione minima della miniatura, essendo rappresentazione allo stesso modo di un affresco o di una tavola, entra con loro in rapporto dimensionale, così come il campanile con la cattedrale e con la città, di cui è l’altezza massima, l’affresco con lo spazio della chiesa. Nella cultura figurativa tardo-gotica, invece di un rapporto dimensionale, esiste una corrispondenza tra i due estremi della scala delle dimensioni: il microcosmo, come uno specchio straniante, riflette il macrocosmo, l’enorme capitello della cattedrale ripete i minuscoli motivi miniati sul foglio di pergamena.

GIOVANNINO DE’ GRASSI (notizie tra il 1389 e il 1398) è il massimo esponente del naturalismo tardo-gotico: nel Taccuino di Bergamo dimostra di essere un ricercatore che si serve del disegno come di uno strumento di indagine. Il disegno è una delineazione grafica che,

ovviamente, non esiste nella realtà delle cose; evocare le sembianze mediante la delineazione grafica è già un modo di trasporre la nozione dal piano sensitivo all'intelletto. Disegna, per esempio, un leone e ne studia la conformazione, la particolarità di specie animale. Ma il disegnare, come processo intellettuale, non muta col mutare dell'oggetto: qualifica il diverso aspetto della criniera, della groppa, della coda, ma coglie tra questi aspetti diversi una coerenza, che dà la figura del leone. Non solo: il disegno registra una tensione, che va dalla curva scattante della coda all'incavo 239

del ventre e ai riccioli nervosi della criniera, e che allude alla forza compressa ma pronta al balzo, cioè alla qualità tipica del leone: l'intelletto ha già appurato un valore che è al di là della sembianza dell'animale in riposo. Ancora: il disegno rivela che le forme descritte non sono su un piano, ma hanno un rilievo; che il corpo è nello spazio; che la luce batte in modo diverso sul pelo raso della schiena e sui riccioli della criniera. La figura, dunque, non è data in sé, come nella descrizione illustrativa dei "bestiari" medievali; è data in quanto, nella sua singolarità, partecipa di realtà universali, quali il moto, la luce, lo spazio. Ed è la luce, nelle miniature della Historia plantarum della Biblioteca Casanatense di Roma, che individua precisamente la forma lanceolata della foglia, ne rivela la rugosità, ne distingue l'interno, più scuro, dall'esterno, più chiaro, ne solca la lunga vena centrale; e la linea precisa la seghettatura delle foglie, il colore rivela la diversità tra le radici sotto terra e la pianta.

Anche MICHELINO DA BESOZZO, già citato nel 1388 ma attivo fino al 1442, ha lavorato nel Duomo ed è pittore di miniature; il suo incontro, a Milano, nel 1399, con il francese Jacques Coëne (probabilmente da identificare [Meiss] con l'autore delle Ore del Maresciallo Boucicault, importante punto di passaggio tra il naturalismo italiano e l'ars nova fiamminga), il suo soggiorno veneziano del 1410

e, lì, il contatto con Gentile da Fabriano sono dei nodi fondamentali nella cultura tardo-gotica italiana ed europea. Rimangono di lui, oltre ai codici miniati, alcuni dipinti, tra cui lo Sposalizio di Santa Caterina, tra il 1410 e il 1420, con palesi influenze tedesche, della scuola di Colonia. Il fondo d'oro è portato avanti, come fosse una densa sostanza luminosa, dal risalto e dalla più vivida luce delle corone, dei nimbi, delle scritte, dei profili del trono, plasticati nel gesso dell'imprimitura. Le figure sono molto più leggere, galleggiano e oscillano sulla superficie di quell'amalgama

d’oro in fusione; ondulanti, sinuosi i contorni, vitrei e sfumati i colori. Il motivo sacro coincide col mondano, cortese: la Madonna e la santa hanno volti infantili, mosse aggraziate; il rito è un gioco pieno d’un significato di cui non si rendono conto, ma che non sfugge ai due santi trepidanti e commossi come vecchi precettori. Lontano dallo spirito scientifico di Giovannino, Michelino è un puro lirico, preoccupato soltanto che il ritmo melodico 240

delle linee e dei colori fluisca ininterrotto: il suo campo psicologico non è quello della conoscenza, ma della sensibilità, della trepidazione, della timidezza come naturale gentilezza dell’animo.

Non si tratta di una contrapposizione tra due culture strutturalmente differenti, una tendenzialmente “scientifica”, l’altra programmaticamente “lirica”, ma di accentuazioni diverse all’interno della stessa cultura: il leopardo del Taccuino di Bergamo può diventare, nei margini della pagina miniata da Giovannino de’

Grassi, elegantissimo stemma araldico, così come, nell’Adorazione dei Magi, la minuziosa descrizione delle cose, l’intrecciarsi dei vimini nella cesta in primo piano, la criniera dei cavalli, il pelo maculato del leopardo, non contraddice, ma esalta, la preziosità dei colori puri, la leggerezza, come di vetro soffiato, delle figure. Tra questi due poli della stessa cultura, quello naturalistico e quello spiritualistico, si pone l’intero svolgimento di un’arte che, svincolatasi da presupposti metafisici e diventata tecnica laica, quasi pura scrittura, nobilita gli oggetti d’uso comune - ad esempio i tarocchi di BONIFACIO BEMBO - registra, nei Tacuina sanitatis, l’imago rerum, le diverse sembianze della natura, arriva, con l’Erbario carrarese, e in significativa connessione con l’aristotelismo dell’università patavina, alla precisione di una tavola anatomica, trasforma l’avvenimento storico in elegante cerimonia cortese, come nelle Storie della regina Teodolinda degli ZAVATTARI.

Altri centri della cultura tardo-gotica in Italia

Se con Arnolfo e Giotto si pone come fondante l’idea di città, nella cultura artistica “internazionale” l’esperienza estetica si pone come segno di riconoscimento (e cioè: di distinzione) della comunità di eletti raccolti intorno alla corte. Si spiega così l’emergere di nuovi centri che erano stati alla periferia della rivoluzione giottesca, come, ad esempio, il Piemonte, che il mecenatismo sabaudo e dei marchesi di Saluzzo trasforma in un

punto di incontro tra esperienze francesi (Avignone, la Borgogna), tedesche e italiane: vi lavora, accanto allo svizzero Bapteur e al francese Peronet Lamy, il torinese GIACOMO

JAQUERIO. Il preteso “realismo” della Salita al Calvario, nell’abbazia di Sant’Antonio di Ranverso, è, in realtà, intellettualistico compiacersi di una parlata 241

volutamente popolareggiante, che sfrutta, per colpire emotivamente i fedeli, tutto l’armamentario dei “trucchi” da sacra rappresentazione: accentua fino al grottesco i ghigni dei torturatori e lo spasimo dei torturati; agita in aria picche, bandiere, lance, scuri che non fanno spazio, ma servono a rendere ancor più animata la multicolore ressa dei soldati e farla staccare, emotivamente, dalla bianca figura, dolente ma composta, del Cristo; al doloroso colloquio di sguardi tra Madre e Figlio contrappone l’accentuata mimica delle maschere dei soldati.

Il sermo humilis - o meglio: il parlare agli umili - non cela nessuna polemica sociale nei confronti di una cultura, preziosissima, della corte: essendo l’umile il contrario, e non l’opposto, dell’aristocrazia cortese. Un fenomeno simile era nella struttura della cultura d’immagine bizantina: alla raffinatezza aulica corrispondeva, non opponendovisi, il linguaggio della campagna (campagna, non periferia). Ponendosi come fine dell’arte l’entrare nella vita quotidiana, è d’altronde logico che l’immagine si adatti ai vari livelli sociali, non perdendo, sul piano della qualità, nulla (è di questo periodo l’inizio della diffusione delle xilografie, primo esempio di arte tecnicamente riproducibile all’infinito): se in un’abbazia mette in scena una sacra rappresentazione, nel castello della Manta, dove è suo il ciclo rappresentante nove prodi e nove eroine, Jaquerio mima gli effetti, preziosi, dell’arazzo e della miniatura. Ritaglia, sul fondo color pergamena, scandito da alberelli magrissimi, delle figure esili, che dovrebbero raffigurare figure storiche, e che sono invece guerrieri, principesse contemporanee, vestite e acconciate alla moda, la cui elezione spirituale è dimostrata dalla linea elegantissima prima ancora che dagli attributi sociali (la corona, lo scettro, la spada, il libro). Se a Firenze Andrea del Castagno, in questi anni, per indicare la storicità dei suoi uomini illustri, li inserisce in nicchie profonde trasformandoli in statue dipinte, nella Manta Jaquerio, per dimostrarne l’artisticità, le ambienta in un giardino e in un orto da Tacuinum sanitatis.

Altro centro vitale della cultura tardogotica è la corte scaligera a Verona.

LaMadonna del roseto di STEFANO DA VERONA, databile verso il 1420, è tanto vicina agli affreschi dei Mesi nel castello del Buonconsiglio a Trento (forse di un maestro boemo) da non lasciar dubbi sulla formazione nordica dell'artista: a 242

queste premesse rimane legato, anche attraverso dirette esperienze, fino alla tarda Adorazione dei Magi (1435).

Nel primo dipinto la tendenza all'astrazione è evidente: la Vergine e Santa Caterina di Alessandria sono sedute in un giardino-paradiso, mistico hortus conclusus veduto dall'alto, come se planasse tra cielo e terra. I fiori compongono sul suolo un disegno ordinato, come in un tappeto. È uno spazio metafisico che quasi per miracolo diventa visibile rivestendosi di sembianze naturali. Ma la natura è solo un insieme di similitudini a cui si ricorre per dire qualcosa di altrimenti indicibile: e che la cosa naturale possa sublimarsi nella soprannaturale, e questa rivelarsi in quella, si vede dalla analogia, troppo ripetuta per essere casuale, tra angeli e uccellirari.

A Venezia, per tutta la prima metà del Trecento, la fedeltà alla cultura figurativa bizantina sbarra la strada alla rivoluzione giottesca. Ne è intransigente custode Paolo Veneziano e la stessa sistemazione trecentesca della Pala d'Oro dimostra come di quella tradizione la città lagunare si senta erede, aggiornandola senza tuttavia distruggerne le radici. Intorno alla metà del secolo, arrivano le opere di Nino Pisano: e il fatto che venga preferito il più mondano e cortese tra gli scultori toscani è indicativo di un gusto assai radicato, che accetta, verso la fine del secolo, l'elegante formula decorativa tardo-gotica come ulteriore raffinamento di una figuratività ancora sostanzialmente "greca". Nel palazzo ducale, sull'immenso blocco, tuttavia leggerissimo, gli intagli "alla moda cortese" si aggiungono, nell'ordine superiore della loggia, nella merlatura bianchissima, al vibrante colorismo della cortina muraria, rendendola miracolosamente ancor più senza peso, come un merletto che si aggiunge ad un tessuto prezioso, ulteriormente impreziosendolo. La ritmica fitta, gradevole ma superficiale, del gotico fiorito si abbarbica, su una spazialità indefinita e vagamente coloristica, come un'edera al tronco. Proprio come rampicanti fioriscono gli ornati gotici, tutti riccioli e frastagli, intorno ai frontoni rotondi di San Marco, nelle parti tarde dei Frari e di San Giovanni e Paolo, e, inoltrandosi

fin nel Quattrocento, nella porta della Carta e nella Ca’ d’Oro. Nella scultura figurata, espressione tipica di questo gotico tardivo e or mai “internazionale” sono i fratelli PIER PAOLO (m. 1403c.) e 243

JACOBELLO DALLE MASEGNE (m. 1410c.): autore, il primo, del frastagliato balcone di palazzo ducale e dell’altare di San Francesco a Bologna, l’altro delle raffinatissime statuette di santi per l’iconostasi di San Marco (1394).

Gentile da Fabriano e Pisanello

A parte Bologna, con il cantiere di San Petronio e gli affreschi della cappella Bolognini, ascritti a Giovanni da Modena, il centro più aggiornato sulle novità

“internazionali” dell’Italia centrale sono le Marche: lo dimostrano, ad esempio, gli affreschi di Urbino dei fratelli Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Quando, nel 1408, GENTILE DA FABRIANO (1370c.-1427) va a Venezia, è già abbastanza famoso per vedersi affidare un lavoro importante come la decorazione della sala del Maggior Consiglio in palazzo ducale. Le pochissime opere dipinte ancora nelle Marche - ad esempio, il polittico di Valle Romita, oggi a Brera - dimostrano quanto sia complessa la sua formazione: domina la componente lombarda, vi si intreccia una componente senese. Gentile è un pittore colto, aperto a tutte le esperienze, ma capace di vagliarle con lucidità quasi critica. In una delle prime opere, la Madonna di Perugia, colpisce la differenza dimensionale tra le figure: gli angeli piccolissimi che reggono il cartiglio musicale e la grande figura della Vergine. Il passaggio dalle minime alle massime misure ha le sue ragioni: il ritmo, serrato nelle piccole figure, si allarga e dispiega nella grande. Il colore passa dal timbro martellato all’ondulazione del chiaroscuro in superfici larghe; le linee non chiudono, mediano con il loro percorso il rapporto tra le figure e la luminosità del fondo oro. La stessa ampia oscillazione è tra certi particolari -

l’acutezza dello sguardo, i fili d’oro dei capelli - e le larghe, luminose stesure coloristiche.

La scomparsa degli affreschi di Venezia e di Brescia impedisce di seguire lo sviluppo della pittura di Gentile dal 1408 al 1423, quando, a Firenze, dipinge l’Adorazione dei Magi, per Santa Trinita. È probabile che soltanto dopo aver lasciato Brescia nel 1419, Gentile abbia conosciuto direttamente l’arte toscana.

L’Adorazione dei Magi è una riaffermazione spettacolare della poetica “cortese”

con tutti i suoi temi e motivi, un’opera fatta per affascinare e lusingare la colta e potente borghesia fiorentina, fors’anche per confondere, con una schiacciante 244

prova di superiorità, la non più latente avversione degli artisti fiorentini nei confronti dell’arte tardo-gotica del nord. Si direbbe che Gentile sa di doversi battere su due fronti: quello di Lorenzo Monaco, che della poetica cortese condanna il modernismo mondano, e quello dei rinnovatori, già formato intorno a Brunelleschi e a Donatello, che ne deplora il tradizionalismo, l’indifferenza di fronte al grande problema della storia. Gentile vuol dimostrare che la sua è una poetica aperta, capace di spiegare nell’infinita varietà dei suoi aspetti lo spettacolo del mondo. Sciorina un’erudizione enciclopedica: sa la storia nei particolari (i Magi che entrano nella città, i Magi che ne escono), conosce le caratteristiche fisionomiche e di costume dei lontani popoli d’Oriente, le forme della fauna e della flora esotica, le raffinate maniere dei principi e dei cavalieri (uno dei re si fa togliere gli speroni prima di accostarsi al Bambino), il cerimoniale di una partita di caccia. Lo spazio del quadro ha più piani in profondità: la luce è pur sempre luce celeste o di emanazione divina ma passando negli spessori dell’atmosfera s’addensa, diventa un pulviscolo argenteo che aderisce alle cose come fosse brina.

Due anni più tardi, quando firma nel 1425 il polittico Quaratesi, il fronte è uno solo, quello dei rinnovatori; la rivoluzione ha fatto passi da gigante ed è già apparsa, nelle sue file, l’eroica, sconvolgente figura di Masaccio. Gentile tenta di dimostrare che non ha bisogno di abiurare la sua poetica per affrontare le questioni cruciali del monumentale o della prospettiva; tenta il compromesso schierandosi con i moderati come il Ghiberti: dà alle figure grandezza statuaria, le separa con un piano di posa prospettico dal fondo d’oro, applica nella predella le nuove regole di prospettiva. Ma che si tratti solo di un accostamento “tattico”, e non di una conversione, è dimostrato dal pochissimo che ci resta dell’attività romana di Gentile; distrutti nel Seicento gli affreschi di San Giovanni in Laterano (interrotti per la sua morte, poi continuati da Pisanello) scomparso il ritratto di Martino V, la Madonna di Velletri testimonia l’irriducibilità della nuova pittura fiorentina alla pur amplissima esperienza tardo-gotica. Gentile aveva accanto a sé nel

1423, a Firenze, un allievo veneziano, JACOPO BELLINI (m. 1470c.), tanto devoto che ancora nel 1430 firmerà “discipulus Gentili de Fabriano” e darà 245

a un figlio il nome del maestro. Tornato a Venezia nel 1424, diventa il sostenitore della tradizione “moderna” di Gentile in un ambiente ostinatamente arcaizzante.

Come Gentile, accoglie con prontezza ma superficialmente alcuni motivi della nuova cultura, a cominciare dall’entusiasmo per l’antico, e li sviluppa specialmente nei disegni, che spesso considera opere compiute ed autonome (libri del British Museum e del Louvre), quasi volesse dimostrare, in contraddizione alle tesi fiorentine, che il disegno non è un’idea a priori, il punto di partenza di tutte le arti, la ragion prima di tutte le tecniche, ma piuttosto l’ultima, più raffinata ed intellettuale delle tecniche artistiche.

È significativo che la stessa concezione del disegno abbia un altro e maggior allievo di Gentile, ANTONIO PISANELLO (1395c.-1455c.), pisano di nascita (come dice il soprannome), ma educato a Verona, nella sfera di Stefano. Ha tutti gli interessi e le curiosità dell’umanista: è studioso dell’antico, indagatore acutissimo della natura, tecnico versatile (pittore e medaglista). Ed è il prediletto delle corti signorili, chiamato a Milano, Verona, Mantova, Rimini, Ferrara, Roma, Napoli; al suo enorme successo contribuisce il fatto che la sua cultura è moderna senza essere rivoluzionaria, rinnova le forme senza sconvolgere le strutture. Nel tempo in cui Donatello ripropone il tema classico ed eroico della statua, Pisanello fa rivivere il genere classico della medaglia: le sue medaglie sono piccoli, perfetti componimenti latini, epigrammi di pochi versi e di squisita fattura. Il suo latino è ineccepibile, ma non è un antico linguaggio per nuovi contenuti, è soltanto un linguaggio aulico, ancora più aulico; e il suo sentimento della storia è schietto, ma non ha impulsi etici, si appaga dell’elogio della vita “bella” dei personaggi illustri. Allo stesso modo, il suo disegno è acutissimo, penetrante, infallibile nel cogliere e ricondurre a una coerenza ideale i più vari e disparati aspetti delle cose; può giungere, rimanendo tuttavia fedelissimo al vero ed anzi spietatamente analitico, a individuare il bello perfino in due miserabili corpi d’impiccati. Ma non costruisce e non inventa: per costruire, o trovare le strutture, bisogna sfrondare tutto ciò che è esteriore e apparente; per inventare bisogna

rinunciare a tutte le nozioni acquisite, concentrarsi e non espandersi, non far meglio ma rifare.

Pisanello vuole accrescere illimitatamente il proprio patrimonio culturale, non 246

arrischiarlo; ma non è un tradizionalista ad oltranza, un reazionario. La sua parabola è simile a quella di Jacopo Bellini, e molto più ampia. Parte da opere che sono il trionfo della raffinatezza gotica, come la Madonna della quaglia, tutta presa nel ritmo di linee falcate, purissime, trasposto in uno spazio impossibile, che vuol essere insieme cielo e terra. Giunge all'affresco con San Giorgio e la principessa, in Sant'Anastasia a Verona (databile tra il 1433 e il 1438), dove rinuncia anche all'unità del ritmo per amore dell'inventario delle cose preziose che raduna in uno spazio gremito. È una brillante, colorita e, nel tempo stesso, malinconica imago mundi. C'è la città ornatissima, come un'opera di oreficeria: il volto stesso della civiltà, contrapposto alla selvaggia animalità del drago, tra le rocce. C'è la campagna con i suoi castelli, il monte, il mare con le navi, il cielo con l'arcobaleno; ci sono gli uomini, dame cavalieri soldati; ci sono cavalli, cani di razze diverse. C'è anche la prospettiva, lo scorcio audacissimo dei cavalli; e c'è la luce che incide, sfiora, riflette. C'è tutto, ma non c'è né può esserci quello che la contemporanea pittura fiorentina aveva non trovato, ma inventato: lo spazio.

Non può esserci perché l'attenzione dell'artista vuol cogliere tutto nel suo essere in sé e non nella proporzione unitaria dell'insieme; vuol poter vedere insieme e con la stessa chiarezza le pietruzze sul terreno e gli edifici del fondo; le cose lontane più piccole ma altrettanto nitide che le vicine. Non dipinge quello che vede, ma quello che sa, perché la distanza influisce sulla chiarezza dell'immagine visiva, non su quella dell'immagine mentale. E non v'è cosa creata che sia più importante e più interessante di un'altra.

A chiudere il ciclo storico che fonda la mondanità dell'opera d'arte, il suo essere-nella e della-vita, è un'immagine, struggente e melanconica, di morte. Quando Pisanello, intorno alla metà del Quattrocento, inizia la decorazione a fresco con Storie della cavalleria, in una sala del palazzo ducale di Mantova, non può non essersi reso conto, artista tra i più colti del secolo, che l'esperienza artistica su cui si è formato e di cui è il massimo esponente è un'esperienza il cui ciclo sta per chiudersi, che appartiene ormai al passato; la pittura "moderna" è ora l'ars nova fiamminga, che ha

visto nelle collezioni della corte aragonese di Napoli, e quella dei rivoluzionari fiorentini con cui si era scontrato nel ‘23 Gentile da 247

Fabriano e di cui aveva dato saggio, in quegli anni, Piero della Francesca a Ferrara. Non tenta, quindi, come aveva fatto Gentile trent’anni prima, di assorbire le novità - la concezione della storia, la prospettiva - nella sua struttura culturale, dimostrando così, allo stesso tempo, l’ampiezza e la superiorità della propria visione; al contrario, stende un vero e proprio testamento culturale, in cui non rinnega, ma esalta la cultura di cui si sente ultimo erede, lui che, alla morte di Gentile da Fabriano, aveva avuto in lascito i pennelli del maestro. Crea così il più alto capolavoro della cultura internazionale, portandone al massimo grado di perfezione la tecnica, rendendone ancora più analitico e acuto il disegno, più viva la curiosità, più accesa la fantasia, più fiabesco il racconto. Illustra le gesta dei cavalieri della tavola rotonda: delle tre pareti della sala ampia e luminosa, la sinistra e quasi tutta la centrale sono ricoperte da uno sterminato paesaggio montano, di cui fa un inventario minuzioso: boschi, colline, valli, fiumi, castelli, tende, città. Non vi ambienta, ma vi fa perdere le infinite specie di animali, e le avventure dei cavalieri alla ricerca del Graal. È un brulicare di cose, di animali, di persone, descritte tutte con tale stupefacente precisione che si è parlato spesso di “lezione fiamminga”: a torto, perché nelle tavole di Van Eyck il dettaglio, anche il più piccolo, è tale perché perfettamente messo a fuoco da una visione nitida e lucida, mentre in Pisanello il particolare è delineato dal disegno, spietato, analitico; risultato di una tecnica artistica, non risultante della struttura dell’immagine, che è ancora l’alta panoramica del Buon Governo dei Lorenzetti.

E infatti, mentre avvicinandosi ad un’opera fiamminga le cose si ingrandiscono, senza acquistare o perdere nulla in intensità, in Pisanello l’occhio è costretto ad andar vicino, a star quasi attaccato alla parete; lo sguardo dell’osservatore, come i cavalieri della tavola rotonda alla ricerca del Graal, è costretto a girovagare lungo i ruscelli e dentro le foreste per scoprire i cerbiatti che fuggono, il coniglio nascosto dietro gli anfratti.

Uno spazio che non ha centro non ha neanche limite: tra la scena montuosa e il torneo-battaglia di Louverzep non c’è cesura, stacco - ché tale non può essere considerato l’alto baldacchino da cui elegantissime dame seguono il

combattimento - ma continuità. Alberti aveva teorizzato il muro come “finestra 248

prospettica”, come base della piramide visiva? Pisanello - e la polemica è intenzionale, visto che un disegno dimostra che in un primo tempo aveva pensato di staccare le scene, incorniciandole - non accetta come interruzione neanche lo spigolo formato dall’incrocio dei due muri: il torneo si dilata, e occupa anche l’inizio della parete centrale. Così, la brillante superficie pittorica diventa arazzo steso sopra il muro: e l’elegantissimo fregio - probabilmente, come ha rilevato Ilaria Toesca, chiave per la decifrazione di tutto il ciclo - unifica, in alto, la scena. Nel feroce torneo - una rissa indescrivibile, di morti, feriti, armature dai bagliori argentei, cavalieri che si scontrano e si ammazzano - Pisanello rovescia tutto sul piano, e le figure, catafratte, in scorcio, invece di entrare nello spazio, sembrano galleggiare una sull’altra, come in un ambiente senza forza di gravità.

La struttura dell’arte, così come si va delineando a Firenze, ha come fondamento la dialettica tra teoria e prassi, dove la prassisi identifica non con la tecnica, ma con il progetto; e Pisanello rivendica il primato della tecnica. Non progetta; non solo, ma nega al disegno ogni qualsiasi valore progettuale. Sull’arriccio abbozza a carboncino le figure; poi cancella la prima sinopia e ne disegna un’altra che precisa e raffina la precedente; stende ancora uno strato di smalto, levigatissimo, su cui disegna l’ultima stesura, a verdaccio, sul fondo nero; e infine, a tempera, rifinisce le figure, con una tecnica che gli permette di lavorare con tempi lunghi, lasciandogli la possibilità di tornare sul già fatto, di perfezionare il già detto. Una lunga operazione di raffinamento, durante la quale toglie e aggiunge personaggi, muta la composizione; ma senza rinnegare il primo abbozzo, che continua ad agire e ad essere agito. La sinopia non è progetto, ma un primo momento, su cui tornare meditando; il disegno, operazione iniziale, non preliminare; la pittura, infine, il dipingere.

Il ciclo non fu mai finito, probabilmente per la morte, nel 1455, di Pisanello; incompiuta, angosciosa metafora non storica, fu presto superata, a Mantova, dalla severa ideologia storicista, di Alberti prima, poi di Mantegna. E la morte risparmiò probabilmente a Pisanello la fine, patetica, del miniatore Belbello da Pavia, ultimo allievo di Giovannino e Salomone

de’ Grassi, soppiantato da un allievo di Mantegna nella decorazione del messale di Barbara di Brandeburgo, 249

dopo essersi offerto, inutilmente, di terminare senza “precio alchuno” il suo lavoro; e andò a Venezia, a miniare per i monaci gli ultimi, inattuali ma sfavillanti, intensissimi capolavori di una cultura che per esse rsi posta fuori dalla storia e dentro il proprio tempo, proprio dal tempo, e dalla storia, era ormai sorpassata.

250

CAPITOLO UNDICESIMO - IL QUATTROCENTO

La nuova concezione della natura e della storia

Al principio del Quattrocento si compie, a Firenze, una trasformazione della concezione, dei modi, della funzione dell’arte altrettanto radicale di quella che s’era compiuta, un secolo prima, con Giotto. I primi protagonisti del movimento sono un architetto, FILIPPO BRUNELLESCHI, uno scultore, DONATELLO, un pittore, MASACCIO: la loro opera è collegata, ma le tre personalità sono diversamente caratterizzate. Accanto a loro è LEON BATTISTA ALBERTI, letterato e architetto: a lui si debbono tre trattati sulla pittura, l’architettura, la scultura. In essi, e specialmente nei primi due, l’autore non si limita più a dare precetti di tecnica per la buona esecuzione, ma enuncia i principi e descrive i processi dell’ideazione dell’opera d’arte. Si spiega: l’artista medievale era responsabile solo dell’esecuzione perché i contenuti e perfino i temi di immagine gli erano dati; ora l’artista deve trovarli e definirli, cioè non opera più secondo direttive ideologiche imposte da un’autorità superiore o da una tradizione consacrata, ma determina in modo autonomo l’orientamento ideologico e culturale del proprio lavoro. L’arte non è più una attività manuale o mechanica, sia pure d’alto livello, ma intellettuale o liberalis. L’Alberti non indica, se non incidentalmente e per vezzo umanistico, nuovi contenuti ideologici e nuovi temi d’immagine: dice quali debbano essere la struttura e il significato della forma artistica. È dunque chiaro che la forma non è più semplice illustrazione o traduzione in figura, ma ha un proprio intrinseco e specifico contenuto. Che cosa può essere questo contenuto, che non solo si manifesta ma si realizza nella forma, se non la realtà? In quanto, dunque, la forma artistica contiene un nucleo di realtà o di conoscenza, esso si rivela quale che sia il tema o il soggetto: sacro, storico, mitologico, e quale che sia la tecnica: pittura, scultura, architettura. Il naturalismo tardo-gotico

riconosceva nelle cose un valore in sé, che l'arte individuava e rivelava; la cultura umanistica pone, all'operare dell'artista, il fine dell'arte come valore. In altri termini: l'arte è un processo di conoscenza il cui fine 251

non è tanto la conoscenza della cosa quanto la conoscenza dell'intelletto umano, della facoltà di conoscere.

Quando l'Alberti dice che l'artista si occupa solo di ciò che si vede e non di ciò che eventualmente si cela dietro la sembianza, afferma appunto che il valore non è nella cosa, come fenomeno, ma in ciò che l'intelletto costruisce sul fenomeno.

Riflettiamo: la forma è rappresentazione di fenomeni e fenomeno essa stessa; come fenomeno dei fenomeni, è fenomeno assoluto, chiave per intendere il mondo dei fenomeni. Una società che crede nel valore dei fenomeni reali e presenti è una società che crede nella capacità umana di produrre fatti e valori: una società attiva, in cui ciascuno vale per ciò che fa e non per misteriose investiture tramandate. È la società che ha al vertice, non più il sovrano, ma il borghese che ha conquistato la "signoria" con la forza, l'ingegno o, magari, l'astuzia e la frode; e, ai livelli inferiori, i mercanti, gli artigiani e, infine, il popolo minuto.

Questa società di persone che singolarmente decidono e agiscono è interessata a conoscere oggettivamente: la natura, luogo della vita e sorgente della materia del lavoro umano, la storia, che dà conto dei moventi e delle conseguenze dell'agire, l'uomo, come soggetto del conoscere e dell'agire.

Perché si chiede tutto questo all'arte e non, per esempio, alla scienza? Bisogna tenere presente che, in questo periodo, la scienza evolve più lentamente, è ancora inceppata da pregiudizi dottrinali: le prime scoperte scientifiche del Quattrocento avvengono infatti attraverso l'arte e sarà un artista ad aprire, alla fine del secolo, il corso di una scienza autonoma come, in un altro campo, è autonoma l'arte: Leonardo. In secondo luogo, il conoscere dell'arte è insieme conoscere e fare, anzi è un conoscere facendo, producendo opere che sono insieme fatti e valori. In questo senso l'arte fornisce modelli di valore non più soltanto all'artigiano, ma all'uomo, nella nuova dignità che gli conferisce la responsabilità personale del decidere e del fare.

Il Quattrocento, in Italia, è un secolo di civiltà eminentemente urbana. Ma la città non è più soltanto una comunità operosa, come nel Duecento e

nel Trecento; è il centro di un piccolo sistema, di uno stato. Il potere è concentrato nel “signore”, 252

che decide l’azione politica, che non è più soltanto di difesa ma di ingrandimento o conquista. La fine della concezione comunale è anche la fine dello sviluppo spontaneo, aderente alle necessità della vita quotidiana, del nucleo urbano.

Anche la città dev’essere il prodotto di una decisione, l’attuazione di una teoria.

Molti progetti di città si trovano nei trattati d’architettura, tracciati secondo schemi geometrici a scacchiera o radiocentrici con l’idea di specchiare nell’ordine urbano la perfetta ragion politica: l’utopia della città ideale è il punto d’incontro di pensiero politico e pensiero estetico. Pochi progetti, per l’instabilità dei governi, ebbero almeno un principio di attuazione. Il centro di Pienza, progettato dal ROSSELLINO per Pio II Piccolomini, è un esempio di città concepita come un’unica opera d’arte secondo precisi criteri di simmetria e proporzione; l’addizione erculea a Ferrara, di BIAGIO ROSSETTI, è invece un esempio di urbanistica concreta, fondata sull’analisi e la valutazione della realtà urbana, con il suo passato e le esigenze presenti della comunità.

Al centro delle città ideali è sempre la grande piazza, e vi sorge il palazzo del

“signore”. La piazza non è più il cuore della vita comunitaria, ma quasi un’estensione del palazzo, una corte d’onore, un luogo destinato a cerimonie e parate. Ha quindi una forma regolare e un assetto architettonico unitario: spesso è porticata ed ha, al centro, una statua o una colonna commemorativa. A sua volta, il palazzo non è più un edificio fortificato: dice l’Alberti che il palazzo del

“signore” non deve imporsi con l’aspetto minaccioso ma con l’armonia delle proporzioni e la bellezza delle forme architettoniche e delle opere d’arte che lo adornano.

La cultura che i “signori” promuovono non è dunque più complemento ed ornamento dell’eletta vita di corte, ma fondamento e strumento dell’autorità e dell’azione politica. Il “signore” giustifica il proprio potere con ragioni storiche, con il concetto romano del principato: i letterati e gli artisti di cui si circonda, come fossero consiglieri e ministri, sono gli

specialisti o i tecnici della disciplina storica (l’antico) che fonda e giustifica il potere.

Il pensiero umanistico, di cui l’arte è parte essenziale, modifica profondamente le concezioni dello spazio e del tempo. Gli infiniti e diversi aspetti del reale si 253

classificano e ordinano in un sistema razionale, si manifestano in una forma unitaria e universale, lo spazio. Allo stesso modo si ordinano gli infiniti e diversi eventi che si succedono nel tempo. La forma o la rappresentazione secondo ragione dello spazio è la prospettiva; la forma o la rappresentazione secondo ragione del succedersi degli eventi è la storia. Poiché questo ordine non è nelle cose, ma è dato alle cose dalla ragione umana che le pensa, non v’è differenza tra la costruzione e la rappresentazione dello spazio e del tempo. La prospettiva dà il vero spazio, cioè una realtà da cui è eliminato tutto ciò che è casuale o irrilevante o contraddittorio; la storia dà il vero tempo, cioè un succedersi di fatti da cui è eliminato ciò che è occasionale, insignificante, irrazionale. La prospettiva costruisce razionalmente la rappresentazione della realtà naturale, la storia la rappresentazione della realtà umana: poiché il mondo è natura e umanità, prospettiva e storia si integrano e, insieme, formano una concezione unitaria del mondo.

La scoperta e la prima formulazione della prospettiva sono opera del Brunelleschi; la teorizzazione è dovuta all’Alberti (Trattato della pittura, 1436). Il termine “prospettiva” è classico, tratto dagli antichi trattati: si parla di prospettiva per l’architettura e per il rilievo “illusionistico”. Nel Medioevo il concetto si identifica con quello di ottica, scienza della visione. Abbiamo parlato di prospettiva per Giotto e per Ambrogio Lorenzetti, osservando anzi come mettano in opera più sistemi prospettici. In che cosa consiste la novità della prospettiva del Rinascimento? Anzitutto nel fatto che si presenta come una scoperta e non come un’invenzione: è ritrovata negli antichi, dunque rientra nell’ambito della cultura umanistica, che vuol far rinascere la sapienza antica. In secondo luogo, nel suo presentarsi come sistema unico e non come insieme di sistemi. Infatti, se si identifica prospettiva con ottica vi sono tante prospettive quante sono (e sono infinite) le condizioni del vedere: si può, per esempio, mettersi davanti o sopra o al centro delle cose, guardarle secondo angoli e inclinazioni diverse. Se si considera la prospettiva come una rappresentazione razionale del reale o un

concetto, questa pluralità non è più possibile. Ambrogio Lorenzetti, nell'Annunciazione del 1344, traccia una prospettiva che fa convergere le 254

parallele a un punto, esattamente come nella prospettiva quattrocentesca; tuttavia Ambrogio non anticipa questa prospettiva perché, per lui, la convergenza delle parallele a un punto è un caso tra i tanti possibili e non il caso unico e ideale, media di tutti i casi possibili. Il sistema prospettico del Quattrocento è dunque la riduzione all'unità di tutti i possibili modi di visione: il punto di stazione ideale è quello frontale, cioè quello che pone come contrapposti, ma paralleli, il soggetto e l'oggetto. L'unità si dà dunque quando l'immagine ha la certezza e l'assolutezza del concetto e cioè quando l'immagine di spazio percepita dagli occhi si identifica con l'immagine di spazio concepita dalla mente. Più precisamente: quando gli occhi percepiscono come concepisce la mente. La prospettiva non è dunque una riflessione intellettuale sul dato percepito dagli occhi, ma il modo di vedere secondo intelletto, prima con la mente che con gli occhi. La prospettiva dunque non fenomenizza la realtà come fenomeno in sé, ma fenomenizza la realtà come pensata dalla mente o, ed è lo stesso, la mente umana che pensa la realtà nell'unità fondamentale dei suoi aspetti.

La teoria prospettica andrà via via complicandosi; all'origine, nell'enunciato albertiano, è una semplice applicazione alla visione delle leggi della geometria euclidea. Se lo spazio è una forma unitaria od omogenea è anche una forma in cui tutte le parti si distribuiscono simmetricamente rispetto a una linea mediana o centrica. Ma non si arriva a stabilire questa linea se non in rapporto alla situazione di chi guarda e la cui mente è come un piano su cui si proiettano, tramite gli occhi, le immagini della realtà. Il riguardante vede le linee di profondità convergere a un punto: di tutte queste linee, la mediana (il razzo centrico dell'Alberti) è la perpendicolare al piano ideale su cui si proietta, nella mente, la visione. Possiamo considerare il fascio delle linee convergenti in un punto (punto di fuga) come una piramide, di cui quell'ideale piano di proiezione sia la base; e possiamo immaginare di tagliare la piramide in tanti piani paralleli alla base.

Avremo così tante sezioni (intercisioni, dice l'Alberti) della "piramide visiva". I lati della piramide sono triangoli; tagliando i lati parallelamente

alla base avremo, come insegna Euclide, tanti triangoli simili i cui lati sono proporzionali. Poiché la

“piramide” è vista in profondità (come guardandovi dentro dalla base, in modo 255

che il suo asse unisca il vertice - punto di fuga - al nostro occhio), il teorema delle proporzioni ci dà la legge matematica del degradare delle grandezze secondo la distanza. Esempio: vedendo lontano una piccola figura umana e sapendo qual è la grandezza normale delle persone, dalla differenza di dimensione si dedurrà immediatamente la distanza che le separa.

Vediamo le conseguenze. L’estensione della realtà è infinita, la prospettiva la rappresenta come una forma finita. Anche la mente umana è finita, ma può pensare la realtà infinita entro il limite della propria finitezza. La prospettiva, dunque, dà lo spazio come rappresentazione finita dello spazio infinito. Si dirà che la famosa piramide visiva è pur sempre una forma finita: che cosa accade di ciò che si estende al di là dei suoi lati? Appunto: ciascun lato rappresenta idealmente tutto ciò che è al di qua e al di là, è un piano su cui il di qua e il di là si proiettano simmetricamente, si equivalgono o si identificano. Pensiamo (e non arbitrariamente: è uno dei primi problemi che si presenta agli artisti del tempo) alla facciata di una casa, con le sue finestre. Se quel piano è soltanto un muro, limita, chiude, rompe brutalmente la continuità, l’omogeneità dello spazio; se è una forma architettonica, ci fa sentire lo spazio della piazza antistante e quello degli ambienti interni, li mette in rapporto, ristabilisce, attraverso il diaframma della parete e l’alternarsi dei vuoti e dei pieni, la continuità dello spazio. Altra prova: due rette parallele, dice Euclide, si incontrano all’infinito; con la prospettiva le vediamo incontrarsi in un punto; dunque questo punto, realtà finita, indica una realtà infinita, rappresenta l’infinito in modo finito.

Con la prospettiva non vediamo più le cose come cose in sé, vediamo tutto per rapporti proporzionali: la realtà non si presenta più come un inventario di cose (ricordiamo Pisanello) ma come un sistema di relazioni metriche. Dice chiaramente l’Alberti che ogni conoscenza si fa “per comparatione”: “per comparatione” conosciamo le grandezze, i chiari e gli scuri, i colori. Davanti ad una figura di Pisanello ci chiediamo anzitutto: chi è? Davanti a una figura di Masaccio, ci chiediamo: dov’è? perché è lì e non altrove? cosa fa? perché lo fa?

Siamo, cioè, subito immessi in una dimensione in cui ciò che conta è l’azione; ed ogni azione è un mettersi in relazione con qualcuno o qualcosa. Se poi l’azione 256

non ha un carattere episodico ma universale (per esempio l’azione di Cristo nel Tributo di Masaccio) l’azione implica una relazione con tutta la realtà, in tutta la sua estensione (vicino e lontano, terra e cielo) e in tutta la sua durata (passato o dominio delle cause; presente o dominio dell’agire; futuro o dominio degli effetti).

La prospettiva è bensì una rappresentazione dello spazio, ma di uno spazio pensato come dimensione della relazione e quindi dell’azione umana. È, infine, il rapporto dell’uomo con il mondo.

Corollario della teoria della conoscenza “per comparatione” e della prospettiva è la teoria delle prop orzioni. Verrà formulata in canoni normativi soltanto più tardi, ma già al principio del Quattrocento si tende a definire in dati precisi la relazione delle parti al tutto. La tradizione classica della proporzionalità si tramanda nel Medioevo: nel sistema tomistico la proporzionalità è l’elemento costitutivo della bellezza del creato, il segno intellegibile della mente del Creatore. La cultura umanistica opera, in questo campo, la stessa riduzione che, con la formulazione del sistema prospettico, opera nel campo della rappresentazione dello spazio: è la mente umana che, procedendo per “comparatione”, riduce tutto a rapporti di grandezze.

In architettura la proporzione definisce e commisura le entità di spazio espresse dai singoli elementi: v’è rapporto proporzionale tra l’altezza delle colonne e l’apertura dell’arco, tra il diametro medio della colonna e la sua altezza, tra base, fusto e capitello; v’è rapporto proporzionale tra i piani dell’edificio, tra vuoti e pieni, tra larghezza e altezza delle superfici. Grazie alle proporzioni, indicative di supposte distanze, la profondità è riportata ed espressa sul piano, il piano cessa di essere una superficie limite e diventa diaframma o raccordo, con una propria qualità plastica. Una precisa relazione si stabilisce anche tra il sistema proporzionale dell’architettura e quello del corpo umano, assunto come perfezione formale e misura delle cose. La concezione architettonica del Quattrocento è insieme naturalistica o spaziale e antropomorfica; e la stessa architettura si pone come fattore di equilibrio o mediazione proporzionale tra l’uomo e la natura, tra scala umana e scala naturale o cosmica.

257

La proporzionalità quattrocentesca, intesa come serie di grandezze paragonabili, esclude gli estremi del troppo piccolo e del troppo grande: si oppone così alla dimensionalità gotica, oscillante tra massimi (le moli immense delle cattedrali) e minimi (la decorazione minutissima).

L'interesse che gli artisti del Quattrocento portano all'azione e per conseguenza al movimento spiega perché le proporzioni non si costituiscano in canoni fissi: fin da principio l'interesse si porta sul corpo in movimento, sulla possibilità che il gesto fissato nell'immagine implichi e in qualche modo suggerisca il prima e il poi di quell'atto. Dallo studio della proporzione del corpo in moto si giunge allo studio dell'anatomia, come apparato motorio della persona e principio attivo del suo mettersi in relazione con il mondo.

Prospettiva e proporzioni rientrano già nell'ambito del grandioso programma di recupero culturale che gli artisti del Quattrocento si propongono: la renovatio o il rinascimento dell'"antico". Ma quei due concetti dipendono piuttosto da un giudizio globale sulla perfezione dell'arte classica che da una diretta influenza dei modelli antichi sull'arte del tempo. Non si può spiegare il rinnovamento artistico del Quattrocento con le prime scoperte archeologiche o con il ritrovamento di qualche antico testo: gli scavi, la ricostruzione filologica di fonti antiche non sono la premessa, ma la conseguenza del rinnovamento artistico. D'altra parte la memoria dell'arte classica e della sua grandezza si era tramandata per tutto il Medioevo; e un più consapevole richiamo all'antico si era avuto nel Duecento, con Nicola Pisano e Arnolfo, col Cavallini e, poi, con Giotto: la resistenza toscana al gotico è fatta in nome di una storicità che porta direttamente all'antico, all'arte romana.

Se l'antico non è repertorio di modelli da imitare, ma la coscienza storica del passato e del suo inevitabile rapporto col presente, non meraviglia che ogni artista abbia il proprio ideale dell'antico e come questo non possa essere valutato se non come componente delle diverse poetiche. Già i contemporanei sapevano che, studiando le rovine romane, Brunelleschi e Donatello cercavano esperienze molto diverse e che l'interesse di Leon Battista Alberti per i monumenti romani non aveva alcun rapporto con quello del Ghiberti. Tra il sentimento dell'antico di 258

Andrea del Castagno e quello di Piero di Cosimo vi è una diversità profonda, e addirittura un abisso tra l'antico del Mantegna e l'antico dei suoi contemporanei fiorentini.

Vi sono tuttavia certi fondamenti comuni. Per tutti l'antico è la vera storia: e vera storia è quella decisa ed attuata, non quella subìta per capriccio del caso o avversità della sorte o prevalere delle disordinate passioni sulla ragione.

Avversità, caso o colpa che fossero, le invasioni straniere (il Medioevo) hanno spento la virtus romana, e questa si vuole rianimare nelle coscienze (si ricordi il Petrarca: "virtù contra furore…" e il finale del Principe di Machiavelli). Bisogna dunque opporsi alle tradizioni tramandate (bizantine o gotiche che siano) e, con una precisa scelta storica, ricollegarsi alla fonte antica.

L'antico, però, non è soltanto la storia, è anche la natura. Agli antichi, che non avevano la grazia della rivelazione, la provvidenza ha concesso una perfetta filosofia della natura affinché, senza saperlo, potessero conoscere nelle leggi del creato la volontà del Creatore. Il cristiano non conosce Dio soltanto nella natura né può porre nel mondo il fine ultimo della vita; ma il misticismo medievale ha addirittura negato il mondo, lo ha condannato come continua occasione di peccato ed ha così misconosciuto o frainteso il messaggio di Dio. Si profila già il grande problema religioso che si porrà drammaticamente con la Riforma. Ma c'è di più: Dio si è incarnato, ha vissuto nel mondo una storia che dev'essere modello alla storia umana ed è, per di più, una storia antica, che s'innesta su quella romana. Di qui la necessità di non porre un dilemma, ma di cercare la continuità logica tra natura e storia, tra il mondo classico e il mondo cristiano.

Sul piano dei significati ideologici, poi, la questione della storicità dell'arte si concreta in quella del monumento. Nell'arte romana è una forma architettonica o plastica che si impone anche dimensionalmente nello spazio urbano, esprime con la propria stabilità la decantata perennità di certi princìpi o istituti ed afferma la propria storicità col fatto stesso di durare nel tempo, di dimostrare che ciò che vale oggi valeva ieri e varrà domani. L'arte romana celebrava nel monumento la forza e la saldezza dello Stato; ma quale potrà essere il significato dei monumenti cristiani, e tanto più quando, umanisticamente, si pensi che il 259

cristianesimo è storia e legge? La domanda può avere risposte diverse: e sono tali le risposte date da Brunelleschi con le chiese di San Lorenzo e di Santo Spirito e quelle date dall'Alberti con il Tempio malatestiano e con la chiesa di Sant'Andrea a Mantova. Ma è certo che il Brunelleschi e l'Alberti hanno voluto erigere monumenti cristiani; e che, sia pure in modo diverso, si sono proposti di dimostrare che il significato del monumento cristiano non può essere nell'imponenza, nella forza ostentata, nel peso opprimente delle masse murarie, ma nell'evidenza di altri valori intellettuali e morali, e precisamente di quei valori che si realizzano nella coerenza perfetta delle proporzioni e, come spiega l'Alberti, nella verità delle forme geometriche e nel candore dei marmi. È un tema la cui origine risale, attraverso il romanico fiorentino (e non dimentichiamo che l'Alberti ha restaurato, accordandola alla propria idea architettonica, la facciata di Santa Maria Novella), al neoplatonismo plotiniano.

Collegato al tema ideologico del monumento è quello della statua: anch'esso antico, e già rievocato nel significato originario nella cerchia culturale di Federico II e poi, più largamente, da Arnolfo. Intitolando De Statua il trattato che completa la sua trilogia teorica, l'Alberti ha certamente voluto sottolineare il tema fondamentale della scultura (il rilievo, infatti, benché prodotto dalla tecnica scultoria, è una proiezione sul piano, come la pittura) e, nello stesso tempo, teorizzare la tendenza umanistica che, nei primi decenni del secolo, aveva dato luogo a una vasta fioritura della statuaria, ad opera di Nanni di Banco, di Donatello, del Ghiberti, di Jacopo della Quercia. Più tardi si preciserà anche un modello, la statua romana di Marco Aurelio, a cui si ispireranno liberamente lo stesso Donatello nel Gattamelata e il Verrocchio nel Bartolomeo Colleoni. Che la statua sia, per se stessa, un tema umanistico, una specie di consacrazione del personaggio storico, è dimostrato dal fatto ch'esso non è esclusivamente legato alla scultura: statue in pittura sono i due monumenti a Giovanni Acuto e a Niccolò da Tolentino, rispettivamente di Paolo Uccello e di Andrea del Castagno in Santa Maria del Fiore, statue in pittura sono i personaggi illustri dipinti da Andrea del Castagno nella villa di Legnaia.

260

L'evocazione dell'antico non si appoggia soltanto a fonti figurative. Sono importantissime le fonti letterarie, di cui la cultura umanistica

favorisce la conoscenza e che, ovviamente, valgono più come ispirazione che come modello.

Il significato degli antichi miti non può essere assunto in senso letterale, ma può venir trasposto in chiave anche soltanto vagamente allegorica: come nel Pollaiolo, nel Botticelli, in Filippino Lippi e, con maggior rigore filologico, in Mantegna. Il frequente riferimento a testi poetici è infine all'origine del ricorrente paragone di pittura e poesia: paragone che, appoggiandosi al detto oraziano ut pictura poësis, rimarrà fino all'inoltrato Seicento uno dei concetti-base del classicismo.

A un livello molto inferiore l'antico ha fornito modelli, nella seconda metà del Quattrocento, per vere e proprie imitazioni o falsificazioni, talvolta di qualità assai elevata, specialmente nel campo della piccola scultura bronzea, della placchetta e della medaglia. Ma,in questi casi, non si tratta più di austere meditazioni sulla storia, bensì di"antiquariato".

La polemica contro il Gotico

Il rinnovamento artistico nasce come polemica contro il tardo-gotico; e nasce a Firenze, nel momento dell'ascesa dell'alta finanza borghese, come antitesi a un gusto aristocratico e di corte. Al vago estetismo dell'ideale di vita si oppone la ricerca specifica, alla descrizione poetica la costruzione intellettuale, alla varietà delle sembianze l'unità strutturale, alla diversità delle tecniche il metodo unitario del disegno, al bello senza tempo la profondità della storia. La polemica è rivolta contro le ultime, affascinanti mode del gotico cortese, non contro i primi grandi maestri del Duecento e del Trecento. Masaccio non è contro Giotto ma per Giotto contro Lorenzo Monaco e Gentile da Fabriano; Donatello non è contro Giovanni Pisano ma per Giovanni contro Andrea e Nino Pisano; Brunelleschi è contro l'Orcagna, non contro Arnolfo di cui, nella cattedrale, interpreta e compie l'opera. Tutti sono contro la tradizione diffusa, nessuno contro la storia.

La storia è giudizio, il giudizio è individuale. Opporsi alla tradizione stilistica e tecnica significa inventare qualcosa di nuovo nell'ordine delle forme e dei processi operativi: anche l'invenzione è atto individuale. Prende così un risalto 261

mai prima avuto la personalità dell'artista. Il Brunelleschi è il primo artista di cui si abbia una biografia scritta da un contemporaneo, secondo una vecchia tradizione il matematico Antonio Manetti; l'Alberti dedica nel 1436 il trattato della pittura alle grandi personalità artistiche del tempo; il

Ghiberti, nei Commentari, traccia il primo disegno di una storia dell'arte. Ogni artista mira a superare quelli che l'hanno preceduto, a sollevarsi al di sopra dei contemporanei, a distinguersi per uno stile proprio, nettamente caratterizzato.

L'importanza data alla personalità e all'originalità dell'artista non elimina le relazioni tra gli artisti. Ciascuno è perfettamente al corrente di quello che nell'arte si fa nella sua città e fuori; nella seconda metà del secolo il problema dominante sarà quello del rapporto tra l'arte italiana e l'arte fiamminga. Ma i rapporti non avvengono più per estensione indifferenziata di mode e tradizioni. Ogni artista valuta in che cosa la ricerca altrui coincida o interferisca con la propria, o ne diverga e vi si opponga; gli incontri sono meditate adesioni, i contrasti sono implicite, talvolta esplicite, polemiche. L'insieme dell'arte italiana del Quattrocento appare dunque come un animato intrecciarsi di correnti. Spesso queste sono

"scuole" cittadine: ci sono la scuola fiorentina e la senese, la ferrarese e la lombarda ecc.: ogni città sembra volersi caratterizzare.

Il concorso del 1401

Il secolo si apre, a Firenze, con una gara tra scultori: si bandisce il concorso per la seconda porta bronzea del battistero (la prima di Andrea Pisano era del 1336).

Vi partecipano, con maestri già famosi come Jacopo della Quercia, due scultori poco più che ventenni: LORENZO GHIBERTI e FILIPPO BRUNELLESCHI. I

concorrenti dovevano presentare una "storia", il Sacrificio di Isacco, a rilievo, in una formella o compasso a losanga lobata, come quelli della porta trecentesca.

Tanto il Ghiberti che il Brunelleschi sono per un ritorno all'antico ed hanno una cultura umanistica e storicistica: tuttavia le loro posizioni divergono. Il Ghiberti elenca tutti gli elementi del racconto biblico: Isacco, Abramo, l'ara, l'angelo, l'ariete, i servi, l'asino, la montagna. La sua cultura classica gli suggerisce un riferimento, il sacrificio di Ifigenia, e un'interpretazione allegorica del fatto storico: la rinuncia agli affetti personali per l'obbedienza a un imperativo superiore. Non 262

rappresenta un dramma, ma evoca un antico rito sacrificale. Le figure sono vestite all'antica, la fronte dell'ara ha un fregio classico: sappiamo così che il fatto è accaduto in un tempo remoto e non ha più mordente

drammatico. Isacco, in un bell'atto di offerta, ostenta le proporzioni perfette del corpo nudo; Abramo inarca l'alta figura con un movimento garbato. Affinché lo sguardo possa indugiare sulla bellezza dei particolari, la storia ha un tempo rallentato: una lunga cesura cade tra il fatto principale e il secondario, tra la scena del sacrificio e i servi rimasti ai piedi del monte. La segna, tagliando diagonalmente il campo, un'erta cresta di roccia, che agisce anche da schermo riflettente e regola l'illuminazione delle due parti. Questa trasversale coordina anche due orbite di moto: la lunga curva falcata di Abramo e quella opposta più breve ed inversa, del collo dell'asino.

Questi ritmi di moto trovano un'eco nelle curve della cornice: il movimento non si concentra in un'azione, si dissipa nello spazio luminoso. L'azione è ancora sospesa: Abramo non ha vibrato il colpo, l'angelo è lontano nel cielo, Isacco non è atterrito, l'ariete è sul monte.

La storia del Brunelleschi dura molto meno. Gli atti delle figure sono simultanei, formano un unico moto imperniato sul forte risalto del corpo di Isacco. Le forze si scontrano: tutta la massa protesa del corpo di Abramo spinge la mano ad affondare la lama, l'altra man o rovescia brutalmente all'indietro la testa della vittima scoprendo la gola indifesa. Il busto di Isacco si flette sotto la spinta, ma nelle gambe è già un accenno di resistenza e di reazione. L'angelo piomba dal cielo: la sua figura è una traiettoria tesa, che termina nella mano che afferra il polso di Abramo. Con l'altra indica l'ariete riluttante. L'urto di tre volontà in contrasto si concentra nel nodo delle teste e delle mani al vertice di un triangolo che rompe il ritmo ripetuto delle curve della cornice. La base è formata dai servi e dall'asino: ma la loro estraneità all'azione l'intensifica ancor più: il dramma parte da zero e sùbito è al colmo. Il Ghiberti descrive lo spazio in un succedersi di piani e di episodi; il Brunelleschi lo costruisce con la simultaneità dei moti, l'equilibrio dinamico del loro contrapporsi.

Quale dei due scultori è più naturale? Il Ghiberti. Cerca di proporzionare paesaggio e figure; studia le sfaldature della roccia e le fronde degli alberi, fa 263

scorrere la luce lungo i piani e i risalti, incanala l'ombra nei solchi della forma. Il Brunelleschi, del paesaggio, vede poco o nulla: una scheggia di roccia lontana e convenzionale, un albero che dovrebbe essere distante e al cui tronco, invece, aderisce un lembo del mantello di Abramo sbattuto dal vento.

Quale è più studioso dell'antico? Il Ghiberti. Evoca costumi antichi, inserisce ornati classici, ritrova, chi sa come, il gusto pittorico e perfino la cadenza poetica dei rilievi ellenistici. Il Brunelleschi si limita a citare, in un servo, il motivo classico del giovane che si toglie la spina dal piede. Quale è più "moderno"? Non è facile dirlo. Il Ghiberti non è certo un sostenitore dei ritmi melodici del tardo-gotico: elimina le cadenze leziose, i particolari inutili, ma le onde ritmiche di curve, la luminosità effusa, il gusto decorativo della composizione guidata dalla cornice sono ancora motivi di un'estetica tardo-gotica. Il rilievo del Brunelleschi è in duro contrasto con tutta quell'estetica; e si richiama invece, direttamente, a Giovanni Pisano. Il richiamo è quasi testuale nel gesto dell'angelo, nell'asino, nell'arcaismo ostentato dello spunto paesistico.

Quale è più rivoluzionario? Il Brunelleschi, senza dubbio. Lo spazio del Ghiberti è uno spazio naturale in cui accade un certo fatto. Il Brunelleschi elimina lo spazio naturale, fa il vuoto; nel vuoto costruisce uno spazio nuovo con i corpi, i gesti, l'azione delle persone. Del nuovo spazio definirà, pochi anni dopo, la struttura, e sarà la prospettiva; ma l'intuizione prima è già in questo rilievo. Non sarà lo spettacolo naturale, sia pure più meditato, più misurato, più "obiettivamente"

inteso. Sarà uno spazio non-naturale, di fatti più che di cose, pensato come la dimensione dell'agire storico.

Il secondo decennio

Nel concorso per le porte la vittoria tocca al Ghiberti, forse perché il suo saggio è giudicato più moderno che quello del Brunelleschi. È ancora il Ghiberti che si propone di interpretare in modo moderno e cristiano il tema classico della statua.

L'impresa che affronta col San Giovanni Battista per Orsanmichele (finito nel 1414) presenta difficoltà tematiche e tecniche, tant'è vero che l'artista deve impegnarsi a pagare, in caso di insuccesso, le spese di fusione.

Il Ghiberti ha un programma simile a quello dei letterati del suo tempo: la renovatio dell'antico non contro ma attraverso la spiritualità cristiana. Col tema d'immagine della statua vuol ritrovare la tecnica, dimenticata o scaduta, della fusione in bronzo di grandi figure a tutto rilievo: ma del bronzo, con i suoi riflessi, ha bisogno anche per far vivere la figura in uno spazio che concepisce ancora come diffusione in terra del lume celeste.

Vuole esprimere la nobiltà del movimento e del gesto del profeta, quasi fosse un antico oratore; ma, insieme, la tensione spirituale, la spinta alla trascendenza, il desiderio di Dio dell'anima cristiana. Una lunga piega obliqua, appena inarcata, sale dal piede alla mano, al braccio flesso: di qui s'irradiano, in orbite ripetute e crescenti, le curve che danno a tutta la figura un moto di rotazione eccentrica e trasmettono la luce in ondate ritmiche successive. L'asse di questa rotazione è al margine della figura, nel braccio che regge la croce. La dignitas della persona è umanistica; il suo movimento, che non si contiene nel gesto e si trasmette allo spazio e alla luce, è ancora gotico. Il Ghiberti non sconfessa la tradizione, l'aggiorna e l'affretta; la estende nel tempo fino a comprendere la gravità antica, da un lato, e la sensibilità moderna, dall'altro.

Quasi negli stessi anni, il tema umanistico della statua è proposto, in termini molto diversi, da NANNI DI BANCO (1390-1421), che lo riprende, con anche più esplicito intento classicistico, nei Quattro Santi Coronati di Orsanmichele. Non pone una questione di tecnica ma di linguaggio: le figure sono di marmo, anche se il modellato profondo negli scavi, levigato e lucido nei risalti evochi talvolta gli effetti luministici del bronzo.

Nel San Luca, per la tribuna del duomo, il panneggio, ampio e pesante in basso, dà consistenza e gravità alla massa; il modellato è più superficiale nel busto per favorire il diffondersi della luce, più tagliente e incisivo, come cesellato, nella testa e nei capelli per intensificare il gioco dei riflessi. Ma le braccia formano due archi di diversa apertura, che sono ripresi e sviluppati nelle curve ritmicamente ripetute del panneggio, in basso; e l'asse della figura è obliquo, la testa leggermente inclinata e protesa. Il movimento a spirale gotico è ridotto, contenuto, appesantito, ma non eliminato.

265

Nanni di Banco non cerca, come il Ghiberti, un compromesso tra gravità antica e sensibilità moderna; esprime un contenuto moderno in un latino severo e corretto come quello della letteratura umanistica.

Il tema della statua occupa anche quello che diventerà il più grande scultore del Quattrocento, DONATELLO(1386-1466).

Nel San Giovanni Evangelista (terminato nel 1415) del Museo dell'Opera del Duomo non pone problemi di tecnica, né di linguaggio, ma di struttura della forma plastica. La sua statua è singolarmente simile (nell'impostazione, nel movimento delle braccia, nella graduazione del peso dal basso all'alto) a quella di Nanni, che in questi anni gli lavorava vicino. Ma l'asse cade a piombo, gli archi delle braccia chiudono la massa, la testa si volge con uno scatto breve e volitivo.

L'andamento della forma plastica è ancora guidato da un succedersi di curve, ma tendenti al basso, chiuse nel blocco pesante, carico di forza compressa, della figura. Non vi sono ritmi lineari che tendano a uscire, a comunicarsi allo spazio, a collegare la luce intensificata della scultura a quella diffusa dell'ambiente: i piani larghi e sintetici, rafforzati dagli scavi profondi, sono quasi brutalmente esposti all'incidenza dura della luce. Non vi sono allusioni classiche, come nel Ghiberti, né citazioni latine, come in Nanni di Banco: Donatello esprime in un robusto

"volgare" contenuti nuovi. Il fatto nuovo è la forza morale di cui la figura è carica, la saldezza delle masse plasmate dalla luce, la risoluta concisione del gesto, la

"presa" immediata, il sicuro dominio della figura sullo spazio.

La cupola di Santa Maria del Fiore

Il pensiero di una forma che non si accorda per sottili analogie o per echi ritmici allo spazio naturale, ma definisce e costruisce uno spazio

umano e l’impone sullo spazio di natura, si precisa e sviluppa nella più ardua ed audace impresa del secolo: la costruzione, ad opera del Brunelleschi, della cupola del duomo fiorentino. Al concorso del 1418 per la cupola partecipa anche il Ghiberti, ma il vincitore, questa volta, è il Brunelleschi. Il problema aveva un aspetto tecnico, un aspetto estetico, un aspetto ideologico-urbanistico. C’era un dato preciso: la cattedrale ideata e iniziata alla fine del Duecento da Arnolfo, ampliata e costruita fino al tamburo nel corso del Trecento. Era un dato estremamente impegnativo,

perché la cattedrale era l’edificio rappresentativo per eccellenza, la forma visibile, più ancora che il simbolo, di una società profondamente conscia della propria ascendenza e funzione storica. La chiesa era stata iniziata, più di un secolo prima, da un maestro come Arnolfo; sviluppata e adeguata a situazioni nuove nel Trecento, da Giotto (col campanile): ora, al principio del Quattrocento e in una mutata condizione sociale e politica, si trattava di decidere anzitutto se completare semplicemente l’opera iniziata seguendo il progetto di Arnolfo, re-interpretarla assumendola come premessa oppure abbandonare l’antico progetto e fare qualcosa di totalmente nuovo, moderno. Il Brunelleschi sceglie la soluzione storica: non si atterrà al modello antico e non indulgerà alla moda, ma costruirà una forma piena di significato attuale sul fondamento storico della costruzione arnolfiana.

Aspetto tecnico: la cupola non poteva essere costruita con i mezzi tecnici a disposizione. Una cupola in costruzione doveva essere sorretta, fino alla chiusura finale del sistema delle forze nella chiave di volta, da grandi armature lignee (cèntine); e non si potevano fare cèntine così grandi. Evidentemente, quando nel Trecento fu costruito il tamburo, v’erano a Firenze carpentieri capaci di armare cèntine così grandi; ma, finito il tempo delle grandi costruzioni e mirandosi soprattutto (come nella seconda metà del Trecento) alla finezza decorativa, le maestranze preparate a compiti di così grande impegno costruttivo erano scomparse. Si sarebbe potuto cercare di recuperare la tecnica dimenticata (come fa il Ghiberti per la fusione della sua statua); invece il Brunelleschi inventa una nuova tecnica, e non per costruire cèntine che sostengano la cupola, ma per permettere alla cupola di autosostenersi nel corso della costruzione. La deduce dal “modo di murare” dei romani, che ha studiato sulle rovine, ma la concreta in una forma molto

diversa da quella delle cupole a calotta romane; è una forma leggermente ogivale, che tiene conto delle forze di spinta dei sistemi gotici a nervature, ma soprattutto realizza un equilibrio interno, una giusta “proporzione”

delle forze in atto. La nuova invenzione tecnico-formale non può più essere attuata con i vecchi procedimenti costruttivi, con l’esperienza di cantiere delle 267

maestranze tradizionali: ora l’architetto è il solo responsabile del progetto, le maestranze debbono soltanto eseguire.

Aspetto estetico: la cupola è una forma nuova inventata da un artista che ha approfondito l’esperienza storica dell’antico; non è più l’espressione collettiva o corale del sentimento religioso della comunità, ma l’espressione individuale di un artista che interpreta il sentimento collettivo, allo stesso modo che, in politica, il

“signore” sostiene di interpretare gli interessi del popolo. La cupola non soltanto conclude un edificio di un’altra epoca: lo ri-definisce, lo adegua, ne trasforma il significato. Arnolfo aveva concepito la cattedrale come un corpo longitudinale a tre navate che sbocca in una tribuna ottagona con absidi in ogni lato: come i petali di un fiore sullo stelo. Aveva cioè cercato il contrasto tra la prospettiva diritta delle navate e l’improvviso espandersi dello spazio, a raggiera. Il Brunelleschi si propone di equilibrare, con la cupola, tutti quegli spazi (masse all’esterno, vuoti all’interno), cioè di trasformare in proporzionale l’edificio concepito in senso dimensionale. Con l’ampio corpo della cupola coordina e conclude gli spazi irradiati del coro, con il profilo ogivale equilibra in altezza lo spazio longitudinale della navata, con la convergenza delle nervature definisce prospetticamente la forma della cupola; questa non grava più sull’edificio, ma si libra rigonfia nell’aria, con la tensione elastica degli spicchi di muratura, tesi tra le nervature come la stoffa tra le stecche di un ombrello.

Aspetto ideologico-urbanistico: la città non è più il libero comune per cui Arnolfo aveva ideato la cattedrale di Santa Maria del Fiore, al posto dell’antica Santa Reparata. È il centro di un piccolo Stato: la cupola è il perno dei quartieri e delle vie della città, domina e caratterizza il paesaggio urbano, ma con il suo sviluppo in altezza e con la larghezza delle sue curve si collega all’orizzonte dei colli che circondano la città. L’Alberti afferra questo significato più che municipale quando dice che la nuova cupola è ampia da coprire tutti i popoli toscani.

La cupola, infine, rientra nella polemica anti-gotica fiorentina: intesa come volume coprente e come convergenza di tutte le forze dell'edificio, è l'opposto del gotico moltiplicarsi delle forze verso l'alto con le numerose, esili guglie libere nello spazio. L'invenzione brunelleschiana, che riassume, equilibra, annulla tutte 268

le forze dell'edificio, è, chiaramente, l'antitesi dello sforzo colossale con cui gli architetti del duomo milanese le individuavano una per una e le spingevano verso l'alto in una scintillante selva di pinnacoli aguzzi.

Tre Adorazioni dei Magi

I soggetti delle opere d'arte non sono mai scelti senza un motivo. In una società di grandi banchieri l'Adorazione dei Magi allude all'omaggio dei potenti della terra al Dio nato in povertà, ma anche al favore di Dio per chi, dotato di tanti beni, li impiega per fini santi. Tre quadri importanti sono stati dipinti a Firenze, con questo soggetto, nel giro di pochi anni. Il primo è di LORENZO MONACO

(1370c.-1423c.), frate camaldolese e, come pittore, rigido seguace della tradizione fiorentino-senese. Del gotico cortese, che s'andava infiltrando in Toscana, condanna il carattere mondano e piacevolmente naturalistico e vi oppone, con rigore monastico, un ideale ascetico. Elimina fiori, animali, ornamenti; riduce il paesaggio ad aspre schegge di roccia, trasforma la capanna in una costruzione simbolica, la Chiesa. Le figure sono allungate, inarcate, sottili; i colori semplici, sottilmente armonizzati: ma, in sostanza, Lorenzo Monaco si limita ad accentuare, nelle poetiche tardo-gotiche, l'elemento spiritualistico rispetto a quello naturalistico. Alla bellezza ornata sostituisce la bellezza inadorna, alla canzone trobadorica la laude mistica: ma il ritmo non muta.

Di GENTILE DA FABRIANO, il più celebrato maestro della corrente

"internazionale", abbiamo già parlato. L'Adorazione dei Magi, che dipinge nel 1423, gli è stata ordinata da Palla Strozzi, l'uomo più ricco di Firenze: valeva la pena di mettere al suo servizio l'arte delle corti, come per dire che la ricchezza è una specie di principato. Per correre alla capanna di Cristo, i re hanno interrotto la caccia; sono arrivati col loro seguito di gentiluomini, di battitori, di falconieri, di cavalli e di cani. Il corteo compie lunghi giri in un paese che si dispiega fino a riempire tutto il quadro; e la natura svela la varietà infinita delle sue sembianze.

La nascita di Cristo diventa una graziosa favola naturalistica, l'omaggio dei sovrani una festa di corte. Tutto è rallentato, prolungato, assaporato: la linea descrive con cura e senza insistenza, quasi temendo di guastare le cose; i colori 269

sono concertati come le voci di un'orchestra; la luce, che imperla le forme come una rugiada d'argento, è quasi un omaggio della natura alla bella società. Per Gentile, il bello è tutto nelle cose, l'artista non può inventare nulla: può soltanto leggere, interpretare la realtà come un suonatore che esegua una musica.

Le due Adorazioni di Lorenzo Monaco e di Gentile da Fabriano esprimono, rispettivamente, un'aspirazione spirituale ed un'aspirazione mondana: due modi, oggi diremmo, di evasione. La terza, di MASACCIO, esprime una concreta, ferma coscienza della realtà. È stata dipinta, come parte della predella del polittico di Pisa, nel 1426, per un ricco notaio. Vi sono pochi personaggi; posano su un piano orizzontale definito dalle ombre portate delle figure investite da una luce intensa; gli abiti sono severi, scarsamente ornati; la capanna è una tettoia, che forma un vuoto squadrato, in penombra. E il vuoto ha la stessa sostanza plastica delle figure, delle masse schiacciate dei monti che sbarrano il fondo. La linea dell'orizzonte della catena montuosa sfiora il margine del quadro, quasi elimina il cielo: non c'è fuga nell'infinito, lo spazio è tutto reale. Monti, figure, cavalli sono plasmati nella stessa materia: ciò che conta non è la sembianza esterna né il significato segreto, ma la fisicità delle cose. È un punto essenziale della polemica di Masaccio: non v'è varietà né gerarchia tra le cose reali, e davanti alle cose l'uomo non ammira né deplora, capisce. Unico accenno alla

"nobiltà" del soggetto e unica citazione latina, la "sella curulis" su cui è seduta la Madonna: ma, quasi a dire che non vi sono cose nobili e cose vili, v'è lì accanto, con palese analogia formale, la sella dell'asino. Nulla, nelle figure e nel paesaggio, allude alla bellezza del creato, ai doni della Provvidenza: il senso del divino non è nelle cose vedute, ma nell'intelletto di chi le vede. Le persone di Masaccio sono piene del senso del divino: questa è la causa della loro dignità; non occorre neppure che agiscano, la loro presenza reale in uno spazio reale ha già un altissimo significato morale. Diceva l'Alberti (e forse il pensiero gli era suggerito dalla pittura di Masaccio) che è cosa o realtà ciò che occupa uno spazio. Ma anche lo

spazio è realtà, sintesi (e non somma) delle cose; e cosa è la luce, che occupa lo spazio, s'arresta ed addensa sulle altre cose. Masaccio, che si è formato accanto al Brunelleschi molto più che nella bottega di Masolino, 270

compone per pieni e vuoti, come murasse un edificio: il vuoto della capanna e il gruppo della Santa Famiglia e del re adorante; un altro vuoto profondo e un altro gruppo di figure; ancora un vuoto, meno profondo, e i cavalli. E tutto, come in un'architettura brunelleschiana, è impostato sull'equilibrio delle verticali e delle orizzontali.

Tra gli astanti due hanno costumi moderni: sono i donatori e vestono l'austero lucco nero dell'alta borghesia. In realtà non fanno parte del seguito: sono i testimoni attuali di un fatto antico, che è storico perché conserva, dopo secoli, il suo significato. Come nell'ordine dello spazio, la prospettiva non allontana e disperde, anzi riporta ciò ch'è lontano in primo piano, così la storia, nell'ordine del tempo, riporta ciò che è remoto al primo piano del presente. Il Ghiberti, per spiegare che il sacrificio di Isacco è storia antica, lo data con il fregio classico dell'ara; Masaccio data l'Adorazione col costume del proprio tempo perché la storia, per quanto antica, è attuale nella coscienza che la pensa.

Brunelleschi, Masaccio, Donatello

Chi sono i tre grandi rivoluzionari di cui abbiamo parlato?

FILIPPO BRUNELLESCHI (1377-1446), da principio, è scultore. Dopo

l'insuccesso del concorso per le porte del battistero, muta indirizzo. Sviluppa, anche attraverso ricerche sperimentali di cui è rimasta notizia, lo studio sulla costruzione razionale della veduta: evidentemente si chiede come dai casi infiniti della percezione visiva si possa dedurre una conoscenza razionale, assoluta. Un biografo contemporaneo dice che andò a Roma con Donatello; e che a Roma (mentre Donatello cercava oggetti antichi) studiava sulle rovine le "proporzioni musicali" e il "modo de' murari"; non copiava fregi e capitelli, indagava le planimetrie e i sistemi di muratura, l'ideazione e la tecnica della costruzione. Nel cantiere gotico il maestro era al vertice di una piramide; attraverso i gradi decrescenti degli scultori, intagliatori, scalpellini e carpentieri si scendeva fino ai semplici muratori: ma tutti partecipavano, secondo la loro esperienza, alla creazione dell'opera. Ora questa nasce dall'esperienza storica e dall'invenzione

tecnica di un uomo che traccia un progetto e dirige dall'alto, ma da un altro piano, l'esecuzione. Così farà per la cupola, l'opera che lo occupa per quasi tutta la vita.

271

Vi ritornerà continuamente per meglio precisarne il significato: con le tribunette (1430) che, alla base della grande volta, debbono darle leggerezza, librarla nello spazio aperto, con la lanterna (1432), che fissa l'asse di rotazione e il centro prospettico del sistema. Sempre meglio si chiarisce il suo intento: porre al centro ideale dello spazio un organismo plastico che medi il rapporto tra l'edificio e la natura, metta in "proporzione" l'edificio con il paesaggio urbano, le colline e il cielo.

Le altre opere insistono tutte sullo stesso problema, fondamentale, dello spazio: ma lo spazio è sempre una realtà concreta, la dimensione della vita. Lo spedale degli Innocenti (1419-44) nasce anzitutto come fatto urbanistico. Occupa un lato di una piazza; ma una piazza non è una scatola, è uno spazio aperto e frequentato, non si può chiuderla tra quattro pareti-saracinesche. La facciata di un edificio che ne formi un lato appartiene ugualmente all'edificio e alla piazza, deve mettere in relazione e in proporzione un volume pieno e uno vuoto. Pensa alle piazze antiche, porticate; pensa alla funzione urbana e sociale delle logge trecentesche fiorentine. Progetta una facciata porticata o a loggia: una superficie in cui si inscriva una profondità, un piano in cui il volume pieno dell'edificio e il volume vuoto della piazza si compenetrino e si definiscano l'uno in rapporto all'altro "per comparatione", proporzionalmente. La proporzione tra i due volumi è espressa, su quel piano-diaframma, dalla misura degli archi a tutto sesto, dal rapporto tra la loro apertura e l'altezza delle colonne, e dall'apparente, prospettico scalare del piano superiore, a finestre.

La chiesa di San Lorenzo, progettata per i Medici nel 1418, è una composizione simmetrica di piani, ciascuno dei quali è pensato come la proiezione di una profondità. Lo spazio si espande in infinite direzioni, ma la ragione umana può ridurle a tre ortogonali: lunghezza, larghezza, altezza. San Lorenzo è composta su assi ortogonali: tali sono infatti, rispetto all'asse della navata centrale, gli assi delle campate delle navate laterali, che si prolungano nelle cappelle; tale è l'asse del transetto rispetto a quello della navata. Le due grandi superfici luminose della nave centrale sono piani di

proiezione, sezioni prospettiche: in ogni arco si inscrive il vuoto di una campata, poi l'arco più basso e la profondità della 272

cappella, con una degradazione di grandezze che è già una "piramide visiva". Il piano, dunque, è un fatto plastico: profondità proiettata e descritta in forme geometriche, proporzionali. Ma lo spazio è infinito: per esprimersi in forme finite deve contrarsi, comprimersi. È il problema che, negli stessi anni, occupa l'amico scultore del Brunelleschi, Donatello: che lo risolve con la invenzione del "rilievo schiacciato". L'architetto lo risolve con la modellazione delle membrature, articolazioni plastiche che risultano dal sovrapporsi e compenetrarsi di tanti piani in profondità: così vediamo come sovrapporsi e compenetrarsi le colonne lontane di un portico visto in prospettiva. L'artista le distingue anche nella materia più forte (pietra) e nel colore (grigio) dalle superfici intonacate, bianche, che formano il piano ideale della sezione prospettica.

Al problema dell'intersezione dei piani e della costruzione sulle ortogonali il Brunelleschi è portato dal continuo riflettere sugli schemi planimetrici antichi: la pianta longitudinale con simmetria bilaterale, la pianta centrale con simmetria raggiata. Sono due tipologie strutturali diverse; ma se la costruzione architettonica è costruzione dello spazio, e lo spazio è uno, non possono esservi due strutture ugualmente essenziali dello spazio. Già nella cupola aveva cercato di risolvere in una forma unica la centralità della tribuna e la longitudinalità delle navate. Ritorna sul problema nella sagrestia di San Lorenzo, un vano quadrato coperto a cupola: quattro piani di proiezione su cui è "rappresentata"

proporzionalmente la spazialità esterna e l'interna; quattro grandi archi che rappresentano l'orizzonte; su di essi, tangente, l'anello della cupola, che riassume gli orizzonti delle quattro profondità ortogonali in un orizzonte circolare.

Riprende e approfondisce l'argomento verso il 1430, nella cappella de' Pazzi, in cui gli spazi laterali non sono soltanto rappresentati graficamente, ma concretamente dati nella profondità degli archivolti; e la facciata è un forte organismo plastico, formato da due piani di profondità, paralleli e articolati. E

s'intende come sempre maggior importanza prenda la determinazione plastica delle membrature di pietra. In San Lorenzo i piani murari erano pure superfici bianche tese tra le strutture di pietra; e specchiavano la luce,

riempiendone i nitidi volumi vuoti dell'edificio. Nella seconda basilica, di Santo Spirito, progettata 273

nel 1436 ma infedelmente eseguita dopo la sua morte, il Brunelleschi concentra l'interesse sulla forza plastica delle membrature - colonne, cornici etc. - e, intorno ad esse, definisce plasticamente il vuoto. Si noti come qui il fusto delle colonne, più grandi, trovi il suo complemento negativo nella cavità delle cappelle laterali, a nicchia. Le colonne sono ormai le grandi protagoniste della costruzione: l'organismo plastico per eccellenza, il perno di tutti gli assi prospettici, l'elemento distributore e regolatore della luce. Equivalgono al personaggio storico, in uno spazio storico (non aveva forse i suoi princìpi nell'antico?) e, in Santo Spirito, addirittura drammatico nella forza dei suoi contrasti di vuoti e di pieni. Vien fatto di pensare allo spazio storico e drammatico, fatto solo di persone, del Tributo di Masaccio, con quel suo anello di figure pesanti e portanti come colonne. Ma, appunto, Masaccio, il grande amico del Brunelleschi, aveva già dipinto il Tributo.

L'aveva dipinto pensando di concretare in realtà umana lo spazio

brunelleschiano, che era, come abbiamo visto fin dal Sacrificio di Isacco, uno spazio creato dall'azione umana. Ora il Brunelleschi costruisce lo spazio architettonico pensando allo spazio pittorico di Masaccio, al suo "modo di murare" le figure, di rivelarne la grandezza morale con la sola presenza, la sola realtà del loro essere.

MASACCIO, nato nel 1401 a San Giovanni Valdarno, muore prima di compiere i ventisette anni, a Roma. In meno di dieci anni di attività compie, nella storia della pittura, una rivoluzione che non ha precedenti se non in Giotto. La tradizione lo fa discepolo di Masolino, col quale ha più volte collaborato e col quale si recherà a Roma nel fatale autunno del 1428. In realtà (e lo prova anche la sua prima opera del 1422, il trittico scoperto a San Giovenale a Cascia presso Reggello) gli artisti che hanno contribuito alla sua formazione sono il Brunelleschi e Donatello. La distanza tra Masolino e Masaccio e, semmai, l'influenza del secolo sul primo si può valutare nella Madonna con Sant'Anna (1424c.), cominciata da Masolino e completata da Masaccio (figure della Madonna, del Bambino e dell'angelo reggicortina a destra), nonché negli affreschi dei due artisti nella cappella Brancacci. Masolino è convinto che la tradizione possa svilupparsi e

ravvivarsi; non si oppone affatto all'impeto rivoluzionario di Masaccio, anzi lo incoraggia con 274

la benevolenza dell'anziano che "fa largo ai giovani"; crede che la propria pittura possa conciliarsi con quella del giovane amico e, semmai, non capisce perché il giovane amico non la pensi nello stesso modo. Concepisce il quadro con larghezza: dal tempo di Giotto non era apparsa nella pittura fiorentina una figura grandiosa, architettonica come la Sant'Anna. Ebbene, nella spazialità espansa, dimensionale di questa figura Masaccio costruisce una Madonna che ha il volume e perfino il profilo ogivale della cupola del Brunelleschi; e che si inserisce nella figura di Sant'Anna esattamente come la cupola del Brunelleschi si inserisce nella spazialità dimensionale delle navate trecentesche. E, come la cupola, costituisce al centro del quadro un potente nucleo plastico, che riassorbe e "proporziona" sul proprio asse tutto il resto. Masaccio, che frequentava il Brunelleschi più che Masolino, ha capito che una forma architettonica come la cupola, capace di autosostenersi, di risolvere in sé il conflitto delle forze, di collocarsi al centro dello spazio urbano e di dominarlo, era una realtà viva come una persona. Le ha dato un volto che "gira" come la lanterna e ne ha fatto una Madonna.

Ricondensare, come fa Masaccio, la effusione tardo-gotica significa ritrovare la radice storica della tradizione: ritrovare Giotto, cioè, al di là del naturalismo

"internazionale" e dell'accademismo dei giotteschi. Giotto è infatti il riferimento storico necessario per capire la Madonna col Bambino del polittico di Pisa (1426); ma a questo "orizzonte" storico corrisponde il "primo piano" di un presente, e questo è dato dalla statuaria di Donatello. C'è il fondo d'oro, certamente, ma con un significato totalmente nuovo: forma un piano specchiante che rimanda e condensa la luce nella profondità limitata e ben definita di un cubo spaziale. E cubico è il vano del trono in cui la Madonna è seduta come una statua nella nicchia; e i due piani laterali, uno illuminato e l'altro in ombra, giustificano la costruzione della figura per contrapposti spioventi di luce e di ombra. Il contrasto non è violento, non spezza l'unità della massa coloristica: a Masaccio non interessa l'effetto di luce. Come il Brunelleschi, nella cupola, cerca una forma che equivalga o quanto meno sia "comparabile" all'estensione infinita dello spazio aperto, così Masaccio dà alla luce dell'oro valore di infinito e poi la 275

impegna in un rapporto proporzionale con una figura umana. È questa che dà alla spazialità infinita una consistenza, una misura, una forma. Con la sola sua presenza o col suo gesto: nella Crocefissione, ch'era la cuspide del polittico pisano, il gesto disperato delle braccia della Maddalen a è senza dubbio la più alta nota drammatica espressa in pittura dopo Giotto (lo si confronti con il gesto di San Giovanni Evangelista nel Compianto di Padova); eppure quel gesto tragicamente umano misura esattamente la distanza dal primo piano al fondo d'oro e lega al Cristo le due figure dolenti della Madonna e di San Giovanni. Uno spazio fatto dagli uomini non può che essere interamente coinvolto nel loro dramma.

Si vuole che l'architettura della Trinità di Santa Maria Novella sia stata disegnata dal Brunelleschi: in ogni caso, Masaccio l'ha voluta brunelleschiana. Perché? Per coerenza al significato concettuale dell'affresco. Rappresenta la Trinità, il cui simbolo è il triangolo. La composizione è rigorosamente inscritta in un triangolo.

Ma se il pittore avesse voluto esprimersi per simboli non si sarebbe limitato a implicare il triangolo nella disposizione delle figure. Il simbolo, a cui tanto spesso ricorreva la pittura trecentesca, non interessa Masaccio: lo interessa l'idea e questa non si comunica per simboli ma per chiarissime forme. La Trinità è una idea-dogma: e non c'è dogma senza rivelazione, non c'è rivelazione senza forma. Nella sua eternità il dogma è anche storia: perciò le figure, anche quella del Padre, sono figure reali e storiche, che "occupano uno spazio". Ma lo spazio che si rivela e concreta col dogma deve essere uno spazio vero, certo, assoluto, storico (cioè antico ed attuale) come il dogma stesso: e questo spazio, per Masaccio, è lo spazio prospettico dell'architettura del Brunelleschi.

Le figure di Masaccio sono spazio concretato e rivelato in sembianze umane. Gli affreschi della cappella Brancacci nella chiesa del Carmine rappresentano miracoli di San Pietro. Ha il posto d'onore il Tributo della moneta, un fatto miracoloso in cui il protagonista è Cristo e Pietro non fa che obbedire. Masaccio elimina dalla rappresentazione dei miracoli ogni aspetto episodico, ogni commento sia pure ammirativo. Il miracolo è per lui il fatto storico per eccellenza, perché è fatto umano che attua una decisione divina: fatto storico, dunque, con 276

un significato morale certo ed esplicito. La rappresentazione rivela questa eticità sostanziale, allo stesso modo che le architetture

brunelleschiane, malgrado la diversità della loro configurazione, rivelano una spazialità sostanziale, assoluta.

La scoperta di Masaccio nell'ordine etico è sconvolgente come quella del Brunelleschi nell'ordine conoscitivo: amplia illimitatamente l'orizzonte umano.

Come in natura non ci sono un bello e un brutto, nell'ordine etico non ci sono un bene e un male dato a priori: ciò che vale è sempre e soltanto la realtà, il solo giudizio possibile è quello di reale e non-reale. Ciò che Masaccio intuisce è la grave responsabilità che deriva all'uomo dal solo fatto di essere nel mondo, di dovere comunque affrontare la realtà.

La storia non è uno sviluppo dal passato al presente, ma la realtà come un blocco. Dal punto di vista della narrazione evangelica, nel Tributo vi sono tre tempi: Cristo, a cui il gabelliere chiede il pedaggio, ordina a Pietro di andare a prendere la moneta nella bocca del pesce; Pietro prende la moneta; porge l'obolo al gabelliere. Nella rappresentazione i tre tempi si saldano e le lunghezze del tempo sono espresse in misure di spazio. Spesso, nella narrazione continua romanica e gotica, la stessa persona appariva più volte nella stessa figurazione, come nel Tributo. Ma perché qui non c'è successione cronologica e il primo tempo è al centro, il secondo a sinistra, il terzo a destra? È chiaro che Masaccio non vuole la successione, ma la simultaneità, perché tutti i fatti dipendono dal gesto imperativo di Cristo. La sua volontà diventa istantaneamente la volontà di Pietro, che ripete esattamente il gesto del Maestro. Questo gesto ripetuto indica lo stesso Pietro che, lontano, apre la bocca del pesce; non si tratta di due momenti successivi, ma dello stesso momento, come se il pittore, dopo avere espresso l'ordine di Cristo, si limitasse ad aggiungere: detto-fatto.

Il miracolo, naturalmente, è la moneta trovata nella bocca del pesce; ma il pittore lo relega a un estremo del dipinto e lo accenna appena con un breve tratto di sponda e la piccola figura di Pietro ridotta a un sintetico, ma duplice e contraddittorio schema di moto: è appena arrivato, si china, sta per riprendere la corsa in senso inverso. Il vero contenuto dell'opera non è il fatto miracoloso, ma la volontà di Cristo, a cui sono solidali gli Apostoli che gli formano intorno un 277

cerchio compatto, e la delega a Pietro, che va a prendere la moneta e paga il tributo. Questa solidarietà morale, molto più che una regola di

prospettiva, crea la poderosa realtà plastica delle masse coordinate alla figura centrale di Cristo.

L'anello umano è circondato da un arco di monti nudi, con pochi alberi morti che segnano perdute direzioni prospettiche. Solo la porta di città ha un volume definito: il pilastro è cesura tra gli Apostoli raggruppati e il fatto conclusivo della consegna dell'obolo; l'arco forma un vuoto prospettico che collega la figura di Pietro allo spazio profondo; un muro vicino, all'opposto, spinge in avanti la figura del gabelliere. Masaccio è troppo colto, troppo umanista per non intendere il significato profondo del tema: a Pietro, a lui solo come capo della Chiesa, toccherà trattare col mondo, con i poteri terreni. Anche perciò questo fatto è più vicino e presente.

Il paesaggio è deserto, arido, senza luce e senza colori: tutta la luce si condensa sulle figure, compenetra le masse plastiche, dà loro forza di "pieno" in uno spazio vuoto. La direzione obliqua del gruppo di destra, ribadita dal piano trasverso del gabelliere che parla a Cristo, suggerisce una lunga prospettiva che s'innesta in quel cerchio, come una navata longitudinale nella tribuna di una chiesa; e le prospettive sfuggenti degli alberi, delle valli tra i monti sono come vani che si irradiano da quel circolo di masse portanti. Non si vuol dire, con questo, che Masaccio abbia intenzionalmente messo in opera una costruzione spaziale brunelleschiana (come ha fatto nella Trinità), ma è indubbio che la struttura spaziale, l'intuizione della realtà è, nei due artisti, la stessa e che tra la geometria del Brunelleschi e l'etica di Masaccio v'è un'intesa profonda.

Con DONATELLO (1386-1466) una componente nuova entra nel complesso

sistema della cultura figurativa fiorentina: l'elemento popolare. La cultura classica non è, per lui, un patrimonio recuperato o un'eredità riscattata, ma una sorta di virtù fiorentina, sempre viva nello spirito e nella parlata schietta del popolo. Egli stesso è un popolano, che impara il mestiere lavorando da ragazzo nei cantieri gotici dell'ultimo Trecento e passa poi nella cerchia colta del Ghiberti. Diviene ben presto l'amico e il compagno del Brunelleschi; ma tra i due è un divario di stato sociale che gli scrittori antichi non mancano di sottolineare. Dicono che i 278

due furono insieme a Roma: occupato, Brunelleschi, a misurare le rovine per ritrovare le "proporzioni musicali", il segreto intellettuale degli

antichi; e invece sempre in cerca di frammenti, avido di oggetti, di testimonianze vive, Donatello.

E raccontano che, quando Donatello scolpì il Crocefisso ligneo di Santa Croce, il Brunelleschi gli rimproverò di aver “messo in croce un contadino” e di non aver considerato che le proporzioni del corpo umano erano certamente perfette nel corpo divino di Cristo; e scolpì lui stesso un Crocefisso (Santa Maria Novella) per mostrare quale fosse la proporzione ideale. Nella stessa linea di rinnovamento Brunelleschi rappresenta una tendenza intellettuale e idealizzante, Donatello una tendenza drammatica e realistica.

Il David del 1409 viene sùbito dopo i lavori, a cui attende insieme a Nanni di Banco, per la gotica Porta della Mandorla del Duomo. Ancor gotico è lo schema della figura, tesa nella spinta della gamba avanzata, rotante sul perno dell’altra, con un improvviso scatto di moto nei due archi delle braccia e il vivace volgersi a destra della testa inclinata a sinistra. Ma lo schema è scarnificato, ridotto alle pure linee di forza, che vengono accentuate e contrapposte in un equilibrio dinamico molto lontano dal ritmo gotico. Le statue che scolpisce, in varie riprese tra il 1411 e il 1436, per il Duomo, Orsanmichele e il Campanile, mostrano come evolva la sua concezione della persona storica; e non si dimentichi che accanto a lui, più o meno tra il 1410 e il 1415, Nanni di Banco cercava di ridar vita, nelle teste dei quattro Santi, a una ritrattistica romana studiata sugli originali. Donatello conosce altrettanto bene le fonti antiche e non è dubbio che, in tutte queste statue, si proponga di ritrovare la nobiltà di atteggiamento e la gravità plastica delle statue classiche; ma non si dà pace finché il modello ideale antico non coincide col dato reale dei volti della gente che passa per le vie di Firenze. Prima di mettere in croce un contadino, mette borghesi, artigiani, facchini fiorentini nei panni degli evangelisti e dei profeti, e un bel ragazzo del popolo nell’armatura di San Giorgio, e non per futile gusto veristico, ma perché veramente ritrova nelle fattezze, negli atti e, più ancora, nella struttura morale della gens toscana la grandezza, la forza, il sentimento concreto della vita, la virtus degli antichi celebrata come prima virtù del “cittadino” da Coluccio Salutati e da Leonardo 279

Bruni. È già il rapporto passato-presente, che ritroviamo in Masaccio, e che costituisce la ragione etica della storia. Che sia così è provato dalla solennità parca dei gesti, dal grave ricadere dei panni all’antica, dai segni di

una matura esperienza nei volti pensosi e veramente “vissuti”: sono figure arrivate, discese attraverso i secoli, ma ora incontestabilmente presenti. Non ombre evocate, ma uomini “certi”, giunti qui ed ora, rifacendo all’inverso il viaggio di Dante: la luce li colpisce, proiettano ombre. La luce, infatti, è per Donatello la sostanza fisica, la realtà dello spazio, il presente. E qui sta tutto il problema, di cui si parlava in quegli anni, della statua. Un pittore dà alle figure del suo quadro la luce che vuole, e non cambia più; lo scultore che fa un bassorilievo regola profondità e risalti in modo da fare entrare una certa quantità di luce in una certa direzione.

Ma la statua è una forma immersa nella luce naturale, che muta continuamente d’intensità e direzione. Tutto sta nel captarla, impegnarla con la qualità plastica, la capacità di presa dello schermo, cioè della forma. Il moto a spirale del gotico graduava indefinitamente il chiaroscuro; la continuità del ritmo faceva sfuggire la figura, la concretava per un istante e sùbito la restituiva a un moto che, infine, era pur sempre il volgersi eterno ed universale delle sfere celesti. Donatello, invece, vuole che la luce inchiodi nel presente l’immagine discesa dall’antico; vuole toccarla per persuadersi che è lì, presente. Scava profondamente la pietra perché il contrasto violento dell’ombra costringa la luce a condensarsi nella massa, diventi pieno contrapposto a vuoto; dà un peso fisico alle pieghe dei manti, perché la gravità delle loro masse faccia sentire il movimento celato del corpo; libera dalle masse addensate pochi tratti rapidi e volitivi, perché sia chiaro che il moto non è il moto del cosmo o della luce o del vento, ma l’atto di una volontà umana; computa attentamente l’equilibrio delle linee e dei piani, perché vuole che quel moto volitivo si concentri e non divaghi, non si dissipi in uno spazio vago o fluttuante. Si confronti il San Giorgio (1420) col primo David. Le gambe, che nel David formavano un congegno di appoggio e di scatto, nel San Giorgio sono aperte a compasso per portare il peso del busto; le braccia che là formavano due archi qui precisano, rispettivamente, l’appiombo e la breve rotazione del busto. La croce sullo scudo definisce l’asse della figura e le due 280

direzioni del suo sviluppo: in altezza, con la verticale del corpo eretto, in larghezza con la orizzontale delle spalle. Nel David la luce scorreva rapida sui piani slittanti, nel San Giorgio costruisce il volume.

Le idee del Brunelleschi sulla prospettiva impressionano Donatello: la statua è bensì una forma plastica che ha la forza di sostenere ed equilibrare

la pressione dello spazio e della luce, ma può la scultura rappresentare lo spazio, realizzare una profondità e una luce “figurative”? Sorge il problema del rilievo, e Donatello non è affatto d’accordo con la soluzione ghibertiana per le porte del battistero. Il rilievo del Ghiberti ha parti assai sporgenti, che captano la luce e la trasmettono, con un abile gioco di piani inclinati, verso il fondo: dove dilaga come nel fondo d’oro di un dipinto. Per Donatello, bisogna anzitutto rispettare la sezione della

“piramide visiva”, il piano: i suoi rilievi sono infatti molto bassi, ma la loro spazialità è molto più profonda che nei rilievi alti del Ghiberti. Il primo rilievo

“schiacciato” donatelliano è l’Uccisione del drago (c. 1420) per lo zoccolo della nicchia del San Giorgio. Solo in alcuni punti i massimi risalti sfiorano il piano della cornice; le masse sono appiattite e dilatate, limitate da un segno profondamente inciso (spesso scavato dietro e sotto i risalti, con la tecnica del sottosquadro), che si oppone come un solco di ombra alla luce battente sulle parti rilevate. Così è ottenuta la prospettiva del portico e della grotta; e al di là solo una minima ondulazione del fondo suggerisce uno spazio indefinito, vuoto, con alcuni alberi appena accennati, ma in cui s’avverte il peso di un’atmosfera carica di una luce arida, soffocata. Da questa luce bassa, impastata nella materia del marmo, discende (e basta un rapido confronto a provarlo) la densità opprimente dello spazio vuoto del Tributo di Masaccio. Può, questo spazio prospettico e nello stesso tempo materico, integrarsi alla figura statuaria, sottrarla quasi al contatto con la luce naturale? Nel San Ludovico di Tolosa (1423c.) non vediamo la struttura e il movimento del corpo, ma solo la massa pesante e rigonfia, con sollevamenti ed avvallamenti profondi, del manto. I contorni larghi e lenti, la frontalità della figura senza moto (il solo accenno a un “girare” nella luce è esterno, nella obliqua del pastorale) presentano la massa plastica come una superficie espansa e fortemente sbalzata, vista come un rilievo senza il piano di 281

fondo, immedesimata con la luce e l’ombra al punto da farsi il vuoto intorno, da darsi come un nucleo solidificato di spazio. È un altro punto di riferimento essenziale per Masaccio.

Il Banchetto di Erode (1427) per il fonte battesimale di Siena ha una costruzione prospettica rigorosissima per sezioni parallele in profondità e linee convergenti al punto di fuga: eppure mai la rappresentazione è stata

così concitatamente drammatica e intensamente luministica. Per Donatello la prospettiva è bensì la dimensione della storia; ma la storia è azione, dramma, intensifica zione del movimento delle persone, della luce nello spazio. Proprio questa perenne drammaticità del mondo - umanità e natura -, questo continuo tendere a effondersi, spaziare, uscir dal limite è il sentimento cristiano e moderno della storia. L'Assunzione (1427c.) di Sant'Angelo a Nilo a Napoli è un rilievo bassissimo, con un vortice di segni appena scalfiti nel marmo, in cui la luce scorre facendo vibrare tutta la superficie; eppure in questa, ch'è una delle sue opere più religiose, Donatello sviluppa il tema sulla falsariga iconica e allegorica della "gloria" classica.

Il David in bronzo (1430c.) non è più l'eroe risoluto e sicuro di sé della statua di Orsanmichele: è un adolescente pensoso, quasi sorpreso d'essere stato coinvolto in un'impresa così straordinaria. Il corpo è leggermente sbilanciato: la gamba piegata nel passo non lo sostiene, deve far forza sull'altra con un guizzo dell'anca. La diagonale esterna dello spadone troppo pesante accentua l'instabilità, l'oscillazione del corpo; e questa si traduce nel mobile gioco dei riflessi sui tenui risalti dei muscoli del torace e del ventre, nel velo d'ombra che l'ala del cappello fa scendere sul volto. Apparentemente la statua è una concessione al classicismo "gentile" del Ghiberti; in realtà tradisce un primo affiorare della vaghezza malinconica del mito al di là della certezza storica.

Nel 1432, a Roma, Donatello si fa un'idea dell'antico molto diversa da quella del severo umanesimo fiorentino. Non è più una storia ideale, ma una storia vissuta, un succedersi ed incalzare di tempi. Lo attrae tutto ciò che disturba l'immagine stereotipa di una classicità quasi olimpica: l'inquietudine, i turbamenti, perfino la bizzarria e il capriccio del tardo-antico, così pieno di fermenti orientali, di miti 282

misteriosi, di immagini ermetiche, lo seducono più della compostezza del tempo

"aureo". Gli piace anche seguire il discendere e magari il contaminarsi dell'antico nei tempi "oscuri": per esempio nella versione colorita, fantastica, vernacola degli artigiani medievali, dei Cosmati. E come si può rivivere l'antico, se non con la fantasia?

Le opere fiorentine fino alla partenza per Padova (1443) sono il prodotto di questa svolta nella cultura dell'artista. Nella Annunciazione di

Santa Croce (1435c.) mette in opera tutto un repertorio di “capricci” all’antica: paraste rivestite di foglie, con volute per base e mascheroni per capitelli; cornici e fregi fitti di ovuli, dentelli, rosette; dorature profuse sulla pietra grigia; putti di terracotta sul fastigio del tabernacolo. Si compiace della narrazione sospesa, enimmatica: perché la Madonna esce da destra quando l’angelo entra da sinistra? Che cosa c’è dietro la suntuosa porta chiusa, che occupa gran parte del fondo? Null’altro che i miti e i riti misterici di un’antichità fantasticata, un po’ torbida e un po’

corrusca.

Concepisce la cantoria del Duomo (1433-39) in questo spirito di libertà sbrigliata, già sapendo che antico è una parola magica e farà tacere gli scrupoli dei timorati.

Non manca di argomenti eruditi per mettere alla berlina il classicismo accademico con cui il Ghiberti sta ormai modellando le seconde porte del Battistero; ma forse il suo obbiettivo polemico è più vicino, nell’altra cantoria che stava facendo Luca della Robbia (1400c.-1482), con l’idea di farne un modello di purismo classico, un esempio di come si possa conciliare la compostezza romana con l’acuto spirito d’osservazione fiorentino. A questa ch’è forse l’opera più apollinea del Quattrocento toscano oppone l’opera più dionisiaca; è la lezione del vecchio rivoluzionario al giovane moderato. Nella fascia figurata è una ridda di putti danzanti con un ritmo giambico, fatto di brusche riprese tra pause improvvise. Meglio che angeli, sono genietti classici, quasi sfrontatamente pagani. Le parti architettoniche sono incrostate di mosaico d’oro (ricordo dei Cosmati): superfici irregolari, che riflettono sulle figure una luce rifratta, punteggiando di scintille luminose la lieve penombra. Il sostegno a mensole e le cornici, con specchi di marmo colorato, ghirlande, corone, testine, conchiglie e 283

anfore sono, col pulpito esterno del duomo di Prato, tipico esempio di quella antichità di fantasia, che dissipa anche il ricordo dell’austero umanesimo religioso e civile del primo Quattrocento fiorentino. D’altra parte le porte degli Apostoli e dei Martiri della sagrestia di San Lorenzo (1440c.-1443) dimostrano chiaramente come Donatello andasse sempre più cercando le sue fonti nel pittoricismo tardo-antico, nei fermenti anticlassici che si producono dal classicismo stesso e ne dissolvono via via il linguaggio. Non chiede più all’antico di legittimare ed anzi stimolare

l’apparente arbitrio fantastico, ma di appoggiare lo sviluppo ormai puramente pittorico e luministico della scultura. Non vi sono fondi architettonici e paesistici; le figure appiattite risaltano sul fondo levigato per la loro superficie più scabra e per il linearismo tronco e nervoso: l’invenzione dell’artista non consiste neppur più nel trovare un gesto espressivo, ma nell’imprimere alla luce che impregna la materia un guizzo che d’un tratto la fa balenare come immagine umana.

Dal 1446 al 1450 Donatello compie, a Padova, la sua opera più importante: l’altare maggiore della basilica del Santo, con sette statue e molti rilievi: rimaneggiato nel XVI, XVII e XIX secolo, non conserva sicuramente l’assetto originario. La Madonna non ha precedenti iconografici: è in atto di alzarsi dal trono (uno strano seggio sorretto da sfingi) e di mostrare o porgere, come in un’offerta rituale, il Bambino “frutto del ventre suo”, quasi alludendo a una simbolica nascita. Sul capo ha una corona di cherubini e il motivo è ripetuto sul petto (il cherubino allude alla previsione della Passione); le ricade sulle spalle un’infula, il velo sacerdotale. La statua è fatta per essere veduta di fronte, come un rilievo: il modellato della veste è tormentato da corsi e ricorsi di pieghe, con un andamento vario, ora teso ed ora sinuoso per irradiare o ingorgare la luce. È

una immagine strana, che sembra alludere a misteri e culti remoti, a cui del resto alludono le sfingi del trono: e se certamente l’artista ha voluto alludere al mistero della nascita di Cristo, vi ha tuttavia mescolato il ricordo di antichi miti naturalistici, forse per significare che quella nascita conclude l’evo antico ed apre il nuovo. Ma tutto questo è espresso, molto più che dai simboli,

nell’atteggiamento volutamente imprecisato della figura, nel movimento implicito 284

nella fluidità della forma, nella materia che pare appena rappresa, ancor calda, quasi conservasse nei cupi bagliori della luce gli ultimi guizzi della fiamma che l’ha fusa. Il Crocefisso, benché non facesse parte dell’altare, è idealmente collegato al Bambino, che la Vergine offriva al mondo, sacrificando il proprio amore a un amore universale: ecco che cosa ha fatto, di quell’offerta, il mondo.

Cristo è la figura di un forte, che ha lungamente resistito al martirio; la morte non ha ancora spento gli ultimi spasimi dell’agonia. Malgrado lo strazio, che contrae i muscoli sotto la pelle, Cristo sta sulla croce come un

condottiero a cavallo; muore con la grandezza con cui morivano i “barbari” giustiziati dai conquistatori romani, col sublime eroismo di chi è anche una vittima. Può darsi che il

“programma” figurativo dell’altare sia stato dato da qualche dotto padovano: la continuità-avversità di paganesimo e cristianesimo era il problema del giorno. Ma è anche il tema che Donatello sente come inerente alla sua morale popolana, malgrado l’accumulata dottrina: il tema della storia più subìta che agita, vista dalla parte delle vittime più che da quella dei protagonisti. Gli si presenta come l’avverarsi di leggi imperscrutabili, non si sa se naturali o divine; è quasi un fato a cui neppure la divinità può e vuole del tutto sottrarsi. Il rilievo della Sepoltura è una delle note più tragiche. È di pietra grigia, con inserti di marmi colorati, pietre dure, mosaico d’oro. Le figure non sono più composte e contenute nella cornice; sembra che lo spazio non basti al loro dolore. Ma si può ancora parlare di spazio? Non vi sono che due piani paralleli, vicinissimi, tra i quali le figure sono violentemente compresse, appiattite; e non v’è spiraglio di vuoto tra l’una e l’altra, cosicché i gesti si sommano fino al disperato crescendo della Maddalena urlante, con le braccia levate, che ripetono in alto l’angolo formato dal corpo di Cristo.

Domina in primo piano, collegandosi coloristicamente e luministicamente all’esiguo piano di fondo, la fronte del sarcofago, pesantemente ornata in quello che Donatello considerava lo stile antico. Insiste su questo motivo antico per accentuare il “tragico” della scena: come se il tempo si fosse fermato, quello strazio più che umano non si fosse calmato, seguitasse per sempre. È il vertice di quello che, applicando un termine moderno, potremmo chiamare

l’espressionismo di Donatello.

285

Il “tragico”, tuttavia, non è che un aspetto dell’idea della storia e, soprattutto, della flagranza della storia, che si esprime nella scultura di Donatello. Anche nella Sepoltura il tragico è mezzo e non fine: è come una scarica elettrica che investe simultaneamente tutte le figure, le fonde, le distrugge. Lo stesso accade nei Miracoli di Sant’Antonio, che non hanno nulla di tragico: l’evento provoca una reazione che trasforma le persone del dramma in una folla agitata da un moto convulso, in cui sarebbe impossibile distinguere i singoli gesti, le singole azioni.

Nel Miracolo dell'asina i tre arconi spalancano uno spazio così grande che non può commisurarsi al movimento delle singole figure, ma solo all'ondata di moto che trascorre nella ressa indistinta degli astanti. Lo stupore, come nella Sepoltura il dolore, non è agìto dai singoli ma subìto dalla folla: le persone non sono più che atomi in una massa in movimento. Per l'artista la storia è un moto senza fine, ogni evento un istante di esso; e tutto si riassorbe nel moto più vasto della luce, dello spazio, del "tutto". Donatello stesso distrugge l'ideale umanistico della persona, che aveva contribuito a fondare: apre cioè la crisi dell'Umanesimo che culminerà di lì a poco in Leonardo. Ma come spiegare che, proprio quando scopre ed esalta in queste opere un antico anticlassico, compie con il monumento equestre del Gattamelata (terminato nel 1453), quella che viene considerata la più classica delle sue sculture: nel tema (il basamento-sacello) e nella forma (ispirata alla statua di Marco Aurelio e ai cavalli ellenistici della facciata di San Marco)? Il riferimento tematico all'antico e alla morte (il sacello) già dice da quale remota profondità del tempo giunga l'immagine, ora così vicina e presente che di essa si vede tutto, fino alle cinghie della spada e alle rotelle degli speroni. Con l'evidenza dei particolari l'artista vuole attestare la verità, la concretezza dell'immagine. Ma l'immagine è un'apparizione che sùbito dilegua. Il Gattamelata è appunto un'immagine antica, che appare, si fa presente e trascorre: quanto di meno "monumentale" si possa immaginare. Un ritmo ripetuto di curve (la coda, la groppa, il collo del cavallo) suggerisce il movimento ondulante del passo, le oblique della spada e del bastone del comando ne indicano la direzione: non è una figura che sta, è una figura che passa nello spazio e nel tempo. Così nel volto non v'è nulla di volitivo o di eroico: vicino e 286

presente, tanto che par di toccare le rughe della pelle e i peli delle ciglia, tradisce la meditazione e la malinconia di chi guarda all'avvenire dalla prospettiva di un lontano passato.

Con la sua estrema sensibilità alle situazioni storiche, Donatello avverte, nell'ultima fase della sua opera, il progressivo dissolversi dei grandi ideali del primo Umanesimo: da quello della persona a quello della storia. La Giuditta, col suo gesto senza forza ed il suo sguardo perduto nel vuoto, dice l'inanità dell'azione eroica: ciò che rimane, dei grandi fatti degli uomini, è solo una perenne eredità di dolore, perché la storia è nèmesi e non catarsi, pena e non riscatto della prima colpa. La Maddalena lignea del Battistero

fiorentino è l’immagine allucinante dell’angoscia che oggi chiameremmo esistenziale: dell’autodistruzione, del dissolversi della forma umana in una materia che a sua volta si disgrega in una luce senza raggio, morta. I rilievi dei pulpiti di San Lorenzo non sono più neppur tragici: lo spazio si ritrae, il ritmo convulso e spezzato non ha tempo, il moto è un frenetico agitarsi di larve senza corpo, come per una condanna, oltre i limiti dell’esistenza.

L’alternativa fiamminga

Mentre a Firenze Brunelleschi, Masaccio e Donatello rivoluzionavano le strutture stesse del fare artistico, una non meno radicale e decisiva trasformazione veniva compiuta nelle città borghesi delle Fiandre. C’è un umanesimo fiammingo come c’è un umanesimo toscano e presto tra questi due mondi si stabilirà un rapporto dialettico, come tra concezioni del sapere artistico che mirano in definitiva allo stesso fine, la conoscenza del mondo per mezzo dell’arte. Un raffronto tra due opere che hanno in comune il tema religioso, la Pietà, può dare un’idea chiara di una duplicità di concezione che costituisce, con il movimento dialettico delle relazioni, il primo schema di cultura figurativa europea. La prima delle due Pietà è lo scomparto centrale della predella della pala dipinta, dopo il 1438, dal BEATO

ANGELICO per l’altar maggiore della chiesa fiorentina di San Marco: un’opera ufficiale, dunque, commissionata dai Medici per il potente convento dei Domenicani. La seconda, di ROGIER VAN DER WEYDEN, proviene dalla villa 287

medicea di Careggi; fu eseguita durante il soggiorno italiano del pittore fiammingo, intorno alla metà del secolo.

È chiaro il rapporto di dipendenza che lega le due tavole; ma, se assume lo schema dell’immagine - al centro Cristo, ai lati i dolenti, dietro una roccia con il sepolcro aperto - Rogier ne trasforma radicalmente la struttura. Moltiplica le figure - da tre diventano cinque - disponendole a cerchio intorno al corpo morto del Cristo; affolla il primo piano degli oggetti più diversi; sfonda alle estremità la quinta rocciosa per seguire le sinuosità del viottolo, su cui si individuano precisamente un cancelletto, due figure femminili, più in là un uomo a cavallo, ai piedi del Calvario, ancora oltre le torri e le case di Gerusalemme.

Rogier dà così, probabilmente su richiesta degli stessi committenti, e dunque in sottintesa polemica con l’Angelico, un saggio di quella visione perspicua - in cui gli oggetti, i più vicini come i più lontani, sono messi a

fuoco tutti lucidamente: dalle pieghe che fanno i panni ai piedi della Maddalena, fino ai contadini al lavoro in alto a destra - che suscita la meraviglia e l'ammirazione di umanisti come Bartolomeo Facio e Ciriaco d'Ancona. E, si badi, non si tratta assolutamente di una veduta descrittiva come qu ella, ad esempio, della Adorazione dei Magi nella Pala Strozzi: Rogier non indugia a descrivere, con compiaciuta attenzione, così come avrebbe fatto Gentile da Fabriano, i ricami della preziosa veste di Niccodemo o di Giuseppe d'Arimatea che hanno, all'interno dell'immagine, lo stesso peso di qualsiasi ciuffo d'erba. Né tanto meno si può sostenere che ignori le regole del dimensionamento spaziale: mette in scorcio la lastra tombale, rimpicciolisce la grandezza delle figure man mano che si allontanano verso il fondo. Ma l'Angelico della prospettiva si serve per costruire uno spazio - la veste del Cristo si identifica rigorosamente con il razzo centrico, a segnare la bisettrice, attorno alla quale si dispongono tutti gli oggetti, il tappeto floreale, la roccia brulla, la Vergine, San Giovanni, dall'atteggiamento simmetrico. Rogier, al contrario, se ne serve per spalancare, a partire dallo spigolo in primissimo piano, un vuoto che viene colmato, poi, di oggetti: un vuoto dove le figure si accampano come statue, tutte percorse da un ritmo che parte dalla glaciale Madonna, si inarca a spirale lungo il drappo candido che avvolge il corpo del Cristo, si 288

trasmette attraverso le braccia alle figure laterali, si moltiplica, frantumandosi, ai lati.

Ad uno spazio di cose - se, con l'Alberti, intendiamo per cosa ciò che occupa uno spazio - in cui tutto è subordinato e rigorosamente misurabile, Rogier sostituisce un ambiente in cui tutti gli oggetti mantengono viva la loro peculiarità, sono, tutti, individuabili, ognuno distinto l'uno dall'altro.

All'antitesi tra spazio e ambiente, tra cose e oggetti, corrisponde quello, non meno importante, tra luce e lume (Brandi). Due ritratti: il primo, il Cardinale Nicola Albergati, di JAN VAN EYCK, il secondo, il Sigismondo Pandolfo Malatesta, di PIERO DELLA FRANCESCA, sciaguratamente emigrato, non è molto tempo, da Firenze al Louvre. L'uno e l'altro sono egualmente distanti dall'aristocratica, raffinata, preziosissima sigla astratta del ritratto tardo-gotico: entrambi sono concepiti all'interno di una società cittadina, di una cultura intrisa di valori borghesi, per cui l'uomo vale - e conta - per quello che "realmente" è, o per quello che fa. Eppure, radicalmente divergenti sono le soluzioni cui giungono: Piero - come tutta

la ritrattistica fiorentina del primo Quattrocento - non può non accettare (il ritratto, in quanto legato ad un gusto ufficiale, tende a conservare più a lungo schemi tradizionali) l'iconografia tardo-gotica; ma "sublimando e negando la scelta prammatica del profilo" costruisce il ritratto per larghi volumi che si staccano dal fondo nero: "la testa, levatasi nella pienezza del mantello broccato, si esprime in profondità e fende lo spazio" (Longhi). Evidente il rapporto con l'affresco del Tempio Malatestiano di Rimini (tanto che non è mancato chi, errando, ha parlato addirittura di "calco"); ma, nella tavola, Piero rende ancor più geometrica l'acconciatura di Pandolfo, che qui è un semicerchio perfetto, una calotta assolutamente sferica, e il collo, che diventa un cilindro regolare, quasi un fusto di colonna antica; imposta la testa su una T formata dai bordi grigi della pelliccia - l'asta verticale divide in due parti eguali la base del quadro, quella orizzontale viene ripetuta, più in alto, dal colletto bianco, si direbbe quasi il collarino della colonna.

Perché queste differenze? Evidentemente perché viene a mancare nel ritratto l'inquadratura prospettica data dall'architettura; e quindi Piero è costretto a dare 289

alla tavola una determinazione spaziale diversa ma dello stesso tipo. Ed è per raggiungere questo obiettivo, che geometrizza le superfici, su cui la luce - una luce di cui non conosciamo la fonte, una luce assoluta e assolutizzante - può scorrere generando volumi, determinando una spazialità di tipo architettonico e prospettico, anche in assenza dell'architettura.

Non essendo costretto a rispettare l'impostazione di profilo, il ritratto del Cardinale Nicola Albergati, quando lo si confronti con il precedente, dovrebbe avere una capienza spaziale molto maggiore; e, invece, quel che si coglie subito è l'interesse, davvero spasmodico, ad annullare lo spazio che si frappone tra l'osservatore e il ritratto, ad avvicinarsi quanto più possibille alla cosa vista; coglierla con uno studio lenticolare e dar conto, a chi guarda il quadro, dei peli, delle rughe, dei capelli, delle labbra sottili, del naso carnoso, del colletto di pelliccia. Il gran manto rosso - un colore molto caldo, che tende quindi ad espandersi - serve, da una parte, a rendere più rapido il processo di avvicinamento al volto, dall'altro come specchio che in basso riflette e diffonde la luce che proviene dall'alto. La luce, in questo modo, diventa l'unica e grande protagonista del rivelarsi dell'immagine,

correndo radente le superfici, svelando ogni minimo accidente, segnando le rughe più piccole, cogliendo il raggrinzirsi della pelle, individuando, uno ad uno, i capelli o la peluria del mento. La prova di questa allucinata, e allucinante, attenzione rivolta al più piccolo particolare l'abbiamo osservando il disegno preparatorio, evidentemente uno studio dal vivo, su cui il pittore segna le annotazioni per l'esecuzione: "giallastro e azzurrognolo",

"rosso purpureo", "le labbra molto bianche", "il naso un po' sanguigno". Quasi un promemoria, un appunto frettoloso per paura, forse, di perdere, col tempo, la freschezza dell'impressione. Ragioniamo: per van Eyck, come d'altronde per Rogier van der Weyden, il quadro è un insieme di particolari messi a fuoco lucidamente, un microcosmo autonomo, rivelato dalla luce. Ma di che natura può essere una luce che svela, e che dunque non esiste se non in rapporto all'osservatore? Non si può trattare, evidentemente, di quella stessa luce che, nel Sigismondo Pandolfo Malatesta, costruiva uno spazio prospettico; deve essere, anch'essa, un qualcosa di particolare, di sempre variabile - di qui la fretta di quei 290

rapidi appunti vergati sulla carta bianca del disegno; un lume particolare si oppone, nel gusto fiammingo, alla luce universale della cultura artistica toscana.

Verifica. Si osservi la qualità cromatica delle due Pietà, come cioè gli oggetti reagiscono diversamente ai due tipi di illuminazione. Fusi, in rapporto tra loro, i colori della predella dell'Angelico; accostati per dissonanza, puri, squillanti, quelli del quadro di Rogier van der Weyden. C'è una logica: se le cose, pur differenziandosi tra loro per aspetto e forma, sono comunque funzioni dello spazio, non diverse qualitativamente, il colore diventa tinta. Se, al contrario, ogni oggetto è individuo, perché ha una propria, peculiare essenza, ognuno reagirà in modo differente alle sollecitazioni della luce; e la distinzione cromatica sarà condizione, necessaria e sufficiente, per individuarne l'esistere. Il colore così rivelato in un ambiente da un lume particolare si trasforma in timbro cromatico: e la leggenda dell'invenzione della pittura ad olio da parte di Jan van Eyck, perito alchimista, sembra dare a posteriori una spiegazione di tipo tecnico ad una differenza che è, invece, originata da una diversità strutturale nel concepire l'operazione pittorica. Proviamo a trarre le conseguenze: nei primi decenni del XV secolo, come abbiamo visto alla unità del gotico

internazionale si sostituisce una antitesi, e una dialettica, tra due concezioni radicalmente differenti; e, di fronte ad una antitesi dialettica, si sa, è possibile cercare una sintesi - il primo a raggiungerla sarà Piero della Francesca - ma non è possibile giungere ad una unità per somma aritmetica. In altre parole, mentre, ad esempio, nella vastissima cultura figurativa di un Gentile da Fabriano è sempre possibile aggiungere un elemento nuovo, senza che questo nulla metta in discussione all'interno del sistema, e, anzi, arricchendolo, ne dimostra una volta di più la validità intrinseca, l'alternativa fiamminga si pone, per la coscienza storica degli eredi di Brunelleschi, come problema da risolvere. I canali di comunicazione tra Italia e Fiandre, d'altronde, non mancano: se qualche pittore fiammingo è attivo in Italia (oltre a Rogier va ricordato, almeno, GIUSTO DI GAND ad Urbino) sono molti i quadri che giungono nella penisola tramite il collezionismo (un fenomeno che riguarda non solo principi come gli Este, gli Aragona, i Medici, ma anche, a livello sociale inferiore, i mercanti e banchieri toscani, genovesi, veneti che hanno 291

rapporti di lavoro con le Fiandre) o tramite importazioni dirette di opere. Fino agli anni ottanta, inoltre, quasi tutta l'Italia meridionale è, culturalmente, periferia di Bruges più che di Firenze o di Urbino; e scultori di origine fiammingo-borgognona sono attivi, per quasi tutto il secolo, in Italia.

Il fonte battesimale di Siena

Brunelleschi, Donatello e Masaccio non sono tre ribelli isolati in un ambiente retrivo. Fin dai primi anni del secolo tutto il fronte artistico toscano è in movimento per arginare l'invasione della moda nordica, lombarda, del gotico

"internazionale". I problemi che le opere dei tre grandi protagonisti della rivoluzione pongono alla coscienza dei loro contemporanei suscitano discussioni, polemiche talvolta feroci; e trovano, da parte degli artisti toscani, soluzioni diverse, spesso divergenti, ma, comunque, profondamente innovatrici nei confronti della cultura tradizionale. Non siamo di fronte, come nel caso della rivoluzione giottesca, ad un'unica mente-guida che, azzerando la situazione preesistente, imposta problemi ed elabora soluzioni nuove: a partire da questo momento, sarà lo Il Banchetto di Erode: dacché considera il rilievo come rappresentazione di un evento sì di carattere religioso, ma che, in quanto tale, è anche e soprattutto fatto storico,

DONATELLO costruisce, con la prospettiva brunelleschiana, un telaio architettonico fatto di piani paralleli e di linee ortogonali che serve, oltre che a datare l'avvenimento - l'architettura è una architettura antica, i capitelli e le lesene sono desunti dallo studio dei monumenti classici -

anche ad unire i due tempi della storia. Come nel contemporaneo Tributo di Masaccio, le lunghezze del tempo sono espresse in misure di spazio: sul fondo, al di là della seconda arcata, il carnefice avanza con la testa mozza del Battista, che presenterà, poco dopo - ovvero: al di qua della prima arcata - ad Erode. Ma la distanza, ragiona Donatello, non è solo questione di spazio: l'elegante

"divagazione" del musico e, soprattutto, lo studio di quei due profili antichi, quasi due busti romani, serve a separare le due scene, a marcare con maggior forza la distanza tra il muto, attonito stupore degli astanti nel fondo e il drammatico, concitato terrore che esplode in primo piano, tutto espresso dalla vibrazione della 292

luce, che corre e si frange sulle linee curve e spezzate, che ristagna sui pesanti panneggi.

Per Ghiberti l'episodio sacro è un accadimento - si badi, un accadimento, non un fatto - storico: imposta la scena del Battista davanti ad Erode riprendendone lo schema dalla scultura romana, quasi fosse una Iustitia imperialis; la ambienta davanti ad una architettura antica, disegnata con scontro dialettico tra le diverse ipotesi e le varie correnti che farà progredire la ricerca artistica. È una novità, conseguente al nuovo ruolo di intellettuale autonomo e responsabile della propria individuale esperienza che, all'interno della società quattrocentesca, l'artista assume e all'importanza che, nella struttura della cultura umanistica, viene attribuita all'arte figurativa.

Un esempio: quando, tra il secondo e il terzo decennio del secolo, viene eseguito il fonte battesimale del San Giovanni di Siena, si trovano a lavorare in concorrenza tra loro i tre scultori più in vista del momento: DONATELLO, GHIBERTI e JACOPO DELLA QUERCIA. Il problema su cui si confrontano è quello della storia e, con maggior precisione, quello del rapporto tra storia e religione: e abbiamo visto come il tema della storia sia il tema fondamentale della cultura quattrocentesca.

Il Banchetto di Erode: dacché considera il rilievo come rappresentazione di un evento sì di carattere religioso, ma che, in quanto

tale, è anche e soprattutto fatto storico, DONATELLO costruisce, con la prospettiva brunelleschiana, un telaio architettonico fatto di piani paralleli e di linee ortogonali che serve, oltre che a datare l'avvenimento - l'architettura è una architettura antica, i capitelli e le lesene sono desunti dallo studio dei monumenti classici - anche ad unire i due tempi della storia. Come nel contemporaneo Tributo di Masaccio, le lunghezze del tempo sono espresse in misure di spazio: sul fondo, al di là della seconda arcata, il carnefice avanza con la testa mozza del Battista, che presenterà, poco dopo - ovvero: al di qua della prima arcata - ad Erode. Ma la distanza, ragiona Donatello, non è solo questione di spazio: l'elegante "divagazione" del musico e, soprattutto, lo studio di quei due profili antichi, quasi due busti romani, serve a 293

separare le due scene, a marcare con maggior forza la distanza tra il muto, attonito stupore degli astanti nel fondo e il drammatico, concitato terrore che esplode in primo piano, tutto espresso dalla vibrazione della luce, che corre e si frange sulle linee curve e spezzate, che ristagna sui pesanti panneggi.

Per Ghiberti l'episodio sacro è un accadimento - si badi, un accadimento, non un fatto - storico: imposta la scena del Battista davanti ad Erode riprendendone lo schema dalla scultura romana, quasi fosse una Iustitia imperialis; la ambienta davanti ad una architettura antica, disegnata con correttezza prospettica; esibisce in alto, nella trabeazione, e in basso, nella base del trono, una conoscenza sicura della cultura classica. C'è di più: se si confronta il Battesimo con l'analoga scena della porta nord del Battistero di Firenze, cesellata solo qualche anno prima, ci si accorgerà che, a questa data (siamo nel 1425) il Ghiberti è, non meno di Donatello, interessato alla impostazione prospettica da dare al bassorilievo. Accetta - ed è questa la novità, non irrilevante - di considerare la cornice come base di quella piramide visiva che sarà teorizzata qualche anno dopo da Leon Battista Alberti; ma, mentre il rilievo di Donatello si svolge tutto su questo piano-limite, in cui vengono proiettate le intercisioni prospettiche, Lorenzo Ghiberti non sa, o non vuole, rinunciare al valore atmosferico del fondo e scagliona - come in un minuscolo teatrino da marionette

- tutte le sue figure nello spazio ottenuto tra il primo piano e il fondo, diminuendo gradualmente la profondità del rilievo, fino ad arrivare al quasi-

graffito degli angeli che fanno corona al gran vuoto della mandorla su cui risalta il tutto tondo dell'aggraziato corpo del Cristo.

JACOPO DELLA QUERCIA, cui gli Operai della Fabbrica del Duomo affidano l'incarico di portare a termine il lavoro, non si dimostra minimamente interessato al compromesso, moderato e naturalistico, del Ghiberti; lo attrae, semmai, la soluzione, rigorosamente storicista, di Donatello. Come nel Banchetto di Erode, anche nell'Annuncio a Zaccaria la storia è divisa in tre parti; come Donatello, anche Jacopo cerca di ambientare la sua storia all'interno di una profonda architettura ad arcate. Tuttavia, sebbene lo scultore senese arrivi, ad esempio nelle due figure in secondo piano, addirittura alla citazione diretta, gli esiti cui 294

giunge sono diametralmente, quasi polemicamente, opposti. Al centro, là dove nel Banchetto di Erode il ritrarsi degli astanti aveva spalancato il vuoto, costruisce il tempietto dove si svolge l'azione sacra: e lo costruisce secondo linee parallele, così come l'avrebbe costruito un Lorenzetti o, meglio, Giovanni Pisano.

Non perché ignori le corrette regole della prospettiva: semplicemente, perché l'architettura gli serve soltanto per spingere in avanti, isolandole, le figure, facendo loro assumere una grandezza eroica. Se Ghiberti misurava lentamente la distanza tra primo piano e fondo, Jacopo brucia i tempi e le distanze, capovolgendo il procedimento: accumula in uno spazio ristretto il numero maggiore di piani possibili. Contiamoli: la cortina muraria che piega in avanti, la colonna, poi la prima arcata, il cui spessore è descritto in tutta la sua profondità, poi di nuovo un tessuto di mattoni, infine il volto dell'angelo, spinto ulteriormente in avanti dalle ali, poste oltre la seconda colonna. È un rapidissimo avvicinarsi dal fondo verso l'osservatore, quasi una "carrellata" alla rovescia: e la figura umana si iso la e si ingigantisce. Con i profeti, Jacopo prende posizione sul tema, dibattuto a Firenze, della statua. L'architettura della nicchia è come un elastico teso che scatta in avanti per proiettare in primo piano la figura umana che si espande, dilatandosi; il panneggio delle vesti sembra fatto da cordoni di pasta che lievitano al contatto con la luce.

Si tratta di due concezioni radicalmente differenti della storia: per Donatello, è dramma, cioè opposizione dialettica di due termini, azione dominata da una ferrea e inflessibile logica, per Jacopo - e, a guardar bene, la tesi non è meno umanistica dell'altra - è evento dominato dalla volontà

dell’individuo-eroe, artefice del proprio destino (ed è questo il piano su cui, alla fine del secolo, sarà possibile l’incontro con il giovane Michelangiolo).

Le correnti collaterali e moderate

Vediamo ora più da vicino alcuni dei protagonisti di questo fitto dialogo o, meglio, di questo intrecciarsi e sovrapporsi di voci e posizioni diverse. JACOPO DELLA QUERCIA (1374c.-1438) è uno scultore senese decisamente avverso al

linearismo calligrafico della tradizione martiniana: preferisce ricollegarsi alla plastica serrata di Giovanni Pisano e all’umanesimo precoce di Ambrogio 295

Lorenzetti. Lavora spesso fuori di Siena; a Lucca, a Firenze (nel 1401 partecipa al concorso per le porte del Battistero), a Ferrara, a Bologna. Non si può provare il contatto, ma non si può negare la consonanza profonda della sua scultura con l’austera plastica borgognona, con Claus Sluter. La tomba di Ilaria del Carretto nel duomo di Lucca (1406c.) richiama tipi francesi, ma contiene, specialmente nei fianchi ornati da genietti reggi-corone, palesi riferimenti classici. La testa, rialzata dal guanciale e chiusa nel cercine, è un ovoide levigato e luminoso; il modellato si va spianando sul petto, poi s’irradia in un fascio di pieghe. Jacopo mira dunque a fare della forma un nucleo solido in cui si condensa e da cui si irradia la luce: e lo si vede anche nell’Apostolo nella stessa chiesa lucchese (1413c.: contemporaneo dunque, e la coincidenza temporale è significativa, alle statue di Ghiberti, Nanni di Banco e Donatello) e dalle parti conservate della fonte Gaja (1409-1419) per la piazza del Campo di Siena (un’opera “civile”, il cui tema è, come nell’affresco di Ambrogio Lorenzetti, il Buon Governo della città).

Dal 1425 fino alla morte, nel 1438, Jacopo lavora alla sua opera più impegnativa, il portale maggiore di San Petronio a Bologna. Sono gli anni in cui, a Firenze, Donatello pone il problema del rapporto tra la scultura e il nuovo spazio, essenzialmente architettonico, costruito dalla prospettiva brunelleschiana; e si è già visto come il fiorentino lo risolve con il San Giorgio e con l’invenzione dello

“stiacciato”. Jacopo dà, allo stesso problema, una soluzione diametralmente opposta: se Donatello architetta la statua o il bassorilievo, lui concepisce l’intero portale non prospetticamente, ma come un gigantesco oggetto di scultura, che avanza dal fondo della facciata

trecentesca verso la piazza. Sono oggetti scultorei, cui è stata sottratta l'architettonicità, le mensole, l'architrave, i pilastri, l'elegantissima flora dei capitelli; sono concepite coloristicamente, come sculture, perfino le colonne, e cioè l'elemento architettonico per eccellenza. Solo in un punto il portale diventa architettura, fa prospettiva, ed è nella lunetta, che una trasformazione cinquecentesca ha arbitrariamente alzato, inserendo i lisci piedritti tra arco e capitelli; ma se immaginiamo realizzato il progetto originale, abbassando mentalmente l'arco, non abbiamo più uno sfondo su cui le sculture si proiettano, ma uno spazio compresso, dalla cui stessa angustia vengono 296

prepotentemente sbalzate in avanti, quasi spinte con forza, le figure della Vergine e dei Santi. L'altissima concezione epica di Jacopo, se rifiuta, in quanto contraddittoria con la sua stessa epicità, la ferrea logica della prospettiva, non è tuttavia meno moderna e umanista di quella di Donatello e di Masaccio. Soltanto, il motivo ideologico è quello protoumanista, e petrarchesco, della possibilità di conciliare in una larga idea della storia la sapienza antica e la spiritualità cristiana, e non, come al contrario in Donatello, la drammatica dialettica dei due termini alla ricerca di una sintesi. Lo dimostrano le formelle con Storie dell'antico e del nuovo Testamento, in cui, ed è per la prima volta, la Scrittura è considerata come un testo di storia antica. Proprio perché non è concepito prospetticamente come intercisione, il contorno è una linea, un profilo netto, un taglio che non acquistando profondità mantiene a galla, al di qua del fondo, la materia; e questa si espande, occupa tutto il campo dei riquadri, e contemporaneamente si gonfia dall'interno, si increspa, diviene turgida, offrendo le modulate convessità della superficie al diffondersi e allo scorrere della luce.

NANNI DI BANCO (1390-1421) è, tra il 1410 e il '15, il più intransigente ed anche il più documentato assertore del ritorno all'antico. I Quattro Santi Coronati, a quella data, sono incontestabilmente il testo filologicamente più corretto, nell'arte figurativa, di latino umanistico. Ma, come già abbiamo notato, il suo problema è essenzialmente linguistico: le sculture della Porta della Mandorla eseguite prima e dopo questi saggi "latini" sono in "volgare" e cioè nello spirito gotico con cui la porta era stata concepita, alla fine del Trecento, da Giovanni d'Ambrogio. Non c'è

contraddizione né pentimento: Nanni porta nel “volgare” la severità che caratterizza le sue opere “latine”, ma anche lo stesso limite formalistico.

LORENZO GHIBERTI (1378-1455) è una delle grandi personalità del secolo, anche se il suo programma culturale è riformistico e non rivoluzionario. Scultore, orafo, architetto, è anche scrittore e, come tale, il primo storico dell’arte. I tre libri dei Commentari dimostrano com’egli volesse dare all’arte la più larga base culturale possibile: sul piano dottrinale non ha difficoltà ad accettare le nuove concezioni (p.e. la prospettiva) come sviluppo, ma non come eversione delle concezioni tradizionali; sul piano storico, riconosce la grandezza e l’esemplarità 297

degli antichi, ma crede che il miglior modo per conoscerli sia di risalire criticamente alle fonti dalla tradizione che le ha tramandate, e non di cancellarla.

Il suo pensiero, nei confronti delle teorie brunelleschiane, è chiaro: la prospettiva ha un fondamento geometrico inconfutabile, quindi è il modo migliore per rappresentare lo spazio; come tale è uno strumento prezioso per l’artista, ma non è detto che scopo esclusivo dell’arte sia di rappresentare correttamente lo spazio. L’arte può avere contenuti conoscitivi (come voleva Brunelleschi) o morali o religiosi o storici, ma deve rimanere arte, cioè sviluppare un’esperienza operativa e ideativa trasmessa dal passato. Ammette che il filo si è spezzato e l’arte è stata come morta per seicento anni; ma Giotto lo ha riannodato e non c’è che seguitare per questa via.

Le due grandi tappe dell’evoluzione artistica del Ghiberti sono segnate dalle due porte che ha modellato e fuso per il battistero. La prima (terminata nel 1424) è quella del concorso del 1401 ed era destinata al lato orientale, che era il più importante in rapporto alla funzionalità religiosa, essendo rivolto verso il Duomo.

La seconda, a cui attese dal 1425 al 1452, era per il lato settentrionale: “stante la sua bellezza”, la seconda porta (detta “del Paradiso”) fu collocata nel lato orientale e la prima fu spostata al settentrionale. La differenza tra le due porte è profonda. Nella prima il Ghiberti conserva la distribuzione in losanghe lobate, cioè si attiene alla configurazione della porta di Andrea Pisano; nella seconda le storie sono soltanto dieci, entro riquadri rettangolari. Nel 1401 l’artista considerava la porta come un complemento decorativo dell’edificio; nel 1425 la funzione decorativa passa in seconda

linea e la porta è considerata come un insieme di figurazioni storiche. Nella prima, com'è naturale, le scene sono composte tenendo conto della cornice del compasso, identica a quella della porta trecentesca. La cornice del compasso isola un campo luminoso all'interno del quale le scene rilevate formano un nucleo di luce intensificata e radiante: determina cioè una condizione vincolante per la composizione e lo sviluppo plastico della scena. Il Brunelleschi, nel saggio per il concorso, si era ribellato a questa condizione e aveva costruito lo spazio plastico in contraddizione alla cornice; il Ghiberti l'aveva accettata e aveva così dimostrato che la propria

scultura aggiornava ma non contraddiceva la struttura spaziale e plastica della tradizione trecentesca. Nella Flagellazione, ad esempio, inscrive nel compasso il quadrato di un colonnato classico, di cui assottiglia le forme perché non vede motivo di rinunciare all'eleganza gotica; la figura di Cristo è al centro, sull'asse, isolata ed emergente, affinché risaltino le belle proporzioni del nudo; il movimento a spirale dei due carnefici è in rapporto alle curve della cornice e serve a immettere la luce con il movimento a vortice che quelle curve le imprimono. Nei ventotto compassi, naturalmente, la composizione e quindi il giuoco degli schermi luminosi è sempre diverso; ma il principio strutturale è sempre quello della recezione e propagazione armonica della luce.

Alla seconda porta il Ghiberti cominciò a lavorare su soggetti "illustri e significanti" dettati da un grande umanista, Leonardo Bruni; e fu solo nel corso del lavoro che decise di mutar programma, eliminare i compassi lobati, ridurre il numero delle storie. La scelta della forma quadrata, con una cornice che sfonda, dimostra che l'artista ha accettato di massima l'idea della rappresentazione prospettica come "finestra", teorizzata dall'Alberti. Si oppone invece al rilievo

"schiacciato" di Donatello: se il rilievo deve rappresentare forme solide in uno spazio profondo, perché non approfittare di tutte le astuzie della tecnica per spingere in fuori, quasi a tutto rilievo, almeno alcune figure e scavare nel poco spessore del fondo il maggior numero possibile di piani in profondità? Perché pigiare nella superficie della lastra figure e paesaggi che potrebbero avere almeno un po' di risalto o di profondità? Donatello considera lo spazio plastico come una realtà a sé che non ha alcun rapporto

con lo spazio naturale perché è persuaso che il bello è in natura e che anche una figurazione storica deve avere

“naturalezza”. In fatto di “naturalezza” l’esempio era Gentile da Fabriano, e c’è da esser certi che, mettendosi nel 1425 a comporre la sua grande opera storica, il Ghiberti pensava molto più all’Adorazione dei Magi dipinta da Gentile nel 1423

che agli affreschi del Carmine appena iniziati da Masaccio. Basta vedere come faccia girare nel paesaggio le sue file di figure e come, con il gusto dell’enciclopedia figurata tipico dei lombardi, faccia passeggiare intorno alla piramide egizia non solo tigri, leoni ed elefanti, ma perfino un orso. Non vuole 299

dimostrare, qui, che lo spazio trecentesco di Andrea Pisano si può

vantaggiosamente rettificare con la prospettiva di Filippo; vuol dimostrare che la poetica di corte di Gentile può andare d’accordo con la prospettiva dei matematici. E ciò per difendere, non già la prospettiva, ma la poetica di Gentile: il cui “naturalismo” lombardo, però, dev’essere integrato dalla “naturalezza” che Giotto ha legato all’arte toscana, e che non è tanto trascrizione attenta delle cose naturali, quanto una qualità dell’intelletto umano. Perciò, nelle sue storie bibliche, più che alla descrizione accurata delle cose, bada a legare gli episodi nella continuità del ritmo delle linee e della propagazione della luce, e cioè a una pulchritudo che non è delle cose ma dell’ordine dell’universo.

MASOLINO DA PANICALE (1383-1440) si forma nella cerchia culturale

ghibertiana. Anch’egli scorge nel “naturalismo” di Gentile una possibilità di sviluppo e di aggiornamento della tradizione toscana, ma con le stesse riserve del Ghiberti: lo si vede nelle prime Madonne di Brema (1423) e di Monaco. Il fatto che Masolino associ Masaccio al proprio lavoro può avere avuto motivi occasionali (erano tutt’e due di San Giovanni Valdarno), ma è comunque il segno di una scelta coraggiosa, che lo allontana dalla via così autorevolmente indicata dal Ghiberti.

Comincia da solo gli affreschi della cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze, che poi lascerà a Masaccio per recarsi alla corte di Ungheria (1425).

Nel Peccato originale enuncia la propria poetica: il bello naturale non è indiscriminatamente diffuso nelle cose, ma ha la sua espressione suprema

nella persona umana, nella forma che Dio le ha dato e cioè nella forma che aveva prima del peccato originale. Bisogna dunque ritrovare quella forma, che era armonia e proporzione: e la si ritrova eliminando tutto ciò che è contrasto: nella linea, nel rilievo, nel chiaroscuro, nel colore. La definizione di questo canone è quanto si propone di fare nelle figure di Adamo ed Eva prima del peccato.

Masaccio risponde polemicamente dipingendo a riscontro, sull'altro pilastro frontale della cappella, Adamo ed Eva dopo il peccato, cioè dopo aver perduto la bellezza originaria della cosa creata, conosciuto il dolore, portato il peso della responsabilità. Il loro lungo passo è il primo passo dell'umanità nella storia; e la 300

luce edenica che, in Masolino, avvolgeva le figure, ora le colpisce duramente; i corpi sono già appesantiti, deformati dalla fatica di vivere. Masaccio non contrappone il brutto al bello di Masolino: contrappone la forma dell'uomo-nella-storia alla forma dell'uomo-nella-natura.

L'esortazione di Masaccio per un ritorno a Giotto e, nello stesso tempo, per un concreto senso della realtà presente persuade Masolino: nel riquadro con San Pietro che risana la Tabita addensa le masse delle figure, le inquadra in spazi architettonici, ambienta il fatto in una piazza cittadina (ma già Masaccio, nella perduta Sagra aveva dichiarato il proprio interesse per lo spazio urbano), e, come Masaccio nella Adorazione, introduce due testimoni in costume moderno.

Ma benché faccia convergere le linee al punto di fuga, la prospettiva disgiunge e non unisce i due tempi; benché vada a rileggersi Giotto, lo cita e non lo interpreta; benché chiami in causa testimoni del proprio tempo, non avverte il significato storico e morale dell'intervento, che rimane un anacronismo. È, come pure gli affreschi della chiesa di San Clemente a Roma, la prova che i due sistemi non possono fondersi in una sintesi. E, poiché non ha più vicino Masaccio (morto poco dopo essere giunto a Roma), gli pare che la via più giusta sia quella del compromesso ghibertiano: al quale, del resto, a quella data aveva già dichiarato il suo consenso un giovane e dotto pittore domenicano, l'Angelico.

Nello spirito di questo compromesso, non più contestato dall'intransigenza r ivoluzionaria di Masaccio, firma nel 1435 i limpidi affreschi del battistero di Castiglione Olona.

Monaco domenicano dell’Ordine dei Predicatori, Giovanni da Fiesole, detto il BEATO ANGELICO (1400c.-1455), è stato descritto dalla critica romantica come il mistico che, in estasi, dipinge visioni celesti. L’Angelico è stato indubbiamente un artista religioso, ma profondamente cosciente dei problemi culturali del proprio tempo. Ha operato secondo un programma ispirato ad alti princìpi dottrinali e rivolto a fini concreti. Ha avuto cariche di grande responsabilità nell’Ordine, è stato amico di Sant’Antonino arcivescovo di Firenze e anche lui domenicano, ha goduto della stima dei papi Eugenio IV e Niccolò V; e non si limitò a seguire ma contribuì a determinare la politica del convento domenicano 301

di San Marco, rivolta a orientare in senso religioso la cultura dell’alta borghesia fiorentina. Capì tra i primi l’enorme portata delle nuove correnti artistiche e non le contrastò, anche se avvertì il pericolo di una totale secolarizzazione dell’arte, e tentò di inquadrarle nella dottrina ufficiale della Chiesa e nel sistema filosofico di San Tommaso, di cui il suo Ordine era l’erede e il custode.

La ricostruzione della sua formazione artistica è incerta. Forse, essendo entrato giovane nell’Ordine, fece i suoi primi passi nel campo della miniatura, molto praticata nei monasteri dotti. Come religioso non poteva ignorare l’appello di Lorenzo Monaco per un ascetismo moderno; ma pensava che non tutti sono asceti, chi vive nel mondo deve potersi salvare con l’esperienza del mondo e l’arte può aiutarlo a compiere bene, religiosamente, questa esperienza. Se l’arte tende alla verità, tende a Dio, e una pittura come quella di Lorenzo Monaco poteva esortare alla preghiera ma non guidare alla conoscenza di Dio. E la conoscenza di Dio è la forma di esperienza religiosa a cui bisogna indirizzare una società così interessata, avida di conoscere. Il Vasari dice che l’Angelico ammirava e studiava Masaccio: non poteva certo trattarsi di un’adesione incondizionata, ma è molto importante che il pittore dei Domenicani, arrivato al bivio Gentile-Masaccio, scegliesse la via di Masaccio, cioè la via dell’arte-conoscenza.

La prima data sicura, per l’opera dell’Angelico, è il 1433. Il tabernacolo dei Linaioli è fatto per una delle “Arti” più ricche e potenti; basti pensare che solo per il disegno della cornice si è scomodato il già illustre Ghiberti. L’Angelico non è contrario al compromesso ghibertiano, nel cui vasto ambito culturale può rientrare la finalità religiosa dell’arte, che la rigorosa teorica dell’Alberti, già nota benché non ancora pubblicata, finiva per

escludere. Tuttavia l’Angelico supera, e proprio sul piano teorico, la posizione conciliante, concordataria del Ghiberti.

La Madonna, da un punto di vista iconografico o tipologico, non è lontana da quelle di Masolino, ma la sua forma chiusa, triangolare, si spiega solo col ricordo della massa conica inserita audacemente da Masaccio nella tavola masoliniana della Madonna con Sant’Anna. Le teste sono volumi regolari, delineati sul modulo della sfera trasparente che il Bambino ha in mano. La forma geometrica 302

è certo la più perfetta che l’intelletto umano possa pensare, dunque la più vicina alla forma che Dio ha dato al mondo, creandolo: come tale è anche quella che meglio si associa con la sostanza di cui Dio riempie lo spazio del mondo, la luce.

Come forma ideale, che supera la fisicità o l’opacità della materia, la forma geometrica è la sola che non opponga uno schermo alla luce, anzi se ne saturi, diventi la forma stessa della luce. Del resto, se (come diceva il Brunelleschi) lo spazio è forma geometrica e la luce divina (come diceva San Tommaso) riempie lo spazio, come negare che la forma geometrica sia la forma della luce?

Tutt’intorno alla Madonna, quasi a chiuderla in una teca, sono tesi drappi preziosi intessuti d’oro. Può essere un’allusione al sodalizio di industriali tessili che ha ordinato la tavola; ma quei drappi variegati d’oro riflettono una luce intensificata e vibrante sulle figure. L’azzurro del manto raggiunge così un’incredibile altezza e purezza di timbro; le teste e le mani, trasparenti, quasi non hanno ombre.

Dunque il colore non è più la labile, ingannevole sembianza che riveste e cela la sostanza delle cose; identificandosi con la luce la materia colorata si sublima in luce, in sostanza spaziale. Anche l’Angelico è persuaso che bisogna stare a quello che si vede: la sua tesi teologica è che negli aspetti delle cose create il segno del Creatore non si nasconde, rifulge. Per vederlo bisogna guardare il mondo con occhi puri, non amare la cosa per la cosa ma per ciò che significa o rivela, non avere la vista offuscata dal “fumo” delle passioni terrene. Era un insegnamento che la borghesia fiorentina, pur col suo spirito pratico, poteva intendere. Gentile, Masolino, in certo senso anche il dotto Ghiberti, fantasticavano di un bello segreto, celato nelle cose, che solo un intelletto sottile può discernere; l’Angelico pensa il bello come manifesto ad ogni intelletto chiaro.

La prospettiva è indubbiamente un processo dell'intelletto chiaro, dunque è un processo legittimo, anzi necessario; ma è processo e non fine, modo di conoscere e non oggetto della conoscenza, atto della mente umana e non struttura della realtà. Nel Tabernacolo dei Linaioli, il gradino è prospettico: ma la prospettiva serve a determinare un piano luminoso, che specchia la luce dal basso e definisce il volume ideale di luce in cui è calata la figura.

303

Anche la Deposizione per Santa Trinita è una predica ai laici, ha un fine dimostrativo. Dipinta verso il 1440, quando a Firenze non si parlava che di

"pittura di storia", rappresenta un fatto storico; ma non meno della natura, la storia è rivelatrice del divino. L'evento (la discesa della salma di Cristo) è tutto spiegato nel primo piano: non è racconto né evocazione, ma rivelazione dommatica. Dietro, in una luce limpida di mattino di primavera, è un paesaggio prospettico: colline e mura di città, case. Tra natura e storia non c'è contraddizione, sono i due piani della rivelazione. Questa identità non è sempre stata; si è saldata quando Dio, incarnandosi, ha dato alla terra e alla vita degli uomini un significato nuovo. Perciò la Deposizione non ha nulla di drammatico, è il rito primaverile della "rinascita". L'Angelico avverte nella cultura umanistica un vago sentore di paganesimo; e non lo contrasta, preferisce dimostrare che, per gli intelletti chiari e le anime pure, anch'esso torna a maggior gloria di Dio. A destra della croce, un gruppo di dotti discute sui simboli della Passione; a sinistra pie donne ricevono nel sudario la salma. Da un lato è la religione dell'intelletto, dall'altro la religione del cuore; e all'intelletto chiaro, all'anima pura tutta la realtà si manifesta ordinata e limpida, come forma perfetta. La croce e le scale compongono un telaio geometrico; a sinistra il paesaggio è tutto di mura e di case, a destra di valli e di monti. La prospettiva è rigorosa, ma non suggerisce profondità, offre superfici colorate al trasmettersi senza ostacoli della luce del cielo. Anche in questo l'Angelico segue San Tommaso: forma naturale perfetta è quella che non ostacola la propagazione della luce divina. Di natura e di storia, tuttavia, non si trova più traccia negli affreschi dipinti, dopo il 1438, nelle celle e nei corridoi del convento di San Marco, ricostruito da Michelozzo a spese di Cosimo de' Medici. E non per decorare gli ambienti, ma per dare ai frati temi di meditazione. L'Annunciazione avviene in un nudo portico conventuale; la luce non ha splendore, le figure

sono immagini senza corpo, luce in figura umana entro la luce in figura geometrica. La Passione, nel Cristo deriso, è espressa per simboli. Nella Trasfigurazione, forse l'opera più alta dell'Angelico, Cristo con le braccia aperte è anche la Croce, e risalta, bianco su bianco, in un alone di luce a forma di mandorla. Spesso è inserito nella figurazione un santo domenicano in 304

meditazione: come per dire che quella è la visione dei vari misteri secondo la

"religione" domenicana, le regole ascetiche dell'Ordine. Non c'è natura né storia perché la regola pone i monaci in comunicazione diretta, senza bisogno di quei tramiti, con le verità della fede: dunque la fede è ancora un processo o un modo dell'intelletto, il più alto.

Niccolò V è il papa che mette fine alle dispute tra "umanisti" e "osservanti" e assume la cultura umanistica come un pilastro di quella autorità che la Chiesa romana rivendica, contro le tendenze scismatiche ed ereticali, in nome della propria storicità. Il papa umanista non avrebbe chiamato l'Angelico a dipingere in Vaticano, e nella propria cappella privata, se non avesse riconosciuto in lui il grande esponente di un umanesimo religioso. L'argomento dei dipinti, incominciati nel 1447 e condotti con la collaborazione di BENOZZO GOZZOLI e di altri, è la vita dei Santi Lorenzo e Stefano, che possono considerarsi gli eroi del cristianesimo antico: lo scenario è infatti una immagine umanistica della Roma antica. Molte volte, specialmente nelle predelle, l'Angelico aveva rappresentato storie di santi: e sempre col candore della Leggenda Aurea, da cui le traeva, e con l'intento di dimostrare che tutto accade secondo il disegno della Provvidenza e che quindi tutti sono belli e buoni, anche i carnefici. A Roma, in quegli affreschi della Niccolina, che possono considerarsi i suoi "sermoni" latini, l'Angelico vuol dimostrare che il fatto storico è tale in quanto contiene un profondo significato concettuale. San Lorenzo che dona ai poveri i beni della Chiesa rappresenta un fatto storico che, come esortazione alla carità, può avere anche un significato morale; ma ne ha anche uno concettuale perché i beni materiali donati sono la grazia che la Chiesa distribuisce in tutto il "corpo mistico"

della comunità cristiana. La Chiesa è infatti rappresentata dalla profonda navata prospettica alle spalle del Santo; la comunità dei fedeli o il "corpo mistico" dai poveri, dignitosi come personaggi antichi.

Ai poveri o al popolo si rivolge direttamente l'Angelico dopo il suo ritorno a Firenze, nelle Scene della vita di Cristo nell'armadio dell'Annunziata. Completa lo sviluppo del suo programma culturale e didattico con queste brevi canzoni dal ritmo facile, quasi popolaresco, tanto diverso dalla larghezza oratoria degli 305

affreschi romani. Vuol dimostrare che le verità della fede possono essere espresse nelle forme più semplici, e contemporaneamente dimostra che la qualità della pittura non è diminuita dalla scarna essenzialità del racconto, dall'assenza dell'ornato, dalla riduzione della gamma a pochi colori puri. Può essere un ammonimento verso indirizzi che gli sembrano troppo spinti o addirittura aberranti: lo storicismo di Andrea del Castagno, la prospettiva fine a se stessa di Paolo Uccello, forse l'angoscia convulsa dell'ultimo Donatello. E può essere il segno di un mutato indirizzo nella politica del convento di San Marco: la borghesia fiorentina, cominciando dai Medici, ha modellato la propria cultura e la propria condotta piuttosto sull'etica storicistica teorizzata dall'Alberti nel trattato Della Famiglia che su quello dell'etica religiosa della Summa Moralis di Sant'Antonino, e il convento di San Marco si prepara ad abbandonare i Medici e ad assumere, con l'appoggio del popolo minuto, quell'atteggiamento di opposizione che culminerà con il sacrificio eroico del Savonarola.

MICHELOZZO (1396-1472) sta a Brunelleschi come il Beato Angelico sta a Masaccio: del Brunelleschi adotta il lessico moderno, senza averne però l'altissimo rigore concettuale. La sua attività di architetto ha tuttavia una sua originalità e una sua peculiare importanza storica: inventa infatti tipologie nuove, contribuisce, lavorando a Milano, a Venezia, in Dalmazia, a diffondere il nuovo linguaggio nell'Italia settentrionale.

Quando, a partire dal 1436, su incarico di Cosimo il Vecchio, inizia a costruire il Convento di San Marco per l'ordine domenicano dei Predicatori, Michelozzo ha ormai abbandonato la bottega del Ghiberti, nella quale aveva fatto il suo esordio, per lavorare in societas con Donatello; è dunque decisamente schierato sul fronte dei rinnovatori. Nella libreria dimostra di essere non meno di Brunelleschi studioso delle fabbriche antiche: anche lui è stato a Roma, e dall'antico deriva l'impeccabile ordine ionico delle colonne. La lunga, candida e spoglia prospettiva delle tre navate sembra uscire da un dipinto dell'Angelico; ma, appunto come in un dipinto dell'Angelico, la prospettiva è un modo di ordinare le cose, e non il sistema

di strutturare, di costruire lo spazio. Lo dimostra un confronto con l'interno di San Lorenzo: a San Marco, le campate hanno larghezza identica e le 306

colonne non hanno il dado che Brunelleschi interpone, come pausa, tra il capitello e l'arco. Michelozzo, dunque, vuole evitare la veduta ortogonale alla bisettrice della navata centrale, per imporre invece una "fuga" che vale soltanto perla perfetta cadenza degli intervalli e per quel ritmato ripetersi invariato di archi e di colonne che è, insieme, trasmissione all'infinito di luce (e anche in questo la contiguità con la ricerca dell'Angelico è evidente). Ancora: mentre Brunelleschi concepisce la parete come piano geometrico (e lo si vede nella modellazione plastica delle membrature, dove i diversi piani si sovrappongono, come compressi), per Michelozzo la parete è superficie. La differenza tra pietra serena e intonaco per lui è stacco cromatico, commento al ritmo delle colonne, e non, come in San Lorenzo, distinzione tra "ossa e membra", tra elementi determinati ed elementi determinati nella struttura dello spazio.

In palazzo Medici combina il motivo brunelleschiano di palazzo Pitti, l'"antica muraglia" a bugnato, con il tipo albertiano di palazzo Rucellai, assaporando il contrasto tra il rustico (che però va raffinandosi in altezza) e i vuoti delicatamente modulati delle bifore. Quella di Michelozzo non è dunque una posizione regressiva, ma semmai moderata al confronto di quella, rivoluzionaria, di Brunelleschi, che pure contribuisce a diffondere in una vulgata meno rigorosa. Lo dimostrerà il palazzo Strozzi, costruito da BENEDETTO DA MAIANO (1442-1497) sullo stesso schema tipologico, ma attenuando il divario nella qualificazione dei piani bugnati con le raggere di conci intorno alle finestre: il gusto dei passaggi allentati e quasi sfumati corrisponde alla modulazione chiaroscurale nelle opere di scultura dello stesso artista, ma è anche indizio di un mutamento degli ideali di vita, non più così rigorosamente etico-intellettuali, delle grandi famiglie fiorentine.

La pittura senese

La ripercussione dei grandi movimenti artistici fiorentini assume a Siena il carattere di un'evidente reazione. Non si può parlare di ritardo, di "viscosità" della tradizione. È vero che a Siena prospera fino all'inoltr ato Quattrocento un artigianato raffinato, ostinatamente tradizionalista; ma che dire quando il tradizionalismo viene sventolato come una bandiera e polemicamente inasprito 307

in arcaismo ad oltranza da artisti della portata di un Sassetta o di un Giovanni di Paolo? Siena aveva avuto, nei primissimi anni del secolo, un artista come Jacopo della Quercia, addirittura un pioniere dell'umanesimo figurativo; per Siena avevano lavorato, tra il 1420e il 1430, Donatello e il Ghiberti. Nel 1433

DOMENICO DI BARTOLO dipinge una Madonna, in cui la ricerca plastica è al livello delle contemporanee ricerche del Lippi: come spiegare l'estinguersi di ogni interesse di ricerca negli affreschi, più tardi, dell'ospedale della Scala? Il Brandi ha dimostrato che il SASSETTA (1392? -1450) e GIOVANNI DI PAOLO (1404c.-

1482), al principio del loro percorso artistico, non ignorano i problemi che si dibattono a Firenze: e ne tengono conto, ma su un piano puramente formalistico.

Per loro l'arte è e rimane una questione di stile, un'attività circoscritta e non autorizzata a investire i grandi problemi della conoscenza o della morale. La Prova del fuoco, dipinta dal Sassetta per la pala di Borgo San Sepolcro (1437-1444) non è certamente una storia perché non c'è interesse per l'azione umana, né l'esaltazione di un miracolo perché non c'è ammirazione per l'atto della Provvidenza; e non è neppure, come tante volte si è detto, una fiaba, perché non ha il senso popolaresco e infantile della fiaba. C'è un edificio in prospettiva, ma non inquadra il fatto, anzi porta lo sguardo al paesaggio che appare oltre la porta: serve piuttosto a ritagliare molti piani, qualificato ciascuno da una delicata variazione cromatica.

Per Giovanni di Paolo si è parlato di ascetismo, d'impulso mistico: con qualche ragione perché la sua pittura è tormentata, ansiosa e, nella lacerante contraddizione tra slancio fantastico e rigorismo, tutta protesa alla ricerca di un trascendente, sublime, irraggiungibile valore di qualità assoluta. La prospettiva non gli serve a costruire lo spazio ma a provare la vertigine del vuoto, il disegno non plasma ma scarnisce e distrugge la forma, la luce non rivela ma brucia e consuma; in una irritata volontà di rinuncia, la logica diventa irrazionale, la verità innaturale. In un tempo in cui l'arte invade e domina tutti i campi del pensiero, Giovanni di Paolo è l'unico assertore di un assoluto lirismo, di una poesia che ha in sé, nella dinamica del proprio ritmo, la forza di oltrepassare le frontiere del reale e di accedere e introdurre nella regione sterminata del trascendente. È un 308

atteggiamento di rivolta spirituale che ritroveremo a Ferrara nel Tura e, nel Cinquecento, nel Grünewald e nel Greco.

Teoria e storia di Leon Battista Alberti

Il problema dell'arte non è che un aspetto dell'attività multiforme del massimo esponente della cultura umanistica, LEON BATTISTA ALBERTI (1404-1472): letterato, filosofo, architetto e teorico dell'arte. Con lui l'arte diventa l'asse del nuovo sistema culturale e assume valore di dottrina autonoma ed egemone, si pone come concezione del mondo. I suoi tre trattati della pittura, della scultura, dell'architettura costituiscono una completa teoria dell'arte: la prima che consideri più che il processo operativo, il processo ideativo, la genesi e la struttura della forma. Il primo è la magna charta della pittura toscana del Quattrocento: enuncia in modo sistematico la concezione prospettica brunelleschiana e ne studia gli sviluppi nel campo della rappresentazione. Il secondo, teoria della statua come umanistica figura di persone famose, è degli stessi anni del primo. Il terzo trattato scritto a Roma quando l'Alberti era abbreviatore apostolico, segue la traccia del trattato di Vitruvio, compendia l'esperienza dello studio diretto dei monumenti antichi, costituisce il fondamento del classicismo architettonico del Rinascimento.

Come architetto la sua prima opera è la trasformazione cominciata nel 1447, della chiesa di San Francesco a Rimini in tempio-mausoleo per Sigismondo Malatesta: l'esecuzione del progetto, non interamente attuato, fu affidata a Matteo de' Pasti. L'opera dell'Alberti si riduce alla facciata incompiuta e al fianco.

È incontestabile il riferimento alla tipologia classica: dell'arco trionfale per la facciata, degli acquedotti per il fianco, che si presenta come una successione di profonde arcate. Tanto l'arco trionfale che le arcate degli antichi acquedotti sono organismi plastici aperti che si inseriscono nello spazio e non lo delimitano. Già il Brunelleschi aveva intuito che un piano di facciata deve essere una struttura e non soltanto una superficie: nello spedale degli Innocenti e nella cappella de'

Pazzi aveva risolto il problema scomponendo la facciata in più piani prospetticamente coordinati. L'Alberti, nel tempio Malatestiano, interpreta la facciata come un organismo plastico articolato. Gli spigoli vivi e gli scavi profondi danno al piano prospettico consistenza volumetrica: cornice, archi, colonne 309

formano sul piano un forte telaio che sembra contenere la pressione dello spazio interno. Due spinte immaginarie, infatti, si contrastano sul piano frontale: una dall'esterno, che "sfonda" nell'arcone mediano, una dall'interno, che dà la forza plastica alla membratura.

L'Alberti non si accontenta di misurare, delineare, proiettare lo spazio; lo sente come una realtà fisica, come luce, penombra, atmosfera, colore. È il primo architetto che valuti, anche dal punto di vista psicologico, il trapasso emozionale dalla luminosità e dalla concretezza volumetrica dell'esterno alla penombra e alla cavità dell'interno; e che faccia materialmente e visivamente comunicare esterno ed interno attraverso gli archi profondi della facciata e del fianco. Rialza la struttura su un podio, e non soltanto per analogia all'antico, ma per dare alla veduta dell'edificio una leggera inclinazione dal basso che lo fa penetrare, con un minimo scorcio, nella profondità reale dello spazio. Rafforza i risalti delle colonne, delle cornici, degli archi, del cornicione affinché sembrino veramente contrastare alle due spinte opposte, equilibrarle; ma poiché si tratta solo di un effetto visivo, non ne accentua lo sviluppo dimensionale, le modella in modo che reagiscano più vivacemente alla luce o proiettino ombre più nette e profonde.

Nel palazzo Rucellai a Firenze, dello stesso periodo, fissa il tipo del palazzo signorile che, come dichiara nel Trattato, deve imporsi più con il prestigio intellettuale delle proporzioni che con l'ostentazione del fasto e della forza. Il bugnato dà densità di materia al piano, lo mette in rapporto con la profondità reale delle finestre; ma, anche, fa affiorare il piano al livello delle lesene che lo spartiscono e formano, con le cornici ed il cornicione, la struttura geometrica in cui si contiene e definisce in termini di proporzioni la spazialità premente dall'interno e che, affiorando, s'illumina. La spazialità della facciata è infatti espressa dal rapporto tra la luce vibrante del reticolo del bugnato, quella che scorre sulla faccia piana delle lesene e lo scuro delle finestre, modulato dagli archetti e dalle colonnine delle bifore.

L'Alberti progetta una facciata anche per la chiesa gotica di Santa Maria Novella.

Ritrova, con un colpo di genio, le superfici a tarsìe geometriche del romanico fiorentino, per esempio di San Miniato: forse pensando, come il Brunelleschi, che 310

il romanico fiorentino fosse l’ultima espressione o la prima gemma rifiorita del

“classico”. Ma elabora il tema romanico secondo i principi, dedotti da Vitruvio, della composizione modulare, assumendo come modulo compositivo il quadrato (Wittkover). Alla tarsìa geometrica e dicroma ricorre anche nel tempietto del Santo Sepolcro nella cappella Rucellai in San Pancrazio. Questo motivo è importante: 1) perché dimostra che per l’Alberti l’antico non è un modello a priori, ma una “causa” profonda da ritrovare risalendo lungo la storia; 2) perché, com’è spiegato nel Trattato, le forme geometriche, con la loro verità, sollecitano a meditare sulla verità della fede: pensiero che anticipa le correnti estetiche neoplatoniche che domineranno nella cultura fiorentina alla fine del secolo; 3) perché prova come, per l’Alberti, le forme visibili siano portatrici di precisi significati ideologici; 4) perché la tarsìa geometrica realizza l’ideale della riduzione della forma al puro “disegno”.

Per Mantova l’Alberti progetta le chiese di San Sebastiano (iniziata nel 1460) e di Sant’Andrea (progettata nel 1470, iniziata nel 1472). La seconda è, delle costruzioni albertiane, la più completa (salvo la cupola, costruita nel Settecento da Filippo Juvarra): con un lontano richiamo alla basilica di Costantino, ha una sola navata con cappelle laterali e transetto. Anche qui la composizione è modulare e il modulo è il quadrato (Zevi); ma tutta la struttura, all’interno e all’esterno, è impostata sull’antitesi diretta di volumi squadrati pieni e vuoti, articolati da forti membrature plastiche. All’interno, il vuoto delle cappelle è alternato con equivalenti volumi pieni; all’esterno la facciata è un forte organismo plastico, con il vuoto profondo dell’arcone serrato tra i due volumi affioranti al piano delle lesene. La chiesa di San Sebastiano invece è una croce greca in un quadrato, con un pronao e tre absidi. Muta il principio simmetrico, bilaterale in Sant’Andrea e raggiato in San Sebastiano, ma la ricerca dell’artista è, nell’uno e nell’altro caso, rivolta al coordinamento di volumi e di vuoti, cioè alla definizione dell’unità plastica della forma architettonica.

Il Brunelleschi aveva lungamente cercato la sintesi dei due sistemi classici: se la struttura dello spazio è una e l’architettura la rappresenta, non possono esservi due sistemi di rappresentazione oggettiva dello spazio. Per l’Alberti l’architettura 311

rappresenta una concezione dello spazio, ma rappresenta al tempo stesso le grandi idee storiche che hanno determinato le diverse concezioni dello spazio.

Per lui l'edificio è pur sempre un oggetto, anche se è un oggetto ideale e assoluto, che esprime una concezione del mondo, come natura e come storia: l'edificio ideale è il monumento, come forma plastica unitaria espressiva di valori ideologici e storici. Non possono esservi più tipi di struttura dello spazio, ma possono certamente esservi più tipi di monumenti. La sua opera può considerarsi come un elaborato insieme di tipologie monumentali; e come il fondamento tipologico dell'architettura classica del Cinquecento.

Sviluppi della scultura toscana

Accanto alle personalità egemoni del Ghiberti, di Donatello e di Jacopo della Quercia, LUCA DELLA ROBBIA (1400c.-1482) è certamente una figura meno brillante e caratterizzata: importante tuttavia per la sua azione equilibratrice, per il raggio molto esteso dei suoi interventi, per la tradizione a cui dà vita. È

l'inventore di una tecnica che ottiene subito un grande successo e che i suoi discendenti divulgheranno fino all'inoltrato Cinquecento, facendo di essa un prodotto tipico, ma spesso mediocre e talvolta scadente, dell'artigianato fiorentino: la terracotta invetriata, policroma. Siamo intorno al 1440, cioè in un momento in cui si sente la necessità di definire su un nuovo piano, alla luce delle nuove idee, il rapporto tra architettura, scultura, pittura: Donatello inserisce audacemente nella scultura elementi vivacemente colorati (dorature, marmi, mosaico, terracotta), Paolo Uccello fa una statua in pittura, il Brunelleschi non può fare a meno di integrare la propria delineazione spaziale con elementi plastici e coloristici. La terracotta invetriata riunisce la qualità della plastica e quella del colore in funzione dell'architettura ed è quindi una risposta pratica all'esigenza di trovare una relazione e una sintesi delle tre arti. Inoltre instaura un nuovo artigianato ad alto livello, che attinge i suoi modelli dall'arte e li riproduce, con o senza varianti, in molti esemplari a basso costo. Si diffonde così anche nei ceti medi il gusto dell'oggetto plastico con carattere decorativo e devozionale ad un tempo.

Luca non è stato soltanto il creatore di questa industria artistica. Si è probabilmente formato accanto a Nanni di Banco: le statue dei Quattro Santi di Orsanmichele sono certamente il testo latino da cui deduce la semplice ma ben congegnata sintassi del suo discorso plastico. L'altra fonte è il Ghiberti, col ritmo stringente delle sue linee e la sua luce penetrante e scorrevole. Negli esagoni del campanile (1437-39) le cadenze gotiche prevalgono, ma non bisogna

dimenticare che qui Luca seguita la serie delle Allegorie iniziata da Andrea Pisano su idee di Giotto. Nella cantoria di Santa Maria del Fiore, terminata in quegli anni, del "naturalismo" gotico non si ritrova che qualche traccia remota.

Nel limitato spessore delle lastre, Luca ricava una profondità prospettica che gli permette di sviluppare o suggerire il volume pieno, tondeggiante delle figure e, nello stesso tempo, un piano di affioramento o di emersione, che mette a fuoco la caratterizzazione apparentemente veristica di taluni particolari (p.e. le bocche aperte dei cantori, le gote gonfie dei suonatori di tromba etc.). Ma è facile osservare che l'apparente verismo non è un dato descrittivo, fisionomico o psicologico, bensì una misura dello spazio, un modo di aumentare illusivamente la profondità della lastra, e non già ricorrendo a indicazioni prospettiche bensì ad una graduale intensificazione del modellato dal fondo al piano di affioramento, passando da uno spazio prospettico allo spazio naturale, dalla lieve penombra del fondo alla luce diffusa dei risalti. Luca risolve così il problema del rilievo in modo del tutto diverso dal Ghiberti e, soprattutto, dallo "schiacciato" di Donatello: ricostruendo, cioè, l'integrità ideale della forma statuaria. È probabilmente questo il motivo delle lodi tributate a Luca dall'Alberti, che lo pone allo stesso livello dei

"grandi". Di fatto il purismo classico e l'ideale umanistico di Luca della Robbia sono molto vicini, più che alla concezione dell'arte (che dipende in gran parte dalle idee del Brunelleschi e di Masaccio) alla concezione della vita del letterato Alberti: dominio sulla passione, serenità studiosa, aurea mediocritas.

Luca della Robbia non è il solo ad opporre allo storicismo drammatico e fondamentalmente anticlassico di Donatello un classicismo inteso come ideale di equilibrio: Michelozzo, nella sua opera di scultore, è per un

classicismo grave, documentato, commemorativo. Nel monumento Aragazzi nel duomo di

313

Montepulciano si attiene scrupolosamente a un programmatico, quasi

neoclassico ritorno all'antico; e, come farà poco dopo il Della Robbia, interpreta il rilievo come inserzione della statua in uno spazio ridotto a due piani paralleli vicini. Ma riesce soltanto a costipare a forza le figure nella breve distanza tra primo piano e fondo, anche se cerca di rompere con la dura emergenza veristica d i qualche volto "moderno" l'allineamento monotono delle figure.

Classicista, e in primo tempo legato all'evocazione severa e quasi grammaticale di Michelozzo, è anche AGOSTINO DI DUCCIO (1418-1481c.), fiorentino che lavorò quasi sempre fuori di Firenze (Modena, Rimini, Perugia, Amelia), ma che deve avere incontrato Donatello appena reduce da Roma, nel momento in cui credeva di avere riscoperto il vero antico, tanto diverso dalla formula convenzionale del classico. Nei rilievi dell'arca di San Gemignano nel duomo di Modena (1442) avverte già i limiti del classicismo evocativo e funerario di Michelozzo. Allontana il fondo disegnandovi a rilievo bassissimo uno scenario architettonico; distingue più piani paralleli in profondità; alterna alle figure larghi intervalli vuoti; anima la composizione con un vivace episodio mimico al centro. A Venezia, dove lavora per qualche tempo accanto a Bartolomeo Bon, può averlo interessato il linearismo ritmico del gotico-fiorito; e non è escluso che abbia potuto conoscere qualche esemplare greco, neo-attico. Certo, quando nel 1449

lo ritroviamo a Rimini occupato nella decorazione delle cappelle interne del tempio Malatestiano, ha già definito la propria, singolare maniera:

essenzialmente linearistica e ritmica, appunto, e tutta rivolta a "mettere in musica" un'affascinante favola classica, vagamente anacreontica. Indubbiamente Agostino "enuclea da Donatello il gusto del rilievo tenuto quasi in piano, più graffito che scolpito" (Brandi), e non è il solo a farlo; ma sa risolvere nella pagina della lastra, nel ricorso interminabile delle curve, nel tenue gonfiarsi e illuminarsi delle superfici entro le matasse ritorte dei segni, una spazialità sconfinata, piena d'aria e di luce chiara, allusiva ad una natura mitologica, popolata di angeli-geni, musici e danzanti, di vaghe allegorie, di simboli astrologici.

Poco dopo, nel ‘57, Agostino andò a Perugia, dov’è tutta sua la facciata di San Bernardino (1461). Conserva un vago ricordo dell’Alberti nel grande arcone tra 314

due corpi pieni, rafforzati da edicole sporgenti; ma nella breve profondità modulata dallo strombo prospettico e nella fragilità delle edicole sporgenti il piano si dissolve in un velario luminoso, in cui sono come sospese le lastre scolpite.

BERNARDO ROSSELLINO (1409-1464) affianca alla sua attività di scultore quella, non meno importante, di architetto; la sua opera, in quanto dipendente dal pensiero di Leon Battista Alberti, del quale è amico e collaboratore (p.e. nel palazzo Rucellai), è rivolta alla istituzione di tipologie monumentali. Quando costruisce, per ordine di Pio II Piccolomini, il centro del borgo medievale di Corsignano, tende a fondare come monumento l’intera città, intesa come unità storico-ideologica; quando è incaricato di progettare il monumento funebre di un grande umanista, Leonardo Bruni (morto nel 1444), Rossellino non può non proporsi di fondare la tipologia del sepolcro. Se il monumento è forma storicamente significativa di valori ideologici e dunque immediatamente rappresentativa, non si può ammettere distinzione tra le arti; di qui la ricerca non di una impossibile sintesi, ma di una obbligatoria convergenza di architettura, di scultura e, dacché sono presenti anche elementi di colore, di pittura. Rossellino inizia con l’assumere un elemento architettonico, l’arco, come per se stesso significativo: allude classicamente al trionfo ma, per associazione di idee, al cielo e alla gloria celeste dell’anima cristiana. La cornice dell’arco è ricca, molto ornata, con una grande corona d’alloro: infatti ciò che interessa l’artista è la forma simbolica, non la forma strutturale e funzionale dell’arco. Sotto l’arco c’è la salma distesa su un letto posto al di sopra del sarcofago, con trasparente allusione alla coincidenza della discesa nella tomba e dell’ascesa al cielo. La statua del defunto, il capo cinto da una corona d’alloro, il corpo avvolto in una veste di seta, nelle mani una copia delle sue Historiae Florentinae, rende eterna la solenne cerimonia funebre, quale è descritta da Vespasiano da Bisticci; lo stesso elegantissimo epitaffio scolpito sulla cassa ha il sapore di elogio funebre.

Combinando elementi significativi in quanto storicamente determinati, Rossellino fonda una tipologia, non un modello del monumento funerario; e

cioè instaura uno schema, o progetto di forma, di fronte al quale gli artisti che verranno non si dovranno porre il problema se accettarlo o meno, come sarebbe se la forma 315

fosse recepita come modello, ma davanti al quale non potranno non chiedersi in che modo questa esperienza storica precedente condizioDESIDERIO DA

SETTIGNANO (1428c.-1464), che, dieci anni dopo, nel monumento Marsuppini interpreta il tipo anti-architettonico. Il vano è meno profondo, più largo ed arioso; gli specchi di marmo colorato sono quattro e non tre; la ghirlanda d'alloro è portata fuori dell'arco e sviluppata in due curve tangenti ed opposte a quella dell'arco stesso; i due capi, sollevati da due grandi geni, ricadono ai lati togliendo ogni significato strutturale all'arcata; i due putti portastemma sono spostati ai lati, fuori delle paraste, che dunque non hanno neppur più la funzione di chiudere il monumento; il sarcofago non è più un nitido volume geometrico, ma un cofano sottilmente ornato sulle superfici ricurve. Perché Desiderio rompe lo schema architettonico, invade il piano della parete, insiste sulle curve, moltiplica e infittisce i partiti decorativi? Per ottenere un'illimitata, vibrante variazione chiaroscurale, una qualificazione addirittura coloristica della forma; e per distruggere la plastica volumetrica del tipo in una plastica nuova, quasi senza corpo, come se la linea sensibile, nervosa, discontinua plasmasse la sostanza impalpabile dell'aria e della luce. È la qualità che ritroviamo nei suoi rilievi, per lo più Madonne col Bambino: un linearismo certamente non ritmico come quello di Agostino di Duccio, anzi talvolta sfuggente, perduto e ripreso nel variare della luce e dell'ombra; ed un chiaroscuro che non è più contrapposizione di piani ma variazione di densità luminosa in una stessa, preziosa sostanza formale.

Vicinissima a quella di Desiderio è la ricerca parallela di MINO DA FIESOLE ni il loro stesso progetto. È il caso, ad esempio, di DESIDERIO DA SETTIGNANO

(1428c.-1464), che, dieci anni dopo, nel monumento Marsuppini interpreta il tipo anti-architettonico. Il vano è meno profondo, più largo ed arioso; gli specchi di marmo colorato sono quattro e non tre; la ghirlanda d'alloro è portata fuori dell'arco e sviluppata in due curve tangenti ed opposte a quella dell'arco stesso; i due capi, sollevati da due grandi geni, ricadono ai lati togliendo ogni significato strutturale all'arcata; i due putti

portastemma sono spostati ai lati, fuori delle paraste, che dunque non hanno neppur più la funzione di chiudere il monumento; il sarcofago non è più un nitido volume geometrico, ma un cofano sottilmente 316

ornato sulle superfici ricurve. Perché Desiderio rompe lo schema architettonico, invade il piano della parete, insiste sulle curve, moltiplica e infittisce i partiti decorativi? Per ottenere un'illimitata, vibrante variazione chiaroscurale, una qualificazione addirittura coloristica della forma; e per distruggere la plastica volumetrica del tipo in una plastica nuova, quasi senza corpo, come se la linea sensibile, nervosa, discontinua plasmasse la sostanza impalpabile dell'aria e della luce. È la qualità che ritroviamo nei suoi rilievi, per lo più Madonne col Bambino: un linearismo certamente non ritmico come quello di Agostino di Duccio, anzi talvolta sfuggente, perduto e ripreso nel variare della luce e dell'ombra; ed un chiaroscuro che non è più contrapposizione di piani ma variazione di densità luminosa in una stessa, preziosa sostanza formale.

Vicinissima a quella di Desiderio è la ricerca parallela di MINO DA FIESOLE

(1429- 1484), ma con una più insistente volontà di determinatezza formale, che lo porta a produrre le sue cose migliori nel campo del ritratto. I suoi busti sono acutamente caratterizzati, ma non per un interesse fisionomico o psicologico: quella sostanza indefinita, simile a luce condensata, si determina di volta in volta, quasi occasionalmente, nei volti, nei capelli delle sue figure. Può sembrare strano, ma il busto-ritratto, nel tipo definito da Mino, ha la sua origine nel rilievo molto più che nella statua; e non solo perché non ha nulla di eroico o di encomiastico, ma perché non si accampa e domina nello spazio, anzi porta con sé, nella morbidezza luminosa dei piani, il senso dello spazio luminoso, della dimensione prospettica del bassorilievo.

Lo scioglimento dell'unità di architettura e scultura è raggiunto da ANTONIO

ROSSELLINO (1427-1478c.), fratello di Bernardo, nel monumento al cardinale di Portogallo (1461). L'arco rientra nella parete, diventa una cavità atmosferica, la cui profondità è accresciuta dalla prospettiva dei cassettoni; la ghirlanda d'alloro di Desiderio, si trasforma in una cortina aperta come un sipario; Madonna e angeli sono disseminati sulla parete di fondo; scompare anche la relazione concettuale tra salma e sarcofago, così

chiara nei monumenti Bruni e Marsuppini. In compenso il monumento, così smembrato, acquista una viva 317

animazione pittorica: il rapporto scultura-pittura ha ormai preso il sopravvento sul rapporto architettura-scultura.

Spazio teorico e spazio empirico

I molti problemi posti sul tappeto nei primi decenni del secolo - non escluso quello della religiosità o laicità dell'arte, sollevato dall'Angelico - esigevano un approfondimento analitico. Vi sono tesi contrastanti: non è affatto escluso che lo scientismo prospettico di PAOLO UCCELLO (1397-1475) e lo storicismo

volontaristico di ANDREA DEL CASTAGNO (1419c.-1457) rispondano

polemicamente al naturalismo edificante e alla storia come Provvidenza dell'Angelico. Tesi ed antitesi: la sintesi sarà Piero della Francesca. Dopo aver lavorato nella bottega del Ghiberti, Paolo Uccello, nel 1427, è documentato a Venezia; quando ritorna in patria (1430), Masaccio è già morto e gli artisti che dominano la situazione fiorentina sono il Ghiberti e l'Angelico. Che da principio si ricollegasse al Ghiberti, col quale aveva già avuto rapporti di lavoro, era naturale: lo dimostrano gli affreschi con Storie della Genesi nel chiostro della chiesa di Santa Maria Novella. Il punto di partenza della sua ricerca è dunque la prospettiva descrittiva ghibertiana più che la prospettiva costruttiva di Masaccio.

Nel 1436 dipinge a fresco il monumento di Giovanni Acuto in Santa Maria del Fiore: il progetto era vecchio (se ne ha notizia da un documento del 1395), ma l'invenzione di Paolo è nuova. Poiché la prospettiva è un principio comune a tutte le arti, nulla impedisce di realizzare in pittura valori tradizionalmente pertinenti alla scultura. Una statua realizzata con la pittura ha, in più, il pregio dell'artificio, dell'inganno visivo: ed è già un pensiero suggerito dagli scrittori antichi che parlano della pittura greca. Inoltre una statua scolpita è un oggetto che sottostà alle normali condizioni di veduta, una statua dipinta ha in sé le proprie condizioni di veduta. Nel monumento di Giovanni Acuto la prospettiva è un processo di proiezione, ma anche di correzione dell'immagine: lo scorcio del basamento, invece di approfondirsi, si raddrizza nella figura, che si profila in un piano frontale. E non è che il pittore abbia "sbagliato" il movimento del cavallo, facendogli alzare contemporaneamente le due zampe della stessa parte: in uno spazio

prospettico di piani paralleli il movimento del cavallo non poteva suggerire
318

piani incrociati. E con questo Paolo Uccello afferma che la prospettiva non è fatta per “rendere” la cosa reale, ma per metterla nello spazio; e dello spazio la cosa prende la struttura anche se è diversa dalla propria. Il criterio vale anche per il colore: se Paolo fa “i campi azzurri, le città di color rosso” (Vasari) è perché i colori, per lui, sono una qualità dei piani prospettici, o dello spazio, e non delle cose. All’Angelico, per cui esistono solo le cose e la luce, Paolo risponde che le cose sono soltanto funzioni dello spazio. Nel San Giorgio e il drago di Parigi, infatti, la convergenza delle rette all’infinito non dà alcuna illusione di profondità, anzi respinge ed esclude le figure. Queste sono in primo piano, ma non per questo sono più credibili o tangibili: lo spazio teorico è irreale, nei piani vicini non meno che nei lontani. Altra risposta all’Angelico: certamente la sembianza è diversa dalla verità, ma la verità che è al di là dell’apparente non è la perfezione ideale delle cose create, bensì la verità della teoria. Negli affreschi con il Diluvio e l’Ebbrezza di Noè nel chiostro verde di Santa Maria Novella, Paolo non esita a sacrificare la verosimiglianza del racconto alla coerenza della struttura prospettica. Ora ce l’ha col naturalismo del Lippi, neppur più giustificato da una premessa religiosa, come quella dell’Angelico: non ci mancava altro che il sentimento, adesso! Il rigore di Paolo è simile a quello dei Cubisti al principio del nostro secolo, con le loro immagini tanto più vere quanto meno verosimili. Paolo costruisce lo spazio secondo la prospettiva, il fatto storico secondo la struttura dello spazio: se l’immagine risulta innaturale e inverosimile, tanto peggio per la natura e per la storia.

È stato detto che il mondo di Paolo Uccello è “fiabesco”, forse perché le sue immagini evocano talvolta la ingenuità dei racconti trecenteschi, dove non era questione di ambientare i fatti in uno spazio “naturale”. Allora il “fiabesco”

nasconde uno spunto ironico. La verità prospettica è come la verità matematica, non rappresenta altro da sé: al confronto la verità empirica diventa una favola.

L’ironia non è la satira; le battaglie non sono la presa in giro del militarismo cavalleresco. Quella di Paolo Uccello è un’ironia quasi socratica, l’ironia del saggio che, avvezzo a contemplare le verità superiori,

non può non notare come siano strane e incoerenti le sembianze raccolte dall'esperienza empirica.

319

Anche agli artisti più avanzati del suo tempo, perfino a Donatello, Paolo Uccello appariva un fanatico o addirittura un maniaco. Ma, quando dipinge le tre tavole con la Battaglia di San Romano, tra il 1456 e il 1460, non è più così solo; alcune delle sue idee coincidono con quelle di un artista più grande, non fiorentino: PIERO DELLA FRANCESCA, che fin dal 1452 lavorava nel coro di San

Francesco ad Arezzo. La relazione tra le battaglie di Paolo Uccello e quelle di Piero della Francesca è incontestabile; ma perfino a Piero il vecchio "prospettico"

sembra voler dare una garbata lezione. La prospettiva di Piero è rigorosa, ma dà alla composizione una monumentalità classica che è al di fuori della sua finalità.

La prospettiva delle battaglie di Paolo rimane una proiezione sul piano: e sul piano si scompongono le figure nell'astratta geometria delle armature, sul piano si scompone il chiaroscuro formando zone giustapposte, sul piano si risolve il rilievo rappresentato dalle curve perfette dei contorni, sul piano il colore forma come un intarsio di zone piatte e ritagliate, sul piano la luce si immedesima col colore.

Tra gli artisti che afferrano sùbito la portata rivoluzionaria della pittura di Masaccio, FILIPPO LIPPI (1406c.-1469) è quello che più ragionevolmente si chiede quali conseguenze possano avere le nuove idee su una positiva visione delle persone e delle cose. Il suo acuto empirismo gli impedisce di assumere posizioni polemiche o settarie, come quella di Andrea del Castagno: la stessa domanda vale per la drammaticità concitata di Donatello e per la religiosità dell'Angelico. In che modo aiutano a vedere e capire il mondo?

Nel poco che rimane degli affreschi di Filippo nel chiostro del convento del Carmine e nella Madonna Trivulzio, databili intorno al 1432, l'esperienza masaccesca domina incontrastata, ma non può dirsi profonda. Le figure di Masaccio sono masse consistenti che occupano spazio e ricevono luce. Di questa nuova concretezza Lippi non sente la gravità morale; sente però che elimina l'idealizzazione gotica della figura umana e dello spettacolo naturale e che permette un'analisi obbiettiva del dato.

Questa si traduce in una più precisa determinazione del limite lineare delle masse, che si trasformano in volumi tondeggianti delimitati da precisi contorni curvilinei. Il problema, che così si pone, 320

del rapporto tra volumi determinati e spazio luminoso è molto simile a quello che, negli stessi anni, è l'oggetto della ricerca plastica di Luca della Robbia: tanto il Lippi che il della Robbia hanno cioè bisogno di concepire la "sezione" prospettica del primo piano come una concreta superficie luminosa che media bensì il passaggio dallo spazio empirico allo spazio figurativo, ma fa emergere talune parti salienti delle forme e lascia filtrare la luce naturale. Nel 1434 il Lippi è a Padova; del '37, poco dopo il ritorno a Firenze, è la Madonna di Corneto Tarquinia, un'opera indubbiamente sperimentale. Il fatto nuovo è il fondo prospettico: una camera da letto con le pareti nude, una finestra, una porta rustica con i battenti semiaperti su una via o una corte illuminata. È un elemento nordico, fiammingo, che ha un riscontro evidente nel libro posato sul dossale del trono: ed è significativo che una citazione fiamminga si trovi anche nella pala dell'Angelico a Perugia, che è dello stesso anno. Per il Lippi il contatto con la pittura fiamminga è molto importante: gli pone, in chiari termini, il problema del rapporto tra spazio teorico e spazio empirico, tra visione e veduta. Sente infatti il bisogno di tagliare il quadro in modo da dare l'illusione che lo spazio naturale si prolunghi nel dipinto: le estremità del trono, parte del gradino, il piede del Bambino rimangono infatti tagliati fuori dal campo visivo. Come se il punto di vista fosse troppo vicino, le figure non sono inserite nella profondità prospettica della stanza, ma si dilatano e appiattiscono, formano un vasto schermo davanti allo spazio del fondo. Prendono luce dall'esterno, come le forme affioranti dei rilievi del Della Robbia; ma poiché lo spazio della camera è illuminato dal fondo, rimangono prese tra due sorgenti. Perciò il chiaroscuro non plasma il volume, ma ristagna in superficie nelle pieghe solo apparentemente profonde della veste; e la luce non "gira" ma si diffonde sulle forme. L'effetto è simile a quello di un rilievo schiacciato in cui la figura appiattita prende risalto da una prospettiva architettonica graffita nel fondo. L'interesse del Lippi si concentra sul rapporto di spazio teorico e luce naturale, e la prospettiva diventa un apparato per la propagazione della luce e la sua distribuzione uniforme. Si spiega così la ripresa di procedimenti

compositivi dell’Angelico e del Ghiberti: con la differenza che la luce non è più emanazione celeste ma realtà naturale, fisica. L’Annunciazione di 321

San Lorenzo a Firenze e quella della Galleria Nazionale di Roma sono tipici esempi di prospettiva a cannocchiale, che limita lo spazio al campo visivo e lo organizza in funzione della trasmissione della luce. Ma, a sua volta, la luce deve avere sorgenti interne al quadro, e risulta perciò dall’intensificazione del contrapposto di chiaro e di scuro nonché dal rapporto tra i colori. Nella Incoronazione il Lippi si attiene a uno schema già fissato dall’Angelico in base a criteri di gerarchia dottrinale, ma addensa le figure in masse prospettiche, che formano piani inclinati ai lati del trono; la luce scende lungo la fitta gradinata delle teste degli angeli e dei santi, ma il fondo, che agisce come superficie riflettente, è formato da strisce alternate chiare e scure, cioè sfrutta la possibilità di luce implicita nel passaggio da un colore all’altro.

Poiché il Lippi mira a rappresentare una luce che si propaga, cioè si muove, il suo interesse si appunta sugli elementi più animati, che permettono vivaci passaggi chiaroscurali: i volti, i veli agitati dal moto delle membra. È dunque col Lippi che si delinea il problema della rappresentazione del movimento fisico del corpo umano come principio di animazione dello spazio luminoso. È chiaro tuttavia che un movimento pensato come causa della vibrazione e dell’effusione della luce non può essere un movimento circoscritto ad un gesto voluto e compiuto, statuario: deve essere un movimento indefinito, vago, effusivo, non già deciso dalla volontà ma suscitato da uno stato emozionale, dal sentimento.

Perciò i volti delle figure del Lippi sono larghi, leggermente appiattiti, invasi da una luce diffusa, che sembra dover traboccare dai contorni, comunicarsi all’ambiente; perciò i contorni, i tratti fisionomici sono linee intense ma mobilissime, quasi frementi, sì da mettere in vibrazione la luce diffusa sulle superfici morbide delle carni. Perciò ancora il Lippi accumula intorno alle figure tutto ciò che può servire a diffondere, con moti più o meno frequenti, la luce: capigliature ricciute, fatte di filamenti d’oro, veli trasparenti e increspati, stoffe leggere e dai colori attenuati, sensibili alla luce, e di cui non saprebbe dirsi se siano mosse dal fremito dei corpi o dall’alito del vento. Filippo non si chiede più come le figure costruiscano lo spazio con la statica dei volumi o con la dinamica dell’azione; e non è affatto persuaso che ogni moto umano sia necessariamente 322

azione razionalmente decisa e risolutamente compiuta, storica. Si chiede piuttosto quale intimo legame o profonda affinità passi tra persone umane e natura, quale solidarietà o simpatia le unisca, quale corrente di movimento scorra nell'una e nelle altre, quale reazione susciti nell'uomo la natura che lo circonda, quali reazioni nella natura la presenza animata e animante degli esseri umani.

Negli affreschi del duomo di Prato (1452-1464) il Lippi sviluppa con una libertà e una pienezza, che certo non aveva nella sua lunga fase sperimentale, la sua nuova concezione del rapporto tra movente interno (sentimento) e moto fisico, tra moto fisico e spazio-luce. Dipinti negli stessi anni in cui Piero della Francesca dipingeva il ciclo di Arezzo, ne sono l'antitesi: non uno spazio unitario e bloccato come un'architettura, ma un mobile gioco di schermi che raccolgono e rimandano luce; non figure immobili come statue, ma animate e agitate dalle contrastanti correnti delle emozioni e dei sentimenti; non colori trasparenti e specchianti, ma grigi e tonalità attenuate, sensibilissime alle ondulazioni del chiaroscuro e alle vibrazioni della luce; non forme geometriche certe e invariabili, ma linee fluttanti, atteggiamenti instabili, gesti aggraziati e indecisi. Non, soprattutto, una lucida, dommatica certezza della struttura eterna della realtà, ma l'intuizione del suo continuo mutare e divenire, così come tutto muta e diviene animo umano. Gli affreschi di Arezzo di Piero e gli affreschi di Prato di Filippo, alla metà del secolo, segnano il primo divergere della corrente che, con Piero e i suoi seguaci, scenderà verso Roma, e della corrente fiorentina che, con una nuova

biforcazione, porterà da un lato al Botticelli e dall'altro a Leonardo. L'artista che, con ogni probabilità, aveva portato a Firenze le prime, inquietanti notizie dell'arte fiamminga è DOMENICO VENEZIANO (1406c.-1461). Non si sa come si sia

formato e quando sia giunto a Firenze, ma certamente appartiene al primo tempo della sua permanenza in Toscana il tondo con l'Adorazione dei Magi. Tre componenti culturali convergono nella coerenza di questo capolavoro: Masaccio (nella Madonna e nei cavalli, a sinistra); Gentile da Fabriano (nei personaggi vestiti con ricchi costumi del tempo) e Pisanello (nei volatili, nell'elegantissimo pavone, nella minuscola figura dell'impiccato, citazione puntuale dell'affresco di Santa Anastasia); i fiamminghi (nella panoramica del paesaggio). Se il Lippi 323

raccoglieva empiricamente tutte le indicazioni capaci di spiegargli le cose naturali, Domenico tende alla sintesi delle esperienze diverse e contraddittorie. Il paesaggio è bensì una panoramica a orizzonte alto, in cui tutte le cose trovano il loro posto, ma è anche un grande canale che convoglia la luce dal cielo al primo piano, dove s'immedesima con le masse delle figure. La grande intuizione del Veneziano è che non v'è antitesi tra spazio teorico e spazio delle cose e, meno che mai, tra prospettiva e luce: la luce non è uno dei due termini del dilemma, ma l'elemento comune, che può saldare i due sistemi della visione. E saldarli era pure necessario poiché, se si pensa che l'arte enuclea e rivela la verità dell'essere, non possono esservi due sistemi e due verità in contrasto.

Domenico era a Perugia nel 1438: di dove scriveva a Piero de' Medici chiedendo che gli fosse allogata una tavola e indicando come artisti fiorentini più accreditati l'Angelico e il Lippi. Nel 1439 è infatti a Firenze, dove lavora agli affreschi (perduti) di Sant'Egidio, avendo accanto a sé come aiuto il giovane Piero della Francesca. Probabilmente proprio in quel ciclo perduto veniva posto in termini chiari il problema del rapporto tra prospettiva e luce: problema che rimarrà al centro della successiva ricerca dei due maestri. L'opera capitale di Domenico è la pala di Santa Lucia de' Magnoli. Determina lo spazio un'architettura a più piani: un portico, un intervallo aperto, una bassa esedra semiottagona a nicchie, al di là della quale cime di alberi si profilano sul cielo. È una complessa struttura di schermi che raccoglie e contiene la luce naturale nei chiari volumi geometrici definiti dalle tarsìe cromatiche dell'architettura. I colori sono chiari, le ombre tenuissime, le figure disposte prospetticamente e, anch'esse, modellate come volumi luminosi. Si tratta tuttavia di luce naturale, perché un'ombra portata si proietta sul fondale architettonico: e tanto basta a dare alle figure un certo dominio sullo spazio, un pur moderato carattere di monumentalità che, nella figura del Battista, svela la sua origine: Andrea del Castagno. L'opera dei due artisti corre infatti, per qualche tempo, parallela; ma con quel diverso accento che ha suggerito al Vasari l'antitesi dei caratteri psicologici e morali: mite e contemplativo Domenico; fosco e violento Andrea del Castagno. Sono

ugualmente impegnati sul problema dello spazio e della luce, ma

tende a una soluzione metafisica, all'identificazione di luce assoluta e spazio assoluto, Andrea ad una soluzione storicistica, alla ricerca di un punto di unione nell'azione determinante della figura umana.

Che ANDREA DEL CASTAGNO (1419c.-1457) non abbia ucciso a tradimento

Domenico Veneziano, come racconta il Vasari, è ben certo: morì quattro anni prima di lui. Ma che la sua pittura sia aspra, tormentata, duramente polemica, è altrettanto certo: per Andrea il problema dello spazio e della luce è certamente un problema importante, ma riguarda soltanto lo sfondo dell'azione umana, mentre la questione essenziale rimane quella della persona storica. Ciò che, probabilmente, lo rende odioso al classicista Vasari è il fatto che egli non identifica il personaggio storico con gli esponenti di una superiore gerarchia sociale, anzi cerca di dare alla sua immagine della storia un vigoroso accento popolare. Segue in ciò una via indicata da Donatello; e questi è infatti l'artista che, dopo Masaccio, influisce maggiormente sulla sua formazione.

La prima opera nota di Andrea del Castagno è la decorazione a fresco dell'abside della chiesa vecchia di San Zaccaria a Venezia (1442). Come nelle prime opere del Lippi, il linearismo plastico di Donatello contiene e riduce le masse di Masaccio; ma la linea, che serve al Lippi per precisare, collegare e

"rendere naturale", serve ad Andrea per inasprire ed esasperare. Nella Crocefissione di Santa Maria Nuova a Firenze (1444c.) il pittore costringe la composizione in una condizione di spazio simile a quella del rilievo: al di là di un'inquadratura brunelleschiana le figure sono allineate e premute contro il fondo unito, turchino, nella breve profondità definita dal piano di posa. Le masse si appiattiscono e dilatano; la linea suggerisce prospetticamente, nei panneggi, la struttura volumetrica. La luce ha sorgenti precise: si condensa sulle paraste scanalate, che la immettono, radente, nel breve rincasso prospettico; le vesti bianche dei due santi posti alle estremità, di sguincio, la rimandano, lungo i piani appena inclinati delle figure della Madonna e di San Giovanni, sul corpo di Cristo.

È evidente il ricordo della Crocefissione di Masaccio: ma ogni personaggio, isolato e quasi sbalzato sul fondo, ha una propria condizione di luce e una 325

propria funzione “storica”: non agiscono, ma esprimono diverse qualità e gradi del dolore e della meditazione.

Gli affreschi nel refettorio del convento di Santa Apollonia sono da collocare tra il 1445 e il 1450: gli anni in cui Domenico Veneziano dipingeva la pala di Santa Lucia. Nella parte superiore, con la Crocefissione, la Deposizione e la Resurrezione, Andrea prende chiaramente posizione sulla dibattuta questione del rapporto spazio-volume-luce. Respinge categoricamente la soluzione empiristica e naturalistica del Lippi: a che mai può servire guardare la realtà naturale quando il problema è di stabilire l’atteggiamento da prendere davanti al reale, le idee generali con cui affrontarlo? Solo nella realtà naturale il volume fa da schermo alla luce, l’arresta ai margini della materia; nella dimensione delle idee non c’è contraddizione e la linea, espressione tipica dell’intelletto (quindi elemento non-naturale), stabilisce l’equivalenza, anzi la possibilità di coesistenza e perfino di compenetrazione di volume e luce. Perciò i volumi si precisano con fermezza geometrica e diventano trasparenti alla luce; le linee, sempre più costruttive, determinano i piani e la loro esposizione per una maggior trasparenza. L’architettura volumetrica, affidata essenzialmente alla linea, esige un disegno largo e fortemente strutturale; ma soprattutto una concezione eroica, quasi soprannaturale, della figura umana. Infatti, sembra ragionare Andrea, la luce è natura, ergo contingenza; lo spazio è geometria, ergo universale: il punto d’incontro, la media proporzionale tra contingente e universale è la persona umana, che tiene in uguale misura dell’uno e dell’altro: dunque la soluzione tanto cercata della contraddizione trFilippo Lippi ma, semplicemente, la figura umana.

Questo dev’essere, d’ora in poi, il nucleo del problema.

Figura umana: dunque, la storia. Ma una storia senza l’azione, che si localizza nel tempo, riapre il problema del contingente. La soluzione è proposta con tutta chiarezza nel Cenacolo: anche perché, in questo affresco, Andrea definisce finalmente la sua posizione nei confronti del maestro dell’azione, Donatello.

Cominciamo con l’osservare la relazione dialettica tra questo dipinto e la contemporanea pala del Veneziano: là uno spazio a più piani di profondità, qui una profondità ristretta con un solo piano di fondo; là figure in prospettiva, qui un 326

allineamento rigoroso tra la striscia bianca della mensa e la parete; là un'architettura ideale, puramente geometrica, qui un'architettura costruita secondo una teoria, attendibile o non, dell'antico; là figure "nobili", idealizzate, qui figure intenzionalmente realistiche. Donatello aveva messo in croce un contadino, Andrea mette una brigata di popolani in un triclinio. Non già per fare una polemica sociale: ma perché ha bisogno di eliminare ogni configurazione precostituita, ogni proporzionalità preordinata, ogni "bellezza", infine, della figura umana. Questa deve determinarsi esclusivamente dalla luce, come fissarsi della causa unica e universale in effetti particolari. Proviamo a misurare lo spazio della sala: le pareti laterali e il soffitto a strisce bianche e nere avrebbero, a svilupparli, una profondità maggiore di quella che, prospetticamente, non sembri. Dunque Andrea non si è servito della prospettiva a spazio teorico e spazio empirico non è né il geometrismo di Paolo Uccello né il naturalismo di per aumentare ma per ridurre l'effetto di profondità. La luce penetra in quello spazio poco profondo con un raggio diretto, proveniente dalle due finestre laterali, ed istantaneamente trasmesso lungo la striscia bianca della tovaglia; e viene intensificata, quasi condensata dalla frequenza dei netti contrasti cromatici delle tarsìe marmoree. È

una luce, dunque, compressa in uno spazio volutamente ristretto: una luce che non si effonde, ma si trasmette. Non però nel senso della propagazione da cosa a cosa, da colore a colore, come sosteneva l'Angelico, coi testi di San Tommaso alla mano. La luce che corre sul filo delle linee rette nell'architettura procede con ritmo ondulante nelle figure allineate. Osservate i gesti, soprattutto l'inclinazione delle teste e dei busti, e vedrete che il "discorso" degli Apostoli allineati consiste proprio in quel passarsi la luce. Immaginate che gli Apostoli si alzino e se ne vadano: come se scattasse una molla, quello spazio prospettico rientrerebbe in se stesso, nel piano fortemente segnato dalle paraste laterali, come il soffietto di una fisarmonica. Sono dunque le figure, con i gesti misurati, che fanno la profondità, cioè trasformano uno spazio puramente grafico, rappresentabile sul piano, in uno spazio reale, profondo, abitabile. Anche per questo Andrea ha sottolineato il contrasto tra quello spazio nobilmente, perfino fastosamente architettonico (le idee di Donatello sul fasto dell'antico) e la storia; le figure sono 327

la realtà presente: senza il presente, senza l'azione reale o potenziale delle persone umane, il passato non ha profondità, non è storia.

Vent'anni dopo il monumento a Giovanni Acuto di Paolo Uccello, Andrea dipinge in Santa Maria del Fiore il monumento a Niccolò da Tolentino (1456): la composizione prospettica di Paolo si trasforma in una composizione

monumentale, statuaria. Ma l'idea fondamentale di Andrea è la statua che si anima, si muove: è l'eroe antico che diventa personaggio illustre moderno. Non c'è un processo di idealizzazione, ma un processo inverso, dall'ideale al reale.

Lo vediamo anche negli affreschi con uomini e donne illustri già nella villa di Legnaia (verso il 1450). Inquadrature architettoniche, fondi piatti di marmo colorato: ancora una volta Andrea s'impone le condizioni minime di spazio, si serve della prospettiva per distruggere l'effetto di profondità. Ma così le figure sono spinte in avanti, quasi espulse da quello spazio che, rientrato in se stesso, non può contenerle. Conservano ancora l'atteggiamento, la misura, la nobiltà della statua, ma non sono più statue: passando dallo spazio prospettico allo spazio reale diventano figure umane, con fisionomie duramente accentuate, con gesti rudi, talvolta perfino, come nel Pippo Spano, con una non dissimulata, polemica tracotanza.

La sintesi di verità intellettuale e verità dommatica

Quando PIERO DELLA FRANCESCA, umbro di Borgo San Sepolcro (1420c.-

1492) giunge a Firenze e lavora in Sant'Egidio (1439) con Domenico Veneziano, che forse gli era stato maestro in Umbria, si rende sùbito conto che, dietro il contrasto di tendenze del Lippi e di Paolo Uccello, è ancora l'antitesi dei due grandi poli ideologici della cultura figurativa fiorentina: Masaccio e l'Angelico. Il compromesso naturalistico del Lippi non lo interessa; è certamente più attratto dalla soluzione intellettualistica, ma unilaterale, di Paolo Uccello. Sente, tuttavia, che non si tratta di scegliere tra due correnti: se l'arte deve avere un valore universale, non vi possono essere più sistemi. Tutto il suo lavoro si svolgerà fuori di Firenze e delle sue crescenti tensioni polemiche: ad Arezzo, a Borgo San Sepolcro, a Rimini, a Ferrara, a Roma e, soprattutto, ad Urbino. La sua ricerca unitaria avrà orizzonti sempre più larghi, fino ad includere la radicale alternativa 328

fiamminga; e adempirà veramente ad una funzione unitaria, facendo da cardine tra la cultura dell'Italia centrale (e perfino meridionale, con Antonello da Messina) e Venezia, con Giovanni Bellini. Nella nuova cultura che si irradia da Urbino e, al principio del Cinquecento, dominerà a Roma con il Bramante e Raffaello, Firenze rimarrà quasi isolata, almeno fino a Michelangiolo (ma in certo senso anche con e dopo Michelangiolo): sarà la roccaforte della ricerca artistica specificamente formale, orientabile per tendenze o per direzioni di ricerca, ma sempre più lontana dall'ideale universalistico, di identificazione dell'arte con la totalità del sapere, proposto da Piero.

Tra le prime opere certe di Piero sono il polittico della Misericordia, per Borgo San Sepolcro (1445-1462) e il Battesimo di Cristo. Il primo è uno schieramento di figure isolate, in piedi, su fondo d'oro: i rapporti di grandezza tra gli scomparti sono modulari; ogni figura occupa e misura esattamente la cubatura spaziale compresa tra piano frontale e piano di fondo; questo prisma di spazio è riempito dalla luce che investe le figure ed è riflessa dal fondo dorato; l'illuminazione, dunque, costruisce il volume. L'assenza di ogni elemento architettonico o paesistico prova che, per Piero, la figura umana non è soltanto la mediazione tra spazio teorico e spazio empirico, ma la rivelazione della identità assoluta di spazio geometrico e luce.

Nel polittico della Misericordia la tesi è enunciata in termini quasi astrattamente teorici: il fondo d'oro come identità assoluta spazio-luce, le figure ridotte a forme quasi geometriche. Nel Battesimo la tesi è verificata sulla varietà delle sembianze naturali, lo spazio è un paesaggio aperto fino all'orizzonte, pieno di luce chiara e trasparente, come nell'Angelico. Ma non c'è propagazione della luce: il cielo si specchia nell'acqua in primo piano, alla luce che scende dall'alto corrisponde la luce che sale, riflessa, dal basso. Non essendovi trasmissione ma fissazione di luce, non v'è corsa prospettica di linee e di piani colorati, ma un progressivo allontanarsi di macchie brune di boschi sui campi chiari.

I tre angeli non partecipano al rito portando, come di solito, le vesti di Cristo: sono pure presenze, quasi personificazioni mitiche dello spazio. Ma non lo adombrano nel simbolo, lo rivelano nella pienezza della forma. È evidente 329

l’analogia tra il tronco dell’albero e i corpi nudi: tendono ugualmente alla forma ideale del cilindro, della colonna. E il corpo del battezzando che si spoglia, in secondo piano, è incurvato per mettere in rapporto le verticali ripetute, parallele delle figure e dell’albero con l’ansa del fiume e le curve blande dell’orizzonte.

Nessuna “gerarchia” tra figure umane, alberi, paesaggio, fino ai minimi particolari: tutto ciò che si vede è, non vi sono gradi o diversi modi di essere.

Poiché tutto è rivelato e certo, non può esservi anelito, ansia, tensione religiosa: la rivelazione della verità è conoscenza per l’intelletto, norma per l’agire morale.

Si risolve così la vecchia disputa sull’arte che mostra “cose non vedute” (Cennini) o che si occupa solo di “ciò che si vede” (Alberti): l’intelletto non possiede nulla che gli occhi non possano vedere, gli occhi non vedono nulla che l’intelletto non possa capire. A Firenze si aprirà, di lì a trent’anni, il dilemma tra idea e fenomeno, tra Botticelli e Leonardo. Per Piero, tra idea e fenomeno l’identità è assoluta.

È un’affermazione di capitale importanza: se nel fenomeno si vede tutto, non ha più senso andar cercando una struttura costante celata sotto le mutevoli apparenze del reale; ogni cosa si costituisce immediatamente come realtà assoluta, strutturale e formale. Non vale, dunque, postulare uno spazio assoluto, geometrico, universale, in cui si inquadrano le cose particolari: lo spazio si dà interamente nelle cose, ogni cosa è forma dello spazio. Piero scriverà un trattato di prospettiva e lo intitolerà De prospectiva pingendi per dimostrare, come dimostra, che la prospettiva non è una premessa dell’operazione pittorica, ma la pittura stessa; e svilupperà una complessa casistica perché ormai la prospettiva non è la legge o il principio della visione, ma la visione nella sua totalità.

Dopo avere lavorato a Ferrara e a Rimini (affresco con Sigismondo Malatesta nel tempio Malatestiano, del 1451), affronta decisamente il problema della storia: si può ridurre all’evidenza e alla fissità del fenomeno sempre uguale a se stesso (in termini di valore, s’intende) la successione, il divenire della storia? È una domanda che ha anche implicazioni religiose: si può conciliare la verità fissa del dogma col divenire della storia religiosa? Dal 1452 al 1459 (Longhi) o, secondo studi recenti, poco dopo il 1460 (Battisti), Piero lavora, con intervalli, al ciclo di 330

affreschi con la Leggenda della Croce nel coro della chiesa di San Francesco ad Arezzo. Le tre pareti sono divise in riquadri di grandezza diversa: “Nelle pareti laterali, la divisione in tre grandi zone s’accorda alla narrazione. Nelle zone basse sono rappresentate due battaglie; la composizione per gruppi serrati dà allo spettatore la sensazione ch’esse sostengano le fasce sovrastanti. Nella seconda zona v’è il racconto della Visita della regina di Saba al re Salomone e sulla parete di fronte, della Invenzione della Croce; la costruzione è meno folta e le figure sembrano allinearsi lungo la parete. Infine, nella Morte di Adamo e nella Restituzione della Croce a Gerusalemme, le due scene nelle lunette della zona più alta, il cielo domina e le figure sono rade, in modo da dare all’occhio un’illusione di leggerezza. Questa progressione dimostra in modo evidente l’intento di Piero di dare alle sue figurazioni una funzione architettonica” (L.

Venturi).

Desume l’argomento dalla Leggenda aurea di Jacopo da Varagine, ma non si attiene all’ordine del racconto né al tono di favola edificante che lo pervade; non individua o caratterizza i personaggi; esclude ogni effetto drammatico o di movimento, ogni accentuazione del pathos. Non elimina però né le figurazioni che parrebbero dover implicare dramma e movimento, né gli eventi puramente episodici: non vi sono, per lui, soggetti drammatici o episodici e altri filosofici o dogmatici. Tutto ciò che si costituisce come fenomeno assume valore di rivelazione totale: e non è detto che si tratti del personaggio principale o del fatto culminante della storia. Nella Rimozione del sacro ponte, per esempio, ciò che dà il fenomeno, e non come un qualsiasi evento, ma come il sùbito rivelarsi del significato del reale, è l’asse che attraversa in diagonale tutto il riquadro. Che cosa rivela? L’analogia tra le venature del legno e le striature delle nubi nel cielo, dunque l’unità strutturale del visibile; la simmetria della diagonale in primo piano a quella del declivio del monte, dunque l’omogeneità dello spazio vicino e lontano; lo sforzo degli uomini che lo sollevano, dunque la meccanica della gravità, l’equilibrio delle forze. Il motivo della meccanica ritorna nel riquadro con la Tortura dell’ebreo, rispetto alla storia un mero episodio: ma l’enorme cavalletto occupa quasi tutto lo spazio tra i muri ad angolo retto, nelle sue oblique 331

s’inseriscono i gesti dei due gruppi, degli uomini che tirano la fune con le braccia levate, dell’ebreo afferrato per i capelli dall’aguzzino. Così un

oggetto rozzo, privo di ogni qualità formale, diventa architettura, forma, spazio. Nel Sogno di Costantino il raggio di luce che scende con l'angelo colpisce la tenda conica; è uno dei primi "notturni", dei primi effetti di "lume particolare" nella storia della pittura del Quattrocento. Ma con questo fenomeno Piero dimostra che la forma geometrica, universale, non muta col mutare della luce, non è meno universale perché rivelata da un lume "particolare". Nelle due battaglie il cielo non è sfondo, vuoto al di là delle schiere compatte dei combattenti: è definito come spazio dalle aste delle lance, dalle toppe vivacemente colorate dei vessilli, dagli enormi, geometrici cimieri e pennacchi degli elmi. Lo spazio non è superficie che chiuda o profondità aperta: anche l'antitesi di profondità e superficie non si dà come tale, ma come proporzione dei due valori opposti. Non v'è contrapposto di luce ed ombra, perché la luce è spazio, lo spazio è omogeneo, non può avere

interruzioni: del resto neppure le forme solide delle cose arrestano la luce, ne sono attraversate, riempite. Ciò che potrebbe parere un ombra attenuata è soltanto una diversa inclinazione dei raggi dove i piani girano: come quella che vediamo ai margini di un globo illuminato dall'interno e ci dà il senso della sua sfericità. La stessa entità e densità di spazio è dentro e fuori dei corpi; sicché non si ha mai la sensazione che una figura, un oggetto stia nello spazio, sia qualcosa di solido nel vuoto o nella più rarefatta sostanza dell'atmosfera. Perciò i volumi sono espressi dai contorni che limitano le zone colorate, e queste si incastrano l'una nell'altra come in una tarsìa. I colori sono puri, alti, brillanti, accostati senza alcun riguardo per le sfumature così care a Gentile, per i delicati arpeggi prediletti dall'Angelico. Ma anche tra i colori vale la legge della proporzione, né vi sono due tinte tra cui non si possa trovare una "media proporzionale", sicché ogni colore è insieme se stesso, nella sua più limpida qualità timbrica, e la

"media proporzionale" degli altri. Che cosa dunque può fare la storia, come azione umana, se non produrre fenomeni, ciascuno dei quali rivela sempre l'unità e la totalità, l'immutabilità del reale? Gli episodi dell'Angelico rivelano la costante presenza e assistenza del divino nelle vicende umane, sempre piccoli effetti della 332

grande causa; gli episodi di Piero rivelano tutti la totalità del reale, e non sono neppure gli effetti di una causa, perché il tempo è uno come lo

spazio e non può esservi successione.

Una visione così globale parrebbe dovere escludere ogni interesse al particolare; ma è vero il contrario. Se Piero, anche con la sua scienza matematica, sviluppa tutte le possibilità proporzionali, può estendere quasi illimitatamente gli estremi delle scale dei valori: verso l'infinitamente grande (e lo si è veduto ad Arezzo) e verso l'infinitamente piccolo. Il primo contatto con l'arte fiamminga avviene a Ferrara, dove nel 1449 lavorava Rogier van der Weyden. I primi segni dell'incontro col fiammingo potrebbero indicarsi nella veduta vicina e particolareggiata del tappeto e delle stoffe nell'affresco di Rimini (1451).

Il "problema fiammingo" si pone però, come grande problema, solo nel periodo in cui Piero, già d a tempo in contatto con Urbino, diventa la personalità dominante della cerchia umanistica che si forma alla corte di Federigo da Montefeltro.

Nell'insolito taglio di profilo dei due ritratti del duca di Urbino e di Battista Sforza, con la loro "forma vicina imminente", immersa "direttamente nella pienezza dell'aria", "senza mediazioni di tende o finestre, di sporti o di davanzali" (Longhi), si può avvertire un interesse per la minuziosa ritrattistica fiamminga: stimolato proprio dalla sicurezza che Piero aveva di poter ridurre a geometria e misura, e mettere in proporzione perfino con il lontanissimo e luminoso paese, anche le irregolarità del profilo, i ricciolini uncinati dei capelli, le verruche del volto, le fini rughe delle palpebre.

A partire dal 1470 circa lavora ad Urbino un grande pittore fiammingo, GIUSTO

DI GAND. La Madonna di Senigallia, di Piero, non dimostra certamente una influenza fiamminga, ma prova che Piero si è posto positivamente il quesito della possibilità di ridurre al proprio sistema proporzionale il modo fiammingo di "presa diretta" della realtà. Spinge agli estremi i valori massimi e i minimi delle grandezze proporzionabili: la figura della Madonna, con l'ampio manto rigonfio, è una gran massa vicina, che sembra quasi premere dall'interno il piano frontale; ma da questo massimo si scende via via ai minimi dei monili, dei fili d'oro dei capelli degli angeli, degli umili oggetti che raccolgono un po' di luce nella 333

silenziosa penombra dell'armadio a muro. La "media proporzionale" è, questa volta, dichiarata: la parete liscia, grigia, che separa lo spazio dove

sono le figure, pieno di luce, da quello chiuso, intimo, in una penombra appena solcata dal raggio di sole che entra dalla finestra e fa una striscia luminosa sul muro. È, quella parete grigia, una sezione prospettica intermedia; ma è anche la media tra i colori, e specialmente tra il grigio chiaro del risvolto del manto della Madonna e il grigio scuro della stanza in penombra e dell'armadio a muro; ed ha una doppia illuminazione, frontale e radente, che gli permette di fare da fondo alla massa della Madonna e di fare scorrere la luce che incide i fini risalti degli ornati e giunge a colpire gli oggetti nell'armadio.

Sempre del periodo urbinate è la pala con la Madonna, Santi e Federigo da Montefeltro in preghiera (tra il 1472 e il 1474). Per la prima volta l'architettura non è più soltanto una struttura di piani prospettici, ma un vano vasto e profondo, coperto a volta e con una nicchia nel fondo; e si estende, con l'apertura dei grandi archi, lateralmente e in avanti. Il semicerchio delle figure è dunque collocato all'incrocio dei bracci di un edificio a croce. La decorazione classica a lacunari e rosoni, le paraste scanalate impegnano la luce, le danno una fitta vibrazione; le zone d'ombra sono piene d'aria. La funzione architettonica del semicerchio di figure intorno alla Madonna è di collegare gli spazi aperti al vano del fondale. Nel polittico della Misericordia, la prima opera certa di Piero, la nicchia era il manto della Madonna, l'architettura era dentro la figura; e i devoti inginocchiati chiudevano il circolo della base facendo il vuoto intorno alla grande colonna del corpo eretto. Nella pala di Brera il semicerchio dei santi ripete, con una curvatura più larga, la cavità dell'abside, e collegandosi con gli spazi aperti laterali, riceve la luce, la raccoglie intorno alla figura centrale e quasi conica della Madonna, la trasmette alla cavità absidale. Ma, su quel semicerchio di figure, la luce si qualifica secondo i diversi colori e secondo la situazione e la diversa inclinazione delle figure. Il problema che ora Piero si pone è quello della proiezione prospettica sulla superficie curva cioè della prospettiva communis, quella degli antichi, descritta da Plinio il Vecchio e da Vitruvio (perciò l'architettura è, storicamente, classica); ma lo pone come problema teorico 334

fondato sull'esperienza concreta dei fatti della natura e della storia. La teoria, in altri termini, non precede l'esperienza condizionandola con una idea a priori, ma si costruisce sull'esperienza, la compendia nell'universalità del concetto, la conclude nell'unità di una forma assoluta:

è come la cupola dell'edificio del sapere, e i piloni che la portano sono l'esperienza della natura e della storia. E

l'esperienza non ha limiti di grandezze, non può fermarsi davanti al troppo piccolo o al troppo grande, al primo piano della "intercisione" albertiana o all'ipotetica linea dell'orizzonte. Lo stesso Piero dà la chiave della sua teoria sospendendo un uovo al centro della cavità absidale in forma di conchiglia e al di sopra della testa ovoidale della Madonna. L'uovo è una forma ricca di significati simbolici; ma qui sta a indicare che nulla è tanto piccolo da non rientrare in una proporzione universale: e il termine "medio" tra il "minimo" dell'uovo e il

"massimo" dell'abside è la forma della testa umana della Madonna. Non solo: la stessa forma si dà, in grandezze diverse, in tutte le cose della natura, così nell'uovo come nella conchiglia e nella persona umana, ed il valore di quella forma non muta passando dal concavo al convesso.

È questa l'ultima opera sicuramente databile di Piero che, negli ultimi anni della sua vita, perdette la vista e abbandonò la pittura per la pura speculazione matematica; e quest'opera, che dimostra la suprema convergenza e identità di esperienza e idea, di idea e di forma, costituisce il fondamento storico e ideale del classicismo universalistico del primo Cinquecento, di Bramante e di Raffaello.

Le tendenze della pittura a Firenze

Soltanto il vecchio Paolo Uccello, a Firenze, si rende conto (e lo dimostra nelle tre battaglie) dell'enorme portata dell'arte di Piero della Francesca. I pittori che, alla metà del secolo, tengono il campo, muovono per lo più dall'Angelico, ma non intendono più il significato religioso delle sue tesi naturalistiche. È vero che, tra il 1450 e il '60, il Lippi sta stendendo, con gli affreschi di Prato, la sua opera conclusiva; ma il suo contenuto problematico sarà afferrato solo più tardi, dal Pollaiolo. BENOZZO GOZZOLI (1420c.-1497), che aveva collaborato con

l'Angelico nella cappella Niccolina, è al colmo della sua fortuna di pittore ufficiale; 335

ma è proprio lui che "secolarizza" la lezione del maestro. Facendo un passo indietro: nel Viaggio dei Magi (1459) non sa far altro che riproporre, con un frasario più moderno e più accessibile alla borghesia elegante del tempo, l'ideale

“cortese” di Gentile da Fabriano. Né supera questo limite di convenzionalità aggiornata, mondana, discorsiva, quando affronta il tema storico-biblico nel camposanto di Pisa (1468-1484; gli affreschi sono andati in parte distrutti durante l’ultima guerra). FRANCESCO PESELLINO (1422c.-1457) capisce che la via indicata dall’Angelico è quella che sta battendo, col suo naturalismo empirico, il Lippi; ma la sua novellistica, incerta tra naturalismo sperimentale e pietismo, è di corto respiro. ALESSIO BALDOVINETTI (1425-1499), anch’esso uscito dalla cerchia dell’Angelico, è il tipico accademico: apparentemente aperto alle ricerche di Paolo Uccello, di Domenico Veneziano, perfino di Piero, si limita però a coglierne qualche spunto esteriore, tanto per dimostrare di saper tenere il passo coi tempi.

La ricerca impegnata e orientata riprende con ANTONIO DEL POLLAIOLO

(1432c.-1498): come polemica contro l’ufficialità “sociale” del Gozzoli ma, al di là di essa, contro l’universalismo teoretico e formale di Piero. L’arte, per il Pollaiolo, non è affatto una costruzione grandiosa, che copre tutto il visibile e tutto lo scibile, ma è una via dell’esperienza; non sovrasta la storia con l’autorità del dogma, ma si attua nella storia e talvolta con vivi contrasti; non muove da principi teorici, religiosi o morali, ma fa la sua strada nel mondo cercando di afferrare, volta per volta, il significato delle cose; non è certezza, infine, ma ricerca; non sistema, ma metodo. All’olimpica, suprema serenità di Piero, che considera il mondo da un punto di vista sempre più alto e con un cerchio d’orizzonte sempre più largo, oppone il furor, l’oscura spinta che viene dal profondo e sollecita a penetrare nel profondo, ed è sottigliezza, ansia, ricerca. Di questo dinamismo interiore scorge le premesse nella forza volitiva di Andrea del Castagno, nella concitazione drammatica di Donatello: e così la sua polemica contro Piero diventa la difesa della peculiarità del linguaggio artistico fiorentino contro l’universalismo sistematico, anzi dell’arte come linguaggio umano contro l’arte come rivelazione del creato. Si delinea così, fin da allora, l’antitesi di una 336

concezione dell’arte come conoscenza oggettiva e visione del mondo e di una concezione dell’arte come espressione soggettiva dell’interiorità individuale: quella cioè che, molto più tardi, si preciserà come antitesi di una concezione classica e di una concezione romantica dell’arte.

Il Pollaiolo esordì come orafo, e fu pittore e scultore, né mai sconfessò, al contrario, la sua origine artigianale: è, questo, un aspetto della sua polemica

"fiorentina", ma è anche la prova che per il Pollaiolo l'arte è ricerca e che nella ricerca artistica, come in ogni altra, è essenziale il modo della ricerca, la tecnica.

La sua duplice attività di pittore e scultore non si spiega con la versatilità dell'ingegno, che è ancora un aspetto dell'universalismo, ma col bisogno di procedere nella ricerca lungo due binari operativi diversi, verificando gli atti di una tecnica con gli atti dell'altra e assumendo come punto di riferimento la radice comune dei due processi, il disegno. Tra la pittura e la scultura del Pollaiolo non v'è dunque identità né parallelismo, ma relazione critica e dialettica. E il disegno non è, si badi, idea o forma a priori: è il furor, l'ispirazione, l'impulso primo della ricerca. Anche in questo senso l'ansia inquieta di disegnare, dal principio alla fine dell'opera, quasi a registrare le continue mutazioni che l'esperienza porta alle idee da cui si è partiti, è un aspetto incontestabilmente polemico nei confronti dell'apriorismo e del dogmatismo formale di Piero.

La prima opera del Pollaiolo è il piede di una croce d'argento, del 1457. Nelle tecniche dell'artigianato le tradizioni sono più persistenti; Antonio ha il gusto delle linee nervose e dei profili taglienti, ma alla tradizionale minuzia dell'orafo associa un senso donatelliano dello spazio e della luce. Dello stesso tempo, all'incirca, è il primo dipinto noto: l'Assunzione di Santa Maria Egiziaca nella Pieve di Staggia.

Perché non sembri anacronistica bisogna scoprirne il senso polemico. La composizione è ostentatamente aprospettica, le figure si agitano sulla superficie, come se le tenesse a galla la densità coloristica e luminosa del cielo; ed ha qualcosa di arcaico, dell'ingenuo ardore dei primitivi nel racconto di fatti miracolosi. Ma è soltanto una stoccata agli artisti filosofi, matematici, "universali"; così poco ingenuo è il pittore che non raffigura la santa ascendente in gloria, ma spinta su a forza di braccia da una squadra di angeli che si sostengono a colpi 337

d'ala e di gambe, con le vesti agitate e gonfie di vento. La santa è emaciata, coperta dai lunghi capelli come la Maddalena di Donatello; ma non, come quella distrutta in una sorta di decomposizione ante mortem, anzi tutta fremente nel guizzare senza sosta delle linee dei contorni. Il

movimento non è gesto, azione, dislocazione delle masse del corpo, ma brivido, fremito, agitazione interna che affiora e si disperde senza concludersi in un atto deciso e compiuto. L'artista è pieno di contraddizioni e si direbbe che prenda gusto a inasprirle: esalta il miracolo e poi ne spiega la meccanica, come se ci fosse sotto una di quelle macchine che nelle feste facevano volare angeli e colombe; delle cose cerca la realtà fisica e nello stesso tempo libera un'energia crepitante, che agita tutto ma non ha direzione; è pieno di cultura e tuttavia simula il linguaggio popolaresco e la sua arguzia scanzonata. Si può immaginare una critica più tagliente della visione sistematica, globale, solare che Piero finiva, in quegli anni, di dispiegare sulle pareti del coro di San Francesco ad Arezzo?

Il problema che Andrea del Castagno e Domenico Veneziano avevano lasciato insoluto, cioè l'accordo tra il movimento determinato delle figure e la mobilità indefinita della luce, viene ripreso dal Pollaiolo da un punto di vista nuovo, ma già pervaso di scetticismo. Non bisognerà cominciare col rivedere l'idea stessa dell'eroe, come personalità umana dominante sulle forze avverse naturali ed umane? Intorno al 1460 dipinge per Lorenzo de' Medici tre tavole con le Fatiche di Ercole: perdute, le conosciamo da successive versioni. Ercole è il nume tutelare di Firenze: come David, incarna le supreme virtù civili (Fortezza et Ira) ed è quindi il tipo fiorentino dell'eroe. Ma è anche l'eroe ispirato, che finisce arso dal proprio furore. Donatello metteva in croce un contadino, Pollaiolo fa un eroe o un semidio del rissoso facchino d'Oltrarno. Rissa furibonda è la lotta di Ercole e Anteo: rappresentata col gusto di cogliere, non solo il possente movimento delle masse, ma la tensione di ogni muscolo o tendine o nervo, e la smorfia irata e lo spasimo dei volti. Le linee sono tese, ma spezzate: la tensione dello sforzo si frammenta in infinite tensioni, in innumerevoli scatti istintivi, che la volontà non decide né controlla. Si ha così una doppia funzione del segno: stringe, definisce, scava le forme dei corpi per trovare le spinte profonde dei moti, ma insieme 338

disperde queste forze al di là dei corpi, le comunica allo spazio. Il paesaggio ha l'orizzonte alto, fino alla testa di Ercole; ma non è una panoramica distesa, prospettica, come in Piero: è pieno di corsi d'acqua, di strade serpeggianti, di dissolvenze atmosferiche e di brillanti episodi luminosi. Ed è in questo paese brulicante di minimi episodi che si disperde, quasi fondendosi a un moto profondo della natura, l'energia accumulata e

compressa nelle figure. Dunque i moventi delle azioni, gli effetti o le passioni dell'animo, sono come quelli dei turbamenti naturali: misteriosi, profondi, incontrollabili.

L'interesse si sposta così dalla struttura dello spazio, la prospettiva, alla struttura dinamica del corpo umano, l'anatomia: ma il corpo umano non è più considerato come la forma perfetta, la misura proporzionale del mondo, bensì come una sorgente di energia, un principio motore. Così il Pollaiolo si ricollega al Lippi e alla sua ricerca di una simpatia tra i sentimenti umani e la natura; solo che la simpatia diventa una circolazione continua di stimoli e di impulsi, un'alternativa serrata di tensioni e di scatti. Per misurare l'abisso che separa la pittura del Pollaiolo da quella di Piero, basterà confrontare due opere molto vicine nel tempo, nel tema e perfino nell'impostazione del tema come i due profili di Battista Sforza e della ignota Gen tildonna del Museo Poldi Pezzoli. Nel ritratto di Piero il vasto spazio del paesaggio riversa e condensa la sua luce nel volume sferoide della testa: e la stessa calma immota è nella natura e nella forma umana. Nel ritratto del Pollaiolo, la curva della schiena imprime alla testa una spinta in avanti, a cui reagisce immediatamente, con una spinta opposta, il muscolo del collo; il profilo si appunta e protende con la linea del naso e del labbro, sfugge all'indietro col mento, la fronte, i capelli. E il doppio impulso di moto si fissa nell'unica linea del profilo.

La materia coloristica del Pollaiolo è intensa, profonda, vitrea: imprigiona la luce, la riflette in parte con improvvisi brividi e bagliori. Tuttavia la questione, essenziale, della materia si pone con maggior gravità nella scultura. Qui non esiste contorno e la linea può liberamente passare da un piano all'altro; ma la linea non è segno, è margine, cresta di luce. Il Pollaiolo non ama le grandi sculture, detesta il "monumentale": ama modellare piccoli bronzi, che si pongono 339

come grumi solidi, intensamente animati, sprizzanti luce nell'immenso spazio vuoto.

All'ultimo decennio dell'attività del Pollaiolo appartengono due opere di maggior mole e respiro: la tomba di Sisto IV (1493) e la tomba di Innocenzo VIII (1498) in San Pietro a Roma: la prima è a terra, con la figura del papa giacente su un largo, espanso cataletto con figure allegoriche delle Virtù e, nei lati, delle Arti e delle Scienze; la seconda è a muro, entro una arcata, con la statua del papa seduto tra rilievi con Virtù.

Nell’un caso e nell’altro, il Pollaiolo pone la figura al centro di una vasta superficie bronzea con rilievi figurati e fregi: la considera cioè come un nucleo di massima intensità entro un alone luminoso. Il movimento ha la funzione di disarticolare la figura, di espanderla nel campo del fondo, di spezzare continuamente i piani per un più frequente rimando di riflessi, di organizzare la luce secondo ritmi rapidi e discontinui. Proprio perché la linea non può più avere una continuità di segno agisce liberamente a tutti i livelli, facendo levitare e ribollire la materia nella luce: e il rapporto è così serrato da distruggere la forma plastica, e da determinare il trapasso dalla materia allo spazio o alla luce con la sola, fragile mediazione di un’immagine allegorica. Come nelle tarde pitture, per esempio nella tavoletta con Ercole che saetta Nesso, il Pollaiolo giunge a eliminare proprio quel valore di forma, che Piero pone come valore universale dell’arte: al suo posto subentra un sottile gioco dialettico tra la realtà fisica della materia, in continuo divenire, e la rapida, fuggitiva realtà fantastica dell’immagine.

Muovendo da un punto di partenza molto vicino a quello del Pollaiolo e seguendo per un certo tempo la stessa pista, l’arte di ANDREA DEL VERROCCHIO (1435-1488) va via via divergendo e trovando aperture sempre più larghe: benché rimanga ancora da stabilire se e in che modo abbia influito sugli ultimi due decenni della sua opera l’aver avuto come discepolo Leonardo. Come il Pollaiolo, il Verrocchio si forma come orafo e conserva la certezza che l’esperienza artigianale, quando sia sorretta dal disegno, conti più della scienza matematica; e come il Pollaiolo preferisce la ricerca alla rivelazione, la sperimentazione alla teoria. Ma diverge dal Pollaiolo perché il suo ideale non è l’eroe che coinvolge 340

nel proprio furor anche la natura, bensì l’uomo che sa trovare un’intesa profonda tra il fluire della propria esistenza e il divenire continuo della natura. La tradizione culturale fiorentina si concreta, per lui, più nel naturalismo del Lippi e di Desiderio da Settignano che nello storicismo di Donatello e di Andrea del Castagno; e risale fino al Ghiberti e al suo pensiero di un bello diffuso e adombrato nella natura, che il magistero dell’arte ritrova e manifesta. E del Ghiberti ama soprattutto i finissimi ornati naturalistici, in cui l’imitazione artistica adempie veramente, come voleva Aristotele, ad una finalità intellettuale, aggiungendo all’immagine fedele delle cose il segno dell’intelletto umano.

Nella tomba di Giovanni e Piero de’ Medici (1472) la dissoluzione del tipo architettonico-plastico del monumento è totale: non soltanto il monumento rientra nella parete, ma la sfonda e la attraversa. L’arcata non ha articolazioni architettoniche, è soltanto uno sguincio prospettico percorso da lunghi tralci di foglie e di fiori, il cui finissimo intaglio dà vibrazione alla luce che s’immette nel vano. La cassa ha larghi fregi angolari di bronzo, come nel monumento Marsuppini di Desiderio: il rampicante allude al ritorno del corpo alla natura quando l’anima sale al cielo. Nuovissima invece è l’invenzione nel piano di fondo: un trasparente di funi bronzee ritorte e intrecciate: uno dei primi indizi, nell’arte, del simbolismo che domina la cultura platonizzante della corte medicea. Il motivo è sicuramente simbolico: allude probabilmente alla comunicazione e al legame tra la vita terrena e l’al di là. Ma l’intenzione poetica oltrepassa il significato simbolico. Una rete di funi non ha, in sé, alcun tratto di nobiltà o di bellezza.

L’assume, tuttavia, perché l’artificio dell’imitazione è, per sé, un processo interpretativo; perché l’oggetto è trasposto in una materia più nobile, quindi più vicina alla sostanza immateriale dello spazio, la luce; perché, per questa qualità, forma un piano che non ha spessore di superficie, non si oppone al passaggio della luce, anzi la trattiene solo quanto basta per darle una data frequenza di vibrazione.

Si confronti la Dama col mazzolino del Verrocchio con il busto di Guerriero del Pollaiolo. Il Pollaiolo vede la forma come un nòcciolo plastico, limitato da superfici curve e tese, che comprimono a stento una spinta dall’interno, che si 341

tradisce soltanto, in superficie, in brevi, rapidi scatti: le narici frementi, la flessione nervosa del labbro, il bassorilievo sulla corazza. Il Verrocchio modella per piani morbidi e sfumati, espansi, estremamente sensibili al contatto della luce e dell’aria. Le braccia sono discoste dal busto, le pieghe delle maniche sono avvolgenti, mosseda un fremito interno o da un lieve soffio di vento. Il primo incontro è con le mani: due “mosse” imprecisate e tuttavia straordinariamente vive nella flessione morbida del polso, nelle linee trepide, nel modellato sensibilissimo alla luce che dà alla superficie del marmo il tepore della vita. È già una nota psicologica, affidata a un particolare e non più comunicata col gesto, ma col modo di essere della forma nello spazio reale, nella luce e nell’aria.

Salendo verso il volto s'incontra il mazzetto di fiori, poi l'increspatura della stoffa alla scollatura dell'abito, poi ancora un velo aderente e trasparente: l'increspatura dà vibrazione alla luce e all'atmosfera tutt'intorno al volto, il velo addolcisce il passaggio dalla stoffa alla carne con una sfumatura quasi di colore, il mazzolino è modellato a piccoli grumi, come i capelli. Le due masse della capigliatura ricciuta reagiscono vivamente alla luce, dandole una vibrazione più intensa, che poi si diffonde, sfumata, sui piani larghi, distesi del volto; e poiché la stessa nota è nel mazzolino, sul petto, ecco che tutta la figura si trova avvolta in un'atmosfera luminosa e vibrante. Ancora due osservazioni: prima, questa progressione dalle mani al volto impone un certo tempo di osservazione, si dà per gradi, intreccia un rapporto di simpatia tra lo spettatore e la figura; seconda, il movimento delle mani e l'inclinazione del capo determinano più assi o direzioni di visione, per cui la figura appare come animata da un impercettibile movimento o, piuttosto, come se l'aria e la luce le si muovessero intorno. Il Verrocchio ha già intuito il valore, che sarà precisato da Leonardo, del "mezzo" della visione, della realtà fisica dell'aria e della luce che stanno tra chi guarda e la cosa veduta. Così la persona non è più considerata in sé, ma indissolubilmente legata allo spazio-ambiente, cioè in un rapporto infinitamente complesso e mutevole con la realtà naturale.

Entra in gioco, in questo modo di reagire alla realtà, un fattore psicologico: la sensibilità, la disposizione dell'animo, il sentimento. Così il Verrocchio precede Leonardo (a meno che già non risenta della sua vicinanza) nell'analisi delle tante 342

categorie degli "affetti", cioè dei momenti interiori che determinano il modo di essere-nel-mondo. Il David (anteriore al 1476) non è più l'eroe giovanetto di Donatello, ma un garbato paggio della corte medicea: se ricerchiamo il motivo di questa grazia psicologica, lo troviamo nelle direzioni leggermente divergenti delle braccia, della gamba, della spada, cioè nell'indeterminatezza del gesto e nel movimento imprecisato che lega la figura allo spazio, e nella corazza aderente che attenua il risalto dei muscoli e fa scorrere sul busto un velo di luce continua.

Nelle due figure dell'Incredulità di San Tommaso (1467-1483) in Orsanmichele il tema è addirittura il dialogo, la vicenda psicologica e affettiva di due persone che s'incontrano. Ricordate, proprio lì in Orsanmichele, i Quattro Santi scolpiti cinquant'anni prima da Nanni di

Banco? Bloccati nella nicchia, come al di là di una parete di vetro, invisibile ma invalicabile; e chiuso ciascuno nei proprii pensieri e nel proprio gesto misuratamente oratorio. Qui Cristo è nella nicchia, grandeggia nella leggera penombra; San Tommaso è fuori, più vicino ma anche impiccolito dalla viva luce che lo colpisce; e l'uno interroga, l'altro risponde. San Pietro, nel Tributo di Masaccio, non fa che ripetere esattamente il gesto di Cristo: la volontà del Maestro è già la sua volontà, non v'è margine al dubbio. Osservate qui il gioco psicologico delle tre mani: quella incerta, dubbiosa, pavida di Tommaso, quella del Cristo che apre, con rassegnato dolore, la veste sul costato ferito, e l'altra in alto, che sembra dire: vedi? Ma tutto questo, più che da una descrizione minuta di tratti psico-somatici, è ottenuto con il variare della luce e del modo delle figure di stare nella luce. Non è un piano, ma una zona di luce animata che si distende alla soglia della nicchia, proprio là dove la mano del santo sta per toccare il costato di Cristo. E il complesso, movimentato panneggio delle due figure è tutto un gioco di schermi per ricevere, intensificare, filtrare la luce o per addensare, a contrasto, l'ombra.

In chiave psicologica, più che monumentale, va intesa la statua equestre di Bartolomeo Colleoni a Venezia (1479-1488), un'opera interrotta e ripresa, e poi terminata da altri: così diversa dalla immagine calma, nobilmente

commemorativa del Gattamelata di Donatello. Qui il cavallo avanza nello spazio, il condottiero grandeggia con la torsione, il forte scorcio del busto: e nel volto è 343

cercata ed espressa la "terribilità" del guerriero, come nel David la gentilezza del paggio, nel San Tommaso il dubbio, nel Cristo la malinconia rassegnata per l'incredulità umana e la magnanimità del concedere la prova.

Il contrasto delle tendenze

Con l'ultimo Lippi, il Pollaiolo e il Verrocchio si pone il problema non più dell'azione volitiva e storica, ma del sentimento umano come modo di essere-nel-mondo. Il problema può avere molte soluzioni: il sentimento come aspirazione al trascendente, al divino; come interesse a conoscere la realtà naturale, a partecipare della vita profonda del cosmo; come soddisfazione di vivere in un dato ambiente, in una certa società umana; come nostalgia di un tempo passato e irrecuperabile; come irrequietezza, gusto di capire tutto, sùbito, e andar oltre.

Altre soluzioni saranno proposte più tardi, e basti pensare a quella, profondamente etica, di Michelangiolo; ma, stando a quelle prima indicate, già abbiamo un'idea del divergere delle tendenze fiorentine negli ultimi decenni del Quattrocento con le personalità di varia grandezza, ma tutte significative, del Botticelli, di Leonardo, del Ghirlandaio, di Piero di Cosimo, di Filippino Lippi.

Teniamo anche presente che, in questo periodo, si delinea a Firenze e nell'ambito della corte medicea, una precisa corrente filosofica con un forte accento estetizzante: il neoplatonismo di Marsilio Ficino e di Pico della Mirandola. L'arte non può prescinderne, deve prendere posizione pro o contro o in parte accettarla e in parte respingerla: l'importanza del fatto non è tanto nell'assunto ideologico di quella dottrina, quanto nella condizione, in cui l'arte viene a trovarsi, di non poter più definirsi come sistema del sapere, ma come funzione dialettica. L'arte, in altri termini, deve limitarsi a porre i proprii problemi o a considerare gli altri problemi in funzione del proprio. Deve, cioè, specializzarsi.

La "fortuna" critica di SANDRO BOTTICELLI (1445-1510) è simile, mutati alcuni termini, a quella dell'Angelico. L'Angelico è stato considerato un puro mistico, il Botticelli è stato considerato un mistico del bello ideale, un puro esteta. La sua pittura è invece carica di problemi, anche religiosi e morali e se, indubbiamente, mira a realizzare un bello ideale, è perché tale era il fine, etico e conoscitivo, 344

della cerchia culturale neo-platonica, a cui il Botticelli è stato, più d'ogni altro, profondamente legato.

Il suo maestro è il Verrocchio e nella bottega del Verrocchio avviene l'incontro con Leonardo, più giovane di soltanto sette anni: l'antitesi delle due personalità spiega, in gran parte, la pittura di Sandro e quella del periodo fiorentino di Leonardo. Spiega, soprattutto, perché il Botticelli venga considerato l'ultimo dei grandi maestri del Quattrocento e Leonardo il primo grande ingegno del Cinquecento.

Spirito "sofistico", come dirà il Vasari, il Botticelli risale all'origine del contrasto tra natura e storia: al Lippi, dunque, e ad Andrea del Castagno. Ma il suo scopo è di superare l'antitesi, di trovare qualcosa che sia ugualmente al di là della natura e della storia. La Giuditta, verso il 1470, è un'opera chiaramente collegata all'ultimo Lippi, una meditazione sul tema del sentimento. È raffigurata sulla via del ritorno, nella tremula luce

dell’alba; la brezza increspa i veli della veste, il movimento indefinito delle pieghe dissimula il moto del corpo, rende incerto l’equilibrio e il passo. È la malinconia, il senso di vuoto che succede all’azione: non dunque un sentimento definito, ma uno stato d’animo, un aspirare a qualcosa di vago senza sapere se sia attesa del futuro o nostalgia del passato. Inutilità dell’azione, della storia; e malinconico effondersi del sentimento nella natura senza storia, dove tutto avviene senza una volontà che decida. Andrea del Castagno aveva espresso il principio di decisione che crea la storia nella durezza incisiva del tratto, nella linea che definisce con chiarezza e per sempre. Sandro si pone anche questo problema, nel San Sebastiano del 1473 che riprende la tavola, di soggetto analogo, di Andrea. Ma, abolito il primo piano, sospende la figura a mezz’aria; l’asso ttiglia e l’allunga perché la bella forma del corpo non abbia altro termine di paragone che la luminosità del cielo: un cielo vuoto, fatto più lontano dalla ampia profondità del paesaggio. Attraverso linee oblique e spezzate, la luce diffusa del fondo si concentra dietro il corpo del santo; la forma diventa così diafana, non si riempie di luce come quella di Piero: si illumina ai margini, come per un assottigliarsi della materia proprio là dove Andrea la bloccava con una linea incisiva, e si risolve nel contorno che ritaglia le zone d’ombra e sottolinea 345

quelle di luce contro lo sfondo del cielo. Non c’è esaltazione dell’eroe, ma malinconia per la sua bellezza offesa o ferita: una bellezza, dunque, che il mondo non comprende perché la sua ragione è al di là dell’orizzonte mondano, dello spazio naturale come del tempo storico.

Anche Sandro, con il suo continuo aspirare a una trascendenza inafferrabile, è in contrasto con la certezza formale di Piero della Francesca; e non v’è dubbio che avesse, in questo, tutta la solidarietà di Leonardo, spirito per eccellenza dubbioso, critico, antidogmatico. Ma Leonardo vuole spingersi dentro la realtà, analizzarla, scoprirne il segreto: vuole, cioè, l’esperienza. Botticelli vuole oltrepassarla, trascenderla, non “contaminarsi” con l’esperienza: vuole, cioè, l’idea. E questo, all’interno del comune fronte anti-dogmatico (o anti-Piero), è il contrasto tra il più anziano e il più giovane dei discepoli del Verrocchio.

L’idea del neo-platonismo fiorentino non è propriamente l’archetipo platonico; e non è, propriamente, nulla di definito, ma un vago essere-al-di-là, rispetto alla natura (o allo spazio) e alla storia (o al tempo). Anche il

bello, con cui l’idea si confonde, è aliquid incorporeum: sfiducia nella realtà più che immagine perfetta.

Né bisogna dimenticare che il neo-platonismo è, come oggi diremo, una “filosofia della crisi”: crisi dei grandi valori affermati dall’Umanesimo del principio del secolo, ma anche delle grandi aspirazioni politiche e culturali di Firenze. Lorenzo il Magnifico è un politico abilissimo, che sa risolvere le situazioni più difficili ma sa anche di non poter invertire il giro della ruota della storia: il suo “stile” diplomatico è perfetto ma, come la sua poesia, la sua politica è tutta pervasa dal pensiero che “del doman non v’è certezza”.

Per i filosofi e i letterati della cerchia neo-platonica, dunque, l’idea è al di là del tempo: il cristianesimo preesisteva, come idea, alla venuta storica di Cristo e se ne ha la prova nell’antichità ebraica e in quella greco-romana, che sono soltanto prefigurazioni della rivelazione cristiana; l’antico non è storia vissuta ma un’idea della natura, rispetto alla quale le sembianze delle cose sono mere allegorie.

I significati allegorici della Primavera (1478c.) sono vari e complessi; ma (e in questo il neoplatonismo botticelliano ritrova un pensiero di Dante) il messaggio dell’opera sarà ricevuto a diversi livelli. Il significato concettuale (in questo caso 346

dettato dal Poliziano: la Venus-Humanitas) sarà chiaro soltanto ai filosofi, anzi agli iniziati; ma tutti potranno coglierlo nell’amenità del boschetto e del prato fiorito, nel ritmo delle figure, nell’attraente bellezza dei corpi e dei volti, nel fluire delle linee, nei delicati accordi dei colori. Se il valore dei segni non è più di inquadrare e spiegare la realtà, ma, all’opposto, di superarla, cadono tutti i fattori di conoscenza positiva che si erano accumulati nella pittura fiorentina della prima metà del secolo, culminando nella grandiosa costruzione teorica di Piero: cade la prospettiva come struttura dello spazio, cade la luce come realtà fisica, cade la ricerca della massa e del volume come concretezza delle cose e dello spazio.

Nulla di meno prospettico che l’allinearsi dei tronchi paralleli o il ricamo delle foglie sul fondo della Primavera: ma è proprio rispetto a quel fondo senza profondità e alla ribadita cadenza di quelle parallele che prende valore il fluire dei ritmi lineari delle figure, così come i tenui passaggi del colore valgono rispetto al preciso stagliarsi degli scuri degli alberi sul chiarore del cielo.

Mandato a Roma da Lorenzo de’ Medici, con altri maestri fiorentini, il Botticelli dipinge, nel 1481-82, tre affreschi nella cappella Sistina. La “missione” ha uno scopo politico-religioso non dissimile da quello dell’altra, sfortunata missione di Pico della Mirandola, che vuol persuadere il papa e i cardinali della Curia della verità del Cristianesimo eterno, sopra-storico. Gli affreschi del Botticelli hanno soggetti biblici ed evangelici, ma non sono trattati come quadri “di Storia”: le Storie della vita di Mosè, per esempio, vogliono essere una prefigurazione della vita di Cristo. Negli altri, i temi hanno, ugualmente, significati translati: il Sacrificio del lebbroso e la Tentazione di Cristo allude alla fedeltà di Cristo alla legge mosaica e quindi alla continuità di Vecchio e Nuovo Testamento; la Punizione di Korah, Dathan, Abiron allude anch’esso alla continuità della Legge

(simbolicamente espressa dall’arco di Costantino nel fondo) e alla conferma divina delle sanzioni contro chi l’infrange, con trasparente allusione alle correnti ereticali. Vi sono infatti riferimenti a situazioni e personaggi attuali. Ma legando idealmente episodi storicamente distinti si distrugge l’unità spazio-temporale e perfino il senso del racconto. I fatti sono raccordati a distanza da sùbite, impetuose riprese del ritmo lineare dopo lunghe pause; e ad esso, non più 347

fluente e melodico ma pieno di scatti e dissonanze, è affidata la drammaticità che non può più esprimersi nell’azione o nel gesto dei singoli personaggi.

Per farsi un’idea precisa dell’antitesi tra l’intellettualismo religioso botticelliano e la concezione storico-dogmatica instaurata da Piero della Francesca basta confrontare i tre affreschi con quello dipinto negli stessi anni, sempre nella Sistina, dal Perugino, un pittore formato nell’ambiente umbro fortemente influenzato da Piero. Il Perugino rappresenta la Consegna delle chiavi: il fatto storico su cui si fonda l’autorità dommatica della Chiesa romana. Lo rappresenta in uno spazio rigorosamente prospettico, misurato dal degradare della grandezza delle figure scaglionate in piani paralleli in profondità; e allinea i protagonisti della storia in primo piano, come solidi volumi scuri sul fondo chiaro, alternando i pieni ai vuoti. Tutto è chiaro, concreto, dimostrato, senza doppi o tripli significati: anche il tempio rotondo nel fondo, dove convergono le linee prospettiche, non è il simbolo, ma la forma visibile della Chiesa.

Anche per spirito polemico, dunque, dopo il ritorno a Firenze il Botticelli sembra voler inasprire le qualità più propriamente fiorentine del proprio stile: la purezza della linea, l'aridità del colore ormai insensibile alla luce. La Nascita di Venere (1485c.) non è affatto una pagana esaltazione della bellezza muliebre; tra i significati impliciti c'è anche quello della corrispondenza del mito della nascita di Venere dall'acqua marina e dell'idea cristiana della nascita dell'anima dall'acqua del battesimo. Il bello che il pittore vuole esaltare è, in ogni caso, un bello spirituale e non fisico: la nudità di Venere significa semplicità, purezza, mancanza di ornamenti; la natura è espressa nei suoi elementi (aria, acqua, terra); il mare increspato dalla brezza soffiata da Eolo e Borea è una superficie verde-azzurra su cui le onde sono schematizzate in segni tutti uguali; simbolica è anche la conchiglia. Nel gran vuoto dell'orizzonte marino si sviluppano, con intensità diversa, tre episodi ritmici distinti: i Venti, Venere sorgente dalla conchiglia, l'ancella che accorre col manto fiorito (allusione alla veste d'erbe e di fiori della natura). Tre volte il ritmo nasce, sale all'intensità massima, si spegne; né altra legge lo governa che ispirazione profonda, il dèmone platonico, il furor 348

che il Ficino chiamava malinconicus, perché generato dall'aspirazione a qualcosa che non si ha o dalla nostalgia di qualcosa che si è perduto.

L'ansia spirituale che si trascrive nella ritmica intensa e sempre bruscamente troncata della linea botticelliana finisce per assumere un accento ascetico; ma, a differenza dell'ascetismo dell'Angelico, quello del Botticelli non è sorretto dalla certezza della fede. Con il passare degli anni e il precipitare degli eventi fiorentini (la morte di Lorenzo, il martirio del Savonarola, il declino politico e economico della borghesia fiorentina, le prime avvisaglie dell'imminente crisi religiosa della Riforma) l'ansia diventa angoscia, solitudine, disperazione. Il Vasari descrive il Botticelli nei suoi ultimi anni: decrepito (ma morì a sessantacinque anni), fervente seguace del Savonarola, sempre più "sofistico". Il ritorno di Leonardo a Firenze, nel 1500, non fa che maggiormente inasprirlo. La pittura che Leonardo mostra ai fiorentini ammirati è proprio l'opposto del suo ideale: non ha contorni netti né tersi colori, è tutto un moto di masse, un turbine di luci e di ombre. Non trascende la realtà fenomenica puntando al cielo, ma la penetra, la fruga, l'analizza. Non accetta l'autorità storica, né crede al significato ideale dell'antico: mentre lui, Botticelli, aveva perfino rifatto,

sulle fonti letterarie, un famoso quadro di Apelle, la Calunnia. Non ha alcun riguardo per la tradizione fiorentina: mentre lui, Botticelli, era risalito alle fonti, aveva illustrato la Divina Commedia con tanta sapienza che le sue tavole erano piuttosto commento che illustrazione del testo.

Proprio in quell'anno 1500, che gli pare l'anno della fine del mondo, dipinge la Natività: forse il più ascetico, ma anche il più aspramente polemico dei quadri del suo ultimo periodo. E l'accompagna con una scritta apocalittica, che prevede immense sventure per il secolo che nasce. Mentre Leonardo spiega la sua nuova scienza, la voce di Sandro, ormai sola, ammonisce di tornare indietro, alla mistica ingenuità dei primitivi, buttando via tutto ciò che, per istigazione del demonio, ha messo la pittura sulla via della scienza: la prospettiva, le proporzioni, l'anatomia, l'antico. Immagina uno spazio assurdo, in cui le figure vicine sono più piccole delle lontane, perché così facevano i "primitivi", e le linee non corrono a un punto ma saettano a zig-zag in un paesaggio da miniatura gotica, tra un mulinello di angeli. Nelle Storie di San Zanobi si propone come 349

modello l'Angelico, con l'incanto dei suoi miracoli, la purezza dei suoi colori, le sue candide prospettive. Sono tra le opere più alte che abbia mai dipinte; ma esprimono una disperazione lucida, stridente. La prospettiva, rigida fino all'assurdo, non fa lo spazio, ma il vuoto; fissa nello stesso luogo e tempo episodi successivi, ma così fulminei da non avere uno sviluppo e da annullare, appunto, ogni ragione di spazio e di tempo. Il ritmo è precipitoso e contraddittorio: converge e diverge, si spezza e riprende. Come in un balletto, "figure" si formano e si disfanno con gli alti e i bassi del ritmo; ma il colore puro, piatto, stridente fissa il moto sulla superficie levigata e fredda, come una tarsìa di pietre dure.

Qual è il senso di questa coreografia tragica? Siamo ormai nei primi anni del Cinquecento: nel salone del palazzo della Signoria Leonardo e Michelangiolo dipingono, in gara, due "storie" di guerra. Il tema della disputa è il movimento: movimento cosmico, sostiene Leonardo, che dalla natura si comunica agli uomini, li coinvolge, suscita le loro passioni, che sono come i turbini e le tempeste; movimento eroico, sostiene Michelangiolo, che non soltanto si estende allo spazio, ma lo coinvolge, lo implica nella forza del gesto. Certo Michelangiolo è più vicino al Botticelli, esce dalla stessa cerchia neoplatonica; ma il Botticelli non può accettare la tesi di un'origine fisica del moto. Non la Provvidenza lo suscita, tuttavia,

ma un gesto della volontà divina, il cui significato rimane, per gli uomini, oscuro come il destino: un gesto che agli uomini può apparire arbitrario, ma che è invece il segno della grazia o della salvezza. Così il Botticelli duramente condanna tutta la cultura del proprio tempo, rivolta a porre tra l'uomo e Dio il tramite logico della natura e della storia; ma nel suo arcaismo polemico, nel suo ridurre gli uomini a burattini agitati da una mano invisibile, dolorosamente anticipa le istanze spirituali che, di lì a pochi anni, saranno clamorosamente enunciate, ad Augusta, da Martin Lutero.

Già per il solo grande discepolo del Botticelli, del resto, l'impulso spirituale, etico del maestro è lettera morta. FILIPPINO LIPPI (1457-1504) sta al Botticelli come suo padre, Filippo, all'Angelico. L'idea sublime dell'arbitrio divino, come grazia che salva l'uomo al limite della sua disperazione, non lo sfiora neppure: ma quali possibilità non apre all'artista l'idea di un arbitrio valido, positivo, anzi di origine 350

divina e quindi, in definitiva, creativo? Trasportiamo questo arbitrio creativo alla mente umana e avremo ciò che si chiama la fantasia; ma se la fantasia ha un che di divino, non è sterile, chimerico sognare ad occhi aperti, è un'attività della mente che qualcosa produce. L'arte diventa così il momento pratico, fattivo (oggi diremmo operativo) della fantasia: quello che mette a profitto un'energia mentale che prima andava dispersa.

Se così è, la fantasia scatta da qualcosa di reale; è una proliferazione di immagini, per via di associazioni e combinazioni, ma il punto di partenza è pur sempre un dato oggettivo. In questo, Filippino è l'erede legittimo dell'empirismo paterno: e a rafforzarlo era giunto in buon punto a Firenze, nel 1483, il trittico Portinari, il capolavoro di un grande pittore fiammingo, HUGO VAN DER GOES.

Se già le grandi teorie del principio del secolo erano in crisi, l'opera del fiammingo affretta il processo di dissoluzione: dimostrando, per esempio, che la prospettiva priva gli oggetti (cose o persone che siano) di ogni vivezza o singolarità di carattere, riducendoli a pure funzioni di un sistema. Filippino afferra subito l'interesse del contrasto: non per nulla il Botticelli gli ha insegnato che l'arte non è conoscenza positiva, studio della struttura universale. Per Filippino, è l'arco mentale che va dal dato reale alla fantasia, dalla constatazione all'invenzione "arbitraria": non è un sistema, dunque, ma una traiettoria tra due poli. Il furor è, per lui, la spinta interna

all’osservazione acuta e penetrante, così come sosteneva Leonardo; ma è anche la rapidità con cui si passa dal reale al fantastico, l’intensità vitale di questo processo.

Tra il 1481 e il 1483 Filippino completa, nella cappella Brancacci, gli affreschi lasciati in tronco da Masaccio: è un’occasione per rivedere i “grandi valori”, mettere in discussione l’opera dei “patriarchi”. Non si prova neppure a intonare la propria visione a quella di Masaccio: alla sua poderosa costruzione di masse oppone una controparte cronistica, piena di annota zioni acute, ritrattistiche. Si compiace del contrasto tra il proprio toscano fresco, parlato e l’eloquio grave, essenziale di Masaccio, ma il contrasto non è contraddizione, perché il nucleo di fondo è sempre quello, così come la lingua toscana del Pulci è diversa da quella di Dante, ma non la nega. Sempre per il gusto dei contrasti, nella Apparizione 351

della Madonna a San Bernardo (1486) mette insieme fluenti ritmi botticelliani ed esattissime “messe a fuoco” fiamminghe. A guardar bene, la natura gli appare capricciosa, anche più della fantasia umana; non c’è maggior arbitrio nella Vergine apparsa tra uno stuolo di angeli che nell’albero schiantato, descritto fin nelle minime schegge, che fa da leggìo.

L’antico interessa Filippino perché diverso, curioso, quasi esotico: la storia non ha più alcuna autorità, dimostra soltanto l’incurabile follìa degli uomini. Il Martirio di San Filippo, nella cappella Strozzi, è un capriccio crudele e forse gli stessi manigoldi che crocefiggono il martire hanno demolito, lì accanto, il tempio degli dei pagani. Nello spazio quasi vuoto, le figure sono isolate, appuntate sul fondo perché risulti tutto ciò che hanno di singolare, perfin di grottesco. L’individualità, il grande valore che Andrea del Castagno esaltava nell’uomo storico, si riduce a singolarità, a scherzo di natura; perfino l’architettura, negli affreschi della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma, diventa una bizzarria naturale.

Anche PIERO DI COSIMO (1462c.-1521), da principio vicino a Filippino, è affascinato dal trittico Portinari. Come conciliare l’esattezza significante dei minimi oggetti - i fiori nel bicchiere, i fili di paglia - con la prospettiva che tutto ragguaglia, con l’antico che scoraggia con la sua autorità l’esperienza attuale e diretta del mondo? Il primo problema non è così difficile perché tanto la ricerca fiorentina quanto l’accurata mimesi fiamminga hanno di mira la verità oggettiva: si tratta di trovare una via di mezzo, che allenti il rigore prospettico e permetta di variare la “messa a

fuoco” degli oggetti, ma nello stesso tempo dia alla presenza degli oggetti sicura consistenza spaziale. Il ritratto di Simonetta Vespucci e quello di Giuliano di Sangallo rappresentano bene i dati estremi del problema: lineare, pieno di simbolismo sottile, “fiorentino” nell’acredine puntigliosa del segno e del colore, “lirico” come un sonetto del Poliziano o di Lorenzo, il primo; nuovissimo nella messa a fuoco che lega la figura allo spazio e dà un significato spaziale perfino alle penne sul davanzale, il secondo. Ma il nuovo elemento di coesione spaziale è il veicolo atmosferico e luminoso: Piero di Cosimo ha capito che la 352

soluzione più giusta di quello che il Brandi chiama il dilemma di “spazio italiano”

e “ambiente fiammingo” l’ha ormai trovata Leonardo.

Il secondo problema, dell’antico, è più complesso; e Piero lo risolve in modo originale rinunciando all’autorità, ma non al fascino dell’antico. Con un’intuizione che negli stessi anni si fa strada anche nella cultura veneta, non cerca più la filosofia né la storia, ma la poesia dell’antico. Nascono così, quasi in contrasto col classicismo storico che va affermandosi a Roma, le elegiache mitografie, per lo più ispirate ad Ovidio. Procri morta, ma ancora tiepida e rosea nelle carni morbide, fa pensare a quelle fanciulle che talvolta si ritrovavano intatte e come dormienti negli antichi sarcofagi: e si gridava al miracolo. Ma al di là del corpo spirante, del fauno contrito, della sagoma nera del cane triste, il paesaggio dilegua in trasparenze di acque e vapori di cielo. L’antico non è più la grande lezione storico-naturalistica, che insegna a vivere nella piena coscienza di sé e del mondo: è la nostalgia di un mito dissolto e di un tempo perduto, sentimento della morte.

Ben più superficiale, LORENZO DI CREDI (1459c.-1537) deve la sua fortuna alla vicinanza di Leonardo nella bottega o, quanto meno, nella cerchia verrocchiesca; e all’averlo ritrovato, nel 1500, al suo ritorno a Firenze. Nel frattempo aveva guardato al Perugino, s’era impadronito del suo facile modo di dilatare e arieggiare lo spazio prospettico. Non avrà difficoltà a far circolare in questi vasti spazi l’atmosfera più densa e più mossa di Leonardo. È un compromesso, ma la formula avrà a Firenze, nei primi decenni del Cinquecento, un discreto successo.

È probabile che la borghesia fiorentina giudicasse matti il Botticelli e Leonardo, come la borghesia del nostro secolo ha considerato matti Picasso e Braque. Il Botticelli voleva fermare la ruota della storia, Leonardo voleva

farla girare più in fretta; erano estremamente interessati alla situazione storica del tempo e cercavano di influenzarla, sia pure in modo diverso. Poiché volevano mutare la società, evitavano di assecondarne i gusti. DOMENICO GHIRLANDAIO(1449-1494), che ne asseconda i gusti, non ha alcun proposito di mutarla. È

ugualmente lontano dall'arcaismo botticelliano e dal progressismo leonardesco; sviluppa la tradizione "accademica" del Gozzoli e del Baldovinetti; non esita a 353

prendere dall'ambiente quanto gli può servire, sia che si tratti dell'amplificata visione spaziale del Lippi a Prato o della sensibilità psicologica del Verrocchio o dell'acuta, caratterizzante notazione fiamminga. Non è dunque un retrivo: è semplicemente un pittore per il quale l'arte non è ricerca ma documento e testimonianza. Nelle Esequie di Santa Fina, nella collegiata di San Gemignano, traccia nel fondo il profilo della città, con le sue torri medievali; limita poi lo spazio con un'abside profonda, che rappresenta scenicamente (non più

simbolicamente) la chiesa; ne riprende la concavità nel semicerchio degli astanti, opponendo alle verticali dei pilastri l'orizzontale della santa sul cataletto. Le figure sono ordinate lungo i piani prospettici, sicché sono tutte ugualmente a fuoco, così da poter essere determinate con esattezza ritrattistica. Nelle Storie di San Francesco nella cappella Sassetti in Santa Trinita (1485) estende e

approfondisce, tenendo conto della prospettiva monumentale del Perugino, lo spazio del fondo; ma ha cura di precisare i piani vicini per poter dar valore ai minimi particolari. Ed anche qui nei fondi si vedono vie e piazze moderne combinate con porticati ed edifici all'antica: le prime accompagnano la testimonianza diretta, i secondi danno al réportage la compostezza e la solennità del discorso storico. Il Ghirlandaio è, infine, l'inventore di un genere, e precisamente di quello che, molto più tardi, si chiamerà il "soggetto storico-moderno". La società della fine del Quattrocento ha bisogno, come abbiamo detto, di vedere espressi nelle forme chiare, ordinate, costruttive dell'arte i proprii grandi valori ideali: la Fede e la Chiesa, la Natura, la Storia. Ora vuol vedere, espressa in quelle forme, se stessa: vuole così prendere storicamente coscienza del proprio colto, elevato modo di vita, del proprio costume. È un'esigenza concreta e diffusa: la sente ugualmente il PINTURICCHIO, specialmente negli

affreschi della Libreria Piccolomini a Siena; la sentirà più fortemente (e forse proprio attraverso il Ghirlandaio) il Carpaccio a Venezia. Anzi sarà proprio il Carpaccio a costruire su questa esigenza documentaria una nuova concezione dello spazio: uno spazio fatto di cose e non più di linee prospettiche, di forme geometriche e di proporzioni.

354

L’esordio fiorentino di Leonardo

Non si può separare lo sviluppo iniziale dell’eccezionale personalità di LEONARDO DA VINCI (1452-1519) dalla situazione culturale fiorentina in cui si forma ed a cui ben presto reagisce con tanta vivacità polemica che perfino la vasta e diramata ricerca sperimentale che svolgerà nel campo delle scienze naturali appare sollecitata, se non determinata, dalla reazione all’idealismo estetizzante della cerchia neoplatonica fiorentina.

Al primo tempo dell’attività di Leonardo, ancora sotto l’influenza diretta del Verrocchio, appartengono alcune Madonne (nell’Ermitage di Leningrado, nella Pinacoteca di Monaco), in cui la sorgente luminosa è duplice, frontale e dal fondo. Leonardo tende bensì a ottenere l’effetto del rilievo e a questo scopo accentua l’andamento curvilineo dei contorni; ma le opposte incidenze della luce impediscono al chiaroscuro di “girare” in un senso solo e lo diffondono sulle forme con un primo effetto di “sfumato”. La Madonna del garofano (Monaco) è molto vicina al busto della Dama col mazzolino del Verrocchio: la mano (e il Bambino) in avanti; la luce che batte sul petto, vibra nella stoffa increspata allo scollo, si riflette tremula sul volto; il modellato espanso del viso tra i capelli ricciuti in cui s’impiglia e scherza la luce; i contorni volutamente indecisi perché la figura appaia immersa in un mezzo atmosferico imponderabile ma non privo di densità e movimento. Più volte i pittori fiorentini avevano cercato di dare alla forma dipinta la saldezza della forma scolpita: all’opposto, la scultura interessa il giovane Leonardo perché non ha contorni definiti e perché è un corpo immerso nella luce e nell’atmosfera naturali.

Nell’angelo dipinto nella parte sinistra del Battesimo uscito dalla bottega del Verrocchio, i contorni sono anche più indefiniti e il chiaroscuro più sfumato per l’inclinazione del capo e la massa soffice, arieggiata dei capelli. L’intervento di Leonardo non si limita alla figura dell’angelo; si estende al paesaggio del fondo e precisamente alla valle col fiume in cui s’incanala la luce che dal cielo giunge al primo piano, alla figura

dell’angelo. È chiaro che Leonardo vuole controllare la giustezza del rapporto tra sorgente e schermo, e regolare la trasmissione continua e “naturale” della luce.

355

Il modo di rappresentare questo paesaggio lontano, pervaso da una luce densa e vibrante, è chiaramente spiegato da un disegno a penna, datato 1473, e rappresentante un tratto della valle dell’Arno. Il segno non delinea i contorni delle cose, ma forma un fitto tessuto di tratteggio orizzontale, obliquo e, in alcune parti (alberi), semicircolare, ad alone. Prima o più che le cose il pittore vuol qui rappresentare l’atmosfera vibrante che riempie lo spazio e che le cose illuminano coi loro riflessi od oscurano con le loro ombre. È già importante che Leonardo abbia osservato come l’atmosfera non sia perfettamente trasparente ed abbia una densità e un colore; più importante ancora è che attribuisca maggior valore al fenomeno, così come si dà ai sensi (l’aria interposta illuminata, oscurata, colorata), che alla nozione che si ha delle cose (la forma degli alberi o delle rocce). Il Botticelli partiva dall’immagine o dalla nozione abituale delle cose, e la raffinava, spiritualizzava, sublimava fino a consumare la cosa e a raggiungere l’idea; Leonardo esclude la nozione proprio perché è ancora portatrice di un’idea a priori, e parte dal puro fenomeno, da ciò che si vede con gli occhi prima di sapere che si tratta di alberi, di fiumi o di rocce. Nell’Annunciazione (Uffizi) Leonardo non ha ancora deciso di abbandonare i princìpi di visione abituali, anche se cerca di sintetizzare nell’angelo l’ultimo slancio e la sùbita frenata del volo; ma colloca la Madonna al limite di una cavità d’ombra, sfiorata dalla lama obliqua di luce che giunge dal fondo, cioè rappresenta la figura insieme con l’atmosfera che l’avvolge.

Il ritratto detto di Ginevra Benci si direbbe già compiuto nello spirito di polemica anti-botticelliana che caratterizza gli ultimi anni della prima attività fiorentina di Leonardo. La figura è presentata quasi frontalmente, eliminando così i profili lineari e affidando la determinazione formale alle tenui variazioni chiaroscurali sul viso largo e appiattito; un tipo di bellezza muliebre in netto contrasto con quello del Botticelli. Ma si noti come Leonardo prospetti l’immagine sul fondo di un cespuglio stagliato in controluce sul cielo, esattamente come nella Primavera del Botticelli; ed accetti perfino, quasi per sfida, il riferimento simbolico-onomastico del cespuglio di ginepro al nome della donna. Questo cespuglio spinoso, però,

forma dietro la testa uno schermo scuro, che mette in risalto la luminosità del 356

viso e dei capelli, trasmessa dal fondo attraverso il diaframma più rado dell'alberello lontano che trasforma il raggio incidente in luce diffusa.

L'opera conclusiva, e incompiuta, del primo periodo fiorentino è l'Adorazione dei Magi. È il soggetto che più frequentemente ricorre nella pittura fiorentina del Quattrocento: trattandolo, nel 1481-82, Leonardo prende posizione rispetto a tutta una tradizione, che parte da Lorenzo Monaco e giunge all'interpretazione recentissima del Botticelli (1477c.), che elimina il carattere sacro della rappresentazione e la trasforma in una celebrazione della famiglia e della dotta corte dei Medici. A questo dipinto, che esalta la pietà religiosa della cerchia neoplatonica, si riferisce esplicitamente Leonardo interpretando il tema in chiave simbolica, e non storica o fiabesca, e raggruppando le figure a cerchio intorno alla sacra apparizione invece di farle arrivare in corteo. Andando ancora più in là del Botticelli, elimina anche la capanna; e confonde i Magi in una ressa di persone agitate, accorrenti, gesticolanti, prostrate. Anche il Botticelli sviluppa il tema più come epifanìa, o manifestazione del divino, che come adorazione; ma Leonardo rifiuta di considerare l'aspetto sociale del tema (l'omaggio dei signori e dei dotti a Dio) e va diritto al nucleo filosofico. Poiché concetto fondamentale del pensiero neoplatonico è l'ispirazione o il furor (anche come grazia divina concessa a pochi spiriti superiori, a una élite), espone e dimostra il proprio concetto, completamente diverso, del furor.

Epifanìa è fenomeno; dunque nel fenomeno e non nell'astratta idea si manifesta il divino. Il fenomeno sorprende, emoziona, turba, suscita reazioni diverse, mette in moto tutta la realtà: anche i cavalli imbizzarriscono al fenomeno dell'apparizione divina. Il fenomeno si vede e si medita: a destra un giovane si volge verso l'esterno e invita la gente a guardare, a sinistra un vecchio china il capo e riflette. Il fenomeno accade nella natura: la Madonna appare in un paesaggio aperto fino all'ultimo orizzonte e siede su un risalto del terreno, presso un albero di cui si vedono in basso i rami troncati e in alto le nuove fronde. Nel fondo, grandiose architetture in rovina: con l'apparizione-fenomeno cadono i rami secchi e rifiorisce il tronco della vita, crolla lo scenario remoto della storia e rinasce la natura. Tanto le figure vicine quanto le lontane sono agitate dal furor; 357

ma nelle lontane (quelle della storia ormai “antica”) il furor è lotta di guerrieri a cavallo, nelle vicine (toccate dal fenomenizzarsi del divino) è incontenibile impeto di affetti e di moti. È dunque il fenomeno che lega in una continuità ciclica, in un’orbita di moto perenne, il mondo naturale e il mondo umano, le perturbazioni cosmiche e i turbamenti dell’animo, i sentimenti.

La Madonna no n troneggia: è un’esile figura risolta con poche linee curve e leggermente inclinata. È come un fuso che ruoti su se stesso e formi, intorno, un vortice di vuoto e un risucchio. La massa delle figure si precipita, ma è fermata dalla barriera invisibile di quello spazio vuoto: il movimento è dunque incompiuto, perché nulla nella realtà è compiuto, tutto è conflitto di forze contrarie, travaglio di un divenire continuo. Non vi sono gesti di figure bene individuate, ma solo atti che rientrano nell’orbita vorticosa (ben diversa dal ritmo botticelliano) del movimento della massa, dello spazio, del cosmo. È come se tutti gli astanti, pervasi da un furor che in ciascuno ha accenti e moti diversi, formassero una sola figura, con molte mani protese, molti volti ansiosi o stupiti o pensierosi; e il moto orbitale della massa, suscitato dalla luce proveniente dagli spazi lontani, ritornasse allo spazio, in una circolazione vorticosa, senza fine. Infatti non esiste il fenomeno, ma la serie incalzante dei fenomeni, delle infinite cause e degli infiniti effetti. Il mondo di Leonardo non è più natura naturata, ma natura naturans.

Qual è dunque la posizione del pensiero di Leonardo alla data dell’Epifania quando nel 1482, sentendosi incompreso a Firenze, offre i suoi servigi di scienziato e di tecnico al duca di Milano? Si è accostato alla cerchia dei neoplatonici: e lo prova l’insistenza sul motivo del furor, ma se ne allontana bruscamente perché non accetta il vago estetismo, lo spiritualismo astratto di quella filosofia di corte; passa all’opposizione, e sia pure ancora sul terreno del neoplatonismo. L’Epifania e il San Gerolamo, altro quadro incompiuto, sono ancora opere neoplatoniche, benché sicuramente eretiche rispetto al

neoplatonismo ufficiale di Lorenzo, del Ficino, del Botticelli. E che non godesse del favore della corte medicea è provato dal fatto che cerca a Milano un ambiente culturale totalmente diverso; e si presenta al duca più come ingegnere

che come artista, sapendo che in quella società l’analisi e la diretta conoscenza delle cose, la novità delle invenzioni, l’ingegnosità delle tecniche contavano più dell’astratto pensiero dei filosofi.

Alla polemica antibotticelliana dell’Epifanìa il Botticelli non risponde: del resto, l’avversario è fuggito lasciando l’opera allo stato di abbozzo. Risponderà più tardi, corrucciato e sfiduciato, con la Natività mistica, apocalittica e reazionaria, nel 1501: l’anno in cui Leonardo tornerà da Milano già carico di gloria e portando a Firenze una nuova pittura.

La città come monumento

Molti dei protagonisti dell’arte fiorentina lavorano, già a partire dagli anni Trenta, al di fuori della Toscana, contribuendo così a orientare diversamente la produzione artistica di città (per citare solo i casi più significativi) come Milano, Mantova, Padova, Venezia, Ferrara, Rimini, Bologna, Perugia, Roma, Napoli.

Sarebbe tuttavia un errore considerare la storia dell’arte italiana del Quattrocento come la storia del lento irradiarsi delle “novità” elaborate dal “centro” fiorentino, superando le ostinate resistenze di un gusto ancora legato al passato, perché si negherebbe in questo modo l’indubbia originalità delle esperienze che si svolgono, a partire dalla metà del secolo, in centri egualmente importanti e talvolta addirittura più vitali di Firenze stessa.

Dal punto di vista sociologico, non si può non notare anzitutto una significativa differenza tra la città toscana e gli altri poli della cultura artistica del Quattrocento: mentre Firenze per tutto il secolo è ancora retta, almeno formalmente, dagli ordinamenti democratici che il Comune si è dato nel Due e nel Trecento, quasi tutte le città sopra nominate (con l’eccezione, notevole, della repubblica di Venezia) sono sedi di “signorie”; è dunque dal mecenatismo del principe e della corte di cui egli si circonda che dipende l’attività di intellettuali e di artisti. Ne deriva non una minore dialettica tra posizioni diverse, ma una più salda coesione di intenti e una maggiore omogeneità della ricerca artistica: si delineano in questo modo quelle che più tardi verranno chiamate le “scuole” cittadine e regionali, non sulla base di una impossibile continuità stilistica o tecnica, ma 359

come conseguenza di una contiguità di ricerca e come risultato della volontà della corte e del nucleo urbano di caratterizzarsi nei confronti, e in competizione, con la corte e il nucleo urbano vicino.

Dal punto di vista ideologico, il passaggio da una società democratica ad una società in cui il potere è invece concentrato nelle mani di una sola persona non comporta affatto la rinuncia allo storicismo, che è il modo di procedere, la struttura stessa della cultura umanistica; piuttosto, comporta il passaggio da una ideologia che tende a ritrovare, e talvolta a ricostruire anche artificiosamente le radici storiche della comunità ad una ideologia che tende a fondare sull'antichità della storia l'autorità del principe.

Si spiega così, sul piano più strettamente figurativo, il netto prevalere del classicismo monumentale e documentario di Leon Battista Alberti (attivo a Ferrara, Rimini, Roma, Urbino, Mantova) su quello ideologico di Filippo Brunelleschi, che si richiama alla tradizione fiorentina; dell'ampio universalismo di Piero della Francesca (attivo a Ferrara, Rimini, Urbino) sulla contemporanea ricerca estetica dei pittori fiorentini; e, infine, l'importanza assunta dallo storicismo drammatico, quasi scenico, emozionato ed emozionante, di Donatello, il cui altare padovano segna una svolta decisiva in tutta l'Italia settentrionale.

A livello urbanistico, se la città non è più il libero comune che si autogoverna e che decide autonomamente il proprio sviluppo urbano, ma diviene capitale di un'organizzazione regionale, sede di un organismo statuale diretto e dominato da un'unica volontà, quella del "signore", si avvia a diventare essa stessa monumento, rappresentazione o dimostrazione visibile dell'armonia ben diretta che regna all'interno dello stato: è il tema della città ideale, in cui gli opposti si bilanciano e la ragione organizza, secondo geometria, tutte le cose. Sarebbe sbagliato, dunque, limitare l'incidenza del tema ai pochissimi esempi di città costruite nel Quattrocento, dacché il modello della città ideale, o meglio, della città concepita secondo una teoria, è essenziale in una cultura, come quella umanistica, in cui la rappresentazione-imitazione è il modo fondamentale del conoscere-essere e l'operazione artistica viene concepita come imitazione di un modello.

360

La città ideale è dunque un polo ineliminabile nella progettazione artistica del Quattrocento, così come momento ineliminabile del processo artistico è quello della teoria: evocata quasi ossessivamente in tarsie e dipinti, la città ideale non è un progetto da attuare, scavalcando la storia, ma uno schema di forma che, in quanto tale, agisce all'interno della città reale;

non un’utopia, ma teoria di una prassi costante che tende a riqualificare, in ogni intervento, l’esistente.

Quando l’umanista Silvio Piccolomini, papa con il nome di Pio II, decide di trasformare la sua città natale, Corsignano (da allora chiamata Pienza) in una dimora per la corte pontificia (1458-62), affida l’incarico ad un seguace e collaboratore di Leon Battista Alberti, BERNARDO ROSSELLINO. A metà circa della strada principale che, seguendo lo spartiacque del colle, divide orizzontalmente il borgo medievale, Rossellino progetta il nucleo maggiormente rappresentativo: la nuova cattedrale, ai lati di essa, leggermente divergenti i palazzi Piccolomini e Borgia e, di fronte all’edificio sacro, il palazzo pubblico. Né l’intervento si limita alla pur impegnativa costruzione di un centro monumentale: alle spalle del palazzo pubblico, viene creato un secondo slargo, più piccolo, con funzioni commerciali, all’estremità nord-est si costruisce un blocco di case per i più poveri. L’intera città risulta trasformata, dacché il nuovo entra in rapporto con il vecchio. “Gli edifici principali si distinguono per la maggiore regolarità architettonica, non per la maggiore grandezza (l’autorità non si esprime con la superiorità dei mezzi materiali, ma con il prestigio della cultura); questa regolarità si attenua negli edifici secondari, e si perde in quelli per la gente comune, che si inseriscono senza difficoltà nel tessuto compatto del borgo medievale”

(Benevolo).

L’ordine che è della società si riflette dunque nella strutturazione delle forme; non v’è più la sola opposizione tra città e campagna, ma esiste anche una gradualità, dalla non-forma della campagna al grado minimo di strutturazione degli edifici comuni, fino a quello massimo del luogo dove il potere si manifesta.

La piazza è concepita rigorosamente come unità prospettica, resa visibile dalla pavimentazione che, segnando il reticolo formato dalle intercisioni delle linee ortogonali, raccorda i singoli episodi, facendone elementi di una sola unità 361

architettonica. Il palazzo Piccolomini riprende lo schema del fiorentino palazzo Rucellai; la facciata della chiesa è impensabile senza il precedente albertiano del San Francesco di Rimini: ma Rossellino, se accetta il riferimento tipologico dell’arco trionfale, rinuncia tuttavia alla articolazione plastica che era del tempio malatestiano, per concepire la facciata quasi

come fondale di una scena che si apre ai lati per dar modo agli spettatori di godere del paesaggio. Lo stesso strumento prospettico che struttura e organizza la città fornisce anche il giusto modo di vedere la natura: lo dimostra la vera da pozzo posta davanti al palazzo Piccolomini, il cui asse di inclinazione segna esattamente la bisettrice dell'angolo formato dal palazzo e dal fianco destro della cattedrale.

Piero della Francesca

Federico da Montefeltro è il "signore" militare; capitano coraggioso e fortunato, deve alle sue armi e alla sua astuzia la conquista e la prosperità dello stato.

Attento lettore della Politica di Aristotele, tende alla costituzione di uno stato che si identifichi con il suo fondatore, e sa che in questo processo l'arte può avere una funzione essenziale, non solo come giustificazione del potere. Diventato principe di Urbino nel 1444, pensa di essere il Pericle di una nuova Atene; munifico ed aperto, mira a fare della sua corte il centro più vivace della cultura contemporanea. Non v'è in città una tradizione culturale; bisogna dunque attrarre da ogni parte, né dall'Italia soltanto, gli ingegni migliori: Luciano Laurana è dalmata, Francesco di Giorgio Martini senese, Piero della Francesca, Luca Pacioli, Signorelli toscani, Melozzo da Forlì romagnolo, Giusto di Gand fiammingo, come pure gli artigiani che tessono gli arazzi con Storie di Troia, Pedro Berruguete spagnolo; ferraresi sono i pittori che miniano i libri della ricca biblioteca ducale, cui sovrintende Vespasiano da Bisticci, fiorentino al pari di Botticelli, Paolo Uccello, Pollaiolo, Giuliano da Maiano.

Come Assisi alla fine del Duecento e Roma nel Cinquecento, Urbino è insieme punto di confluenza e centro di irradiazione, perché crogiuolo in cui le diverse esperienze si confrontano, si modificano, si fondono: l'universalismo di Piero della Francesca sovrasta come una grande cupola questo convergere di culture e tradizioni diverse, favorisce la nascita di una cultura originale, che sarà la 362

premessa indispensabile su cui Bramante e Raffaello, entrambi urbinati, fonderanno l'universalismo storico del classicismo romano del primo

Cinquecento.

Il significato della Flagellazione, dipinta da Piero per Urbino, non è stato ancora chiarito definitivamente dalla critica; l'interpretazione tradizionale riconosce nel giovane biondo del gruppo di destra Oddantonio

da Montefeltro, il predecessore di Federico, circondato dai consiglieri fraudolenti dai quali è stato, come Cristo, tradito e portato al martirio; un'altra interpretazione, più recente e maggiormente attendibile, vede nella flagellazione un'allegoria delle sofferenze patite dalla Chiesa orientale caduta sotto il giogo degli infedeli e, nel gruppo di destra, il costituirsi di un'alleanza anti-turca.

Qualunque sia l'interpretazione esatta del dipinto (e altre ancora sono state avanzate), è fuor di dubbio che una prospettiva rigorosissima mette in rapporto due scene distanti nel tempo (i personaggi del gruppo di destra vestono abiti moderni, quindi non contemporanei alla scena evangelica di fondo) e nello spazio (la flagellazione si svolge in un interno la cui architettura è caratterizzata senza ombra di dubbio come antica; il colloquio dei tre personaggi di destra avviene al contrario in uno spazio aperto, sul quale si affacciano edifici moderni).

Non è certo una novità: già l'Angelico, nella Annunciazione di Cortona, si era servito della prospettiva per stabilire un rapporto tra i due episodi diversi; ma, mentre tra annunciazione e cacciata dal paradiso terrestre un legame storico e una relazione logica tra causa ed effetto esiste (Cristo si incarna appunto per riscattare l'umanità dal peccato originale), non altrettanto si può dire per il quadro urbinate, dove tra le due scene esiste invece un rapporto di tipo simbolico e ideologico. La prospettiva non corrisponde più ad uno sviluppo spaziale o temporale; di conseguenza, le colonne del portico quasi contraendo lo spazio si sovrappongono in una fuga rapidissima, accelerata dalla rapida scansione della luce, per rendere visivamente immediato il nesso tra le due scene (ed una eguale funzione adempie anche la fascia bianca del pavimento, che segna il confine, e quindi mette in rapporto i due episodi). Uno studiato gioco di ben calcolate corrispondenze formali rinvia dall'uno all'altro; i tratti somatici della 363

figura giovanile in primo piano sono simili a quelli di Cristo; come lui, è scalza e identica e la posizione dei piedi sul suolo; le due figure sono inoltre le uniche presentate frontalmente, mentre il profilo di Pilato si ripete in quello del personaggio in primo piano a sinistra. Ancora: la posizione del cosiddetto Oddantonio è eguale, ma opposta, a quella del personaggio con turbante che ordina la flagellazione. La stessa luce è in funzione di questa logica strutturalmente simbolica, concentrandosi il massimo della luminosità, nel dipinto già luminosissimo, sulle due figure principali:

Cristo, quasi origine di luce (lo dimostra l’alternarsi ombra-luce-penombra nel soffitto a cassettoni); Oddantonio, il cui volto si staglia sulla scura aureola formata dalle fronde degli alberi. Piero si propone dunque di dimostrare, con la Flagellazione, l’identità di forma tra due episodi storicamente distanti, in quanto l’uno e l’altro aventi identico valore.

“Convenerunt in unum”, si leggeva, ancora nell’Ottocento, alla base della tavola di Urbino: e la citazione biblica può essere assunta come metafora involontaria della situazione urbinate, dove la fusione di culture diverse è possibile solo all’interno dell’ampio universalismo pierfrancescano che le assume, destoric izzandole, come elementi diversi da mettere proporzionalmente in rapporto reciproco, come frammenti di una forma che si dà come immediatamente simbolica di valori. Con la Pala di Brera, Piero dimostra che non esistono grandezze incommensurabili, dacché tra minimo e massimo (il piccolo uovo e la vasta concavità architettonica) esiste una media (la testa della Vergine); con la Madonna di Senigallia, estende l’enunciato oltre la quantità delle cose, alla loro qualità luminosa; con la Flagellazione dimostra che, essendo lo spazio uno, episodi diversi non possono non entrare in rapporto tra loro; nella Madonna di Williamstown, una delle sue ultime opere, abolisce quasi l’architettura, ponendo le figure in uno spazio formato dall’incontro di due superfici rette; come nella facciata del palazzo ducale di Urbino, uno spigolo non si dà come asimmetria, ma come ulteriore dimostrazione dell’equivalenza generale delle cose, della possibilità di instaurare un rapporto tra superfici che la luce nata all’interno stesso del dipinto dall’accostamento di colori freddi, qualifica diversamente, ma che la forma, e la ragione, definiscono identiche.

364

Il palazzo ducale di Urbino

A Pienza Rossellino concepisce la città come un solo insieme monumentale; a Urbino, Federico da Montefeltro concepisce il palazzo ducale a scala urbanistica:

“una città in forma di palazzo”, lo definisce Baldassarre Castiglione, non solo per la dimensione dell’intervento, ma anche e soprattutto per il valore urbanistico che esso assume. L’edificio modifica infatti l’orientamento stesso di Urbino, spostandone il baricentro dalla direzione verso Rimini e la valle Padana a quella verso Roma. Il palazzo si affaccia sulla nuova piazza del Mercatale, da dove si diparte la strada che congiunge Urbino alla sede pontificia; la sua facciata verso la valle è concepita come facciata dell’intera città, come segno urbano immediatamente riconoscibile per chi giunge da fuori (si pensi, ad esempio, al profilo urbinate nei dipinti del Barocci) e, al tempo stesso, come ingresso monumentale,

tipologicamente derivato dagli archi di trionfo romani. Senza dubbio evoca il ricordo dei castelli tardo-gotici francesi, ma esprime un concetto tipicamente umanistico: è un'architettura militare che si trasforma a vista in civile, alludendo insieme alla virtù guerriera e al saggio, pacifico governo del "signore".

Scarpata, torricini, cortina, sono tipici elementi di fortificazione, sia pure assottigliati e ingentiliti, come potrebbe essere un'armatura da torneo rispetto a un'armatura da combattimento. La successione verticale delle logge apre la cortina muraria, compensa con la proporzionalità dei vuoti prospettici le masse cilindriche dei torricini: e l'alternarsi di vuoti e di pieni corrisponde alla funzione di filtro che la facciata adempie, mettendo in rapporto l'estensione infinita del paesaggio con lo spazio urbano.

Nel cortile, naturalmente, l'elemento militare scompare; i quattro piani porticati sono composti con una scienza proporzionale che discende direttamente da Piero della Francesca. Non è più la corte del palazzo fiorentino, vano scavato nel blocco squadrato dell'edificio; è un grande spazio aperto, permeato di aria e di luce. I quattro lati sono concepiti come altrettante facciate, ognuna bloccata alle estremità da una lesena che, come nella facciata dell'Ospedale degli Innocenti, si sovrappone al medaglione tondo; nonostante la citazione brunelleschiana, però, lo spigolo non si dà come intercisione prospettica tra le due lesene, ma il loro 365

semplice accostarsi crea uno stacco d'ombra che isola ogni lato, impedendo al succedersi delle arcate di unirsi a quello del lato adiacente, di darsi come ritmo ininterrotto che percorre l'intero cortile. Il piano diventa così superficie luminosa, piano-limite tra la luminosità solare del vuoto e la moderata penombra del portico. È, in nuce, la concezione che svilupperà Bramante nei cortili romani, di Santa Maria della Pace e del Vaticano.

Nella facciata verso la città il valore urbanistico è quello preminente: rifiutando la soluzione fiorentina di Palazzo Medici o Rucellai, dove la facciata riassume prospetticamente su un piano l'intero sviluppo volumetrico, a Urbino la facciata si articola in due ali che, incontrandosi ad angolo retto, costruiscono una piazza, quasi un cortile esterno, il cui terzo lato sarà formato, qualche anno dopo, dal fianco della cattedrale. Come nel cortile, ognuna delle due ali è concepita come piano distinto dall'altro, bloccato alle estremità da pilastri riccamente decorati, quindi dal chiaroscuro pronunciato; lo stesso alternarsi ritmico di pieni e di vuoti

(finestre e portali) è diverso nel prospetto orientale e in quello settentrionale così come nel cortile a un lato composto di cinque arcate si accostava un altro formato da sei. La facciata si dà come rapporto tra due superfici diverse, ma egualmente luminose (occorre immaginarle entrambe intonacate: più tardo è infatti l'infelice tentativo di sostituire il bugnato all'intonaco), raccordate dalla modulazione chiaroscurale più delicata al centro, dove la fascia marcapiano correva lungo le due ali ininterrotta, più risentita in basso, dove sullo schienale del sedile, per ricostruire il testo originale, vanno mentalmente ricollocate le formelle, ora trasportate all'interno, con macchine di guerra e di pace.

Lo studiolo di Federico da Montefeltro è un ambiente irregolare, troppo alto rispetto all'angustia del vano, dalla pianta asimmetrica; luogo esclusivamente privato, è uno spazio solo artificiale, che lo strumento prospettico regolarizza e proporziona. Un soffitto ligneo, opera della bottega fiorentina di Giuliano da Maiano, copre la volta e abbassa l'eccessiva altezza; gli ottagoni,

impercettibilmente deformati, correggono le irregolarità planimetriche. Lungo le pareti corre uno zoccolo di legno intarsiato, che lascia posto alle due porte verso la sala delle udienze e verso il guardaroba, ma nasconde la porta che si affaccia 366

sulla loggia; evita così lo scontro tra spazio naturale della vallata e spazio artificiale dell'interno. Le tarsie, eseguite da Baccio Pontelli forse su cartoni di Botticelli, ampliano illusionisticamente il vano; come in un trompe-l'oeil, fingono scansie semiaperte, fanno intravedere libri, spartiti e strumenti musicali, la corazza e l'elmo del duca, ma si aprono anche su vedute lontane, architetture geometriche, figure allegoriche. In alto, sopra lo sporgente marcapiano che divide orizzontalmente lo studiolo, erano collocati, a fingere un concilio di saggi, una serie di personaggi illustri, del passato lontano e del presente, dipinti, secondo le fonti antiche, da un grande pittore fiammingo, fatto appositamente venire ad Urbino dal duca, GIUSTO DI GAND (not. dal 1435 al 1476), accanto al quale la critica moderna ha individuato la presenza di un aiuto spagnolo, PEDRO

BERRUGUETE (1450c.-1504). I ventotto riquadri, smembrati nel Seicento e attualmente divisi tra Parigi e Urbino, si raggruppavano in sette pannelli, coordinati tra loro da una rigorosa prospettiva architettonica, certamente in relazione con quella delle tarsie lignee, per cui occorre

ammettere che una sola personalità, forse quella del giovane Bramante, ha coordinato l'intero insieme. In tutti i dipinti dello studiolo una tenda dal colore complementare a quello che domina nel ritratto delimita il confine tra questo e il profondo vano prospettico; la figura umana si sottrae così allo spazio architettonico, viene sospinta in avanti, in primo piano. La tenda alle spalle del personaggio illustre assolve in tal modo la stessa funzione che, nel cardinale Albergati di van Eych, aveva l'abito rosso; il ritratto viene avvicinato al riguardante, e si qualifica attraverso l'intensa espressione dei gesti, la vivace mimica del volto, l'agitarsi delle mani. Spazio italiano e ambiente fiammingo, nello studiolo, si accostano, ma non si fondono: Giusto di Gand, perché parte dai presupposti fiamminghi, non riesce a compiere la sintesi che Piero aveva raggiunto e che un grande pittore siciliano, Antonello da Messina, sviluppa a Venezia negli stessi anni in cui ad Urbino si lavora allo studiolo.

Francesco di Giorgio Martini e Giuliano da Sangallo

La progettazione del palazzo ducale di Urbino non è frutto di un'unica mente creatrice, ma opera di un'intensa collaborazione: la regia dell'intero cantiere è di 367

Federico da Montefeltro, che le fonti contemporanee celebrano come architetto dell'intera costruzione. Anche a non voler credere a quella che evidentemente è adulazione cortigiana, è tuttavia lui che sceglie gli artisti, chiamandoli al suo servizio; è lui che, in un documento del 1488, sembra impostare il programma della ricerca artistica urbinate, definendo l'architettura "arte di gran scienza e di grande ingegno… fundata in l'arte dell'arismetrica e geometria, che sono delle sette arti liberali, e delle principali, perché sono in primo gradu certitudinis".

Accanto a Federico, sotto la consulenza teorica di Leon Battista Alberti e di Piero della Francesca, i principali artefici sono LUCIANO LAURANA, attivo a Urbino dal 1467 al 1472, e, più tardi, FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI (1439-1501).

Poco si sa del Laurana; di origine dalmata, è in contatto, negli anni sessanta, con l'ambiente albertiano di Mantova. La critica gli assegna quasi tutta la costruzione, soprattutto le parti più vicine al gusto di Piero: il cortile d'onore, la facciata ad ali, quasi certamente la facciata dei torricini.

Francesco di Giorgio Martini si è formato in patria col Vecchietta, il più progressivo degli artisti senesi; fa il suo esordio come pittore e scultore. La

pala dell’Incoronazione, del 1472, non è un capolavoro ma testimonia di una cultura estesa ed inquieta, curiosa di tutto ciò che si configura come problema: si tratti dei contenuti concettuali e dei significati simbolici o della più limitata questione stilistica del riporto, in pittura, del rilievo plastico della scultura.

Alcuni rilievi (a Perugia, Venezia, Londra) dimostrano come, anche nella scultura, Francesco di Giorgio abbia portato un senso acuto, quasi critico del problema. Sono opere che si possono chiamare sperimentali tanto sono chiaramente posti i dati antitetici che l’artista vuol combinare in un’ipotesi di sintesi. Sente che le due grandi concezioni in contrasto sono il mondo come pura forma, senza eventi, di Piero (che ha conosciuto ad Urbino), e il mondo come puro evento, senza forma, dell’ultimo tempo di Donatello (che aveva lavorato a Siena). Intesse uno spazio pierfrancescano nelle strutture architettoniche dei fondi; vi fa esplodere, concitato, un evento drammatico donatelliano; osserva come la luce universale di Piero ribolla, fermenti, corroda persino la materia che si riempie di grumi, di filamenti, di riflessi. È una soluzione che non risolve nulla, 368

e non avrà un seguito; ma dimostra come Francesco di Giorgio avesse

individuato i due poli del dilemma che si apriva, verso la fine del Quattrocento, all’arte italiana.

Col 1477, ad Urbino, ha inizio la sua attività di architetto: la sua specializzazione professionale e il principale oggetto del suo interesse è la progettazione di fortificazioni e tracce più o meno evidenti si trovano in tutte le città del Montefeltro che Federico, condottiero di eserciti, vuole fortificare secondo le moderne tecnologie militari. Non sono opere di mera ingegneria; anzitutto anche la fortificazione ha i suoi precedenti nell’antico, e Francesco di Giorgio è studioso di rovine e lettore di Vitruvio. E poi, la determinazione della forma sarà certamente dettata da esigenze funzionali, la resistenza di una fortezza derivando più dalla ordinata disposizione della pianta che dallo spessore delle mura, ma poiché la forma, come ha dimostrato Piero, è intrinsecamente significativa, accade che partendo dall’analisi della funzione si arrivi naturalmente a piante espressive di concetti. Nella rocca di Sassocorvaro, ad esempio, Francesco di Giorgio, studiando e disegnando la giusta curvatura delle mura, trova la forma della testuggine, che allude alla testudo romana, ma che esprime anche, nella chiusa compattezza delle forme, l’impenetrabilità della fortezza. Gli

apparati difensivi costituiscono inoltre un elemento fondamentale nella determinazione della forma urbana: Francesco di Giorgio sente che il problema dell'architettura è inseparabile dal più vasto problema urbanistico, e lo prova il suo trattato di architettura, il più importante dopo quello dell'Alberti. Dall'arte fortificatoria passa ai porti, ai ponti, ai tracciati urbani, alle forme delle chiese e dei palazzi. Tende, cioè, a fissare una tipologia architettonica in diretto rapporto con la proporzionalità e regolarità urbanistica: e quindi s'intende come nel meglio conservato dei suoi edifici civili, il palazzo della Signoria a Iesi, si preoccupi soprattutto di fissare precisi rapporti proporzionali nella successione dei piani e nella distribuzione delle finestre, quasi preparando i moduli di base per lo sviluppo di un contesto urbano intorno al nucleo del potere.

La ricerca tipologica non si arresta agli edifici civili, ma si estende all'architettura sacra: non si tratta però in questo caso di fondare o inventare tipologie nuove 369

(dacché all'interno della estesissima fenomenologia storica degli edifici religiosi già esiste una distinzione in due grandi classi, una formata dalle chiese a pianta centrale, l'altra da quelle a pianta longitudinale), ma di studiare il rapporto che intercorre tra le due serie. Anzitutto: di che natura è la differenza tra i due tipi? È

il problema che aveva già diviso l'Alberti da Brunelleschi, quest'ultimo negando che le due tipologie siano spazialmente, e dunque strutturalmente differenti, il primo ribattendo che, essendo le tipologie desunte dalla storia, non si può negare che ad ogni forma storicamente determinata corrisponda un determinato significato concettuale.

Quando Francesco di Giorgio Martini progetta la chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, nei pressi di Cortona, il fiorentino Giuliano da Sangallo ha appena iniziato a costruire a Prato, su ordine di Lorenzo de' Medici, la chiesa di Santa Maria delle Carceri; il confronto tra i due edifici potrà chiarire la divergenza che, a questa data (1485), esiste tra la cultura fiorentina e quella che, formatasi ad Urbino, si va estendendo in molte regioni italiane. GIULIANO DA SANGALLO

(1445-1516) è il maggior erede e, quando occorre, difensore della tradizione brunelleschiana, che sviluppa con un accento più colto, forse archeologicamente più corretto, certamente in maggiore consonanza con gli ideali aristocratici e neoplatonici della cerchia medicea, ma che talvolta,

come nella Sacrestia di Santo Spirito, rischia di irrigidire in un formulario che dà come ormai risolti i problemi che Brunelleschi aveva invece lasciato aperti. La sua villa medicea di Poggio a Caiano è un puro volume geometrico portato in alto, nella luce aperta, dal basament o porticato; e il marcato accento di semplicità rustica diventa espressione di una più sottile, sofisticata eleganza per l'inserto inatteso del timpano classico.

La chiesa di Prato è un geometrico incastro di volumi matematicamente definiti dalla pianta a croce greca: "quattro bracci corti ed eguali si congiungono in uno spazio centrale fondato sulle due figure elementari del quadrato e del circolo. La profondità dei bracci è la metà della loro larghezza, e le quattro pareti di fondo della croce sono di larghezza pari all'altezza, vale a dire costituiscono un quadrato perfetto" (Wittkower). Nell'interno, le membrature in pietra serena si 370

stagliano sull'intonaco bianco; non determinano uno spazio, ma separano i piani e i volumi, definiscono la triangolarità dei pennacchi misurati poi dai tondi in terracotta invetriata di Andrea della Robbia. La trabeazione che corre a metà altezza, riccamente decorata, segna una pausa, quasi una cesura nello sviluppo verticale dell'edificio; l'anello della cupola non tocca i quattro arconi che la sorreggono, per cui la semisfera si libra in aria, come sospesa.

La chiesa di Cortona, al contrario, è un organismo concepito plasticamente: nella navata, le forti membrature della volta a botte si tendono come elastici; l'alto zoccolo cinghia lo spazio, lo rinserra; le finestre dalla profonda strombatura poggiano sul marcapiano tangente la sommità degli archi esterni delle cappelle laterali per formare di elementi diversi un articolato nodo, plastico e luministico (alla massima luminosità in alto corrisponde la tenue penombra delle nicchie in basso); la trabeazione dell'ordine gigante non è una pausa, riprende il profondo aggetto dei timpani collegando il forte telaio della parete all'attacco degli arconi trasversali. All'esterno, le tre finestre sono asimmetriche rispetto alla partizione verticale della navata, così come lo è l'unica finestra del transetto, quasi l'intero organismo, come attratto da una forza centripeta, si comprima verso la crociera, da dove si eleva l'alto tamburo che riporta in altezza lo sviluppo longitudinale della navata e lo raccorda con la calotta a quello dei bracci minori. Quasi un'equazione: il transetto sta al tamburo

come questo sta alla navata. I due schemi tipologici, quello a pianta centrale e quello a pianta longitudinale, sono, meglio che fusi, proporzionali.

Giuliano da Sangallo, in accordo con il neoplatonismo, la cultura filosofica dominante a Firenze, concepisce la tipologia come un'idea di forma perfetta, preesistente all'intervento dell'architetto, che l'architettura non può non manifestare nella chiarezza euritmica delle parti; Francesco di Giorgio (che nel trattato si dimostra vicino alle tesi aristoteliche), pensa al contrario, come ha dimostrato l'Alberti, che i tipi sono schemi astratti, formulati dalla mente umana, che hanno una diversa origine storica e dunque una differente simbologia: la pianta longitudinale derivando dalla basilica romana, è concettualmente legata alla giustizia divina e quindi alla religione come pietà; quella centrale discende 371

dal tempio classico e riflette nella geometria delle forme la perfezione che è di Dio. Ma essendo il tipo un concetto, e non un'idea, nulla vieta di concepire uno schema nuovo, un tipo composito che unisca proporzionalmente, cioè per confronto, le caratteristiche formali delle due tipologie.

La cultura figurativa dell'Italia centrale

Tanto la soluzione fiorentina (l'arte come metodo o come esperienza) quanto quella pierfrancescana (l'arte come sistema) nascono dall'esaurirsi della concezione dell'arte come conoscenza, che fondava la storia come conoscenza-rappresentazione secondo il tempo e la prospettiva come conoscenza-

rappresentazione secondo lo spazio; il diffondersi della pittura fiamminga (esemplificata a Firenze dall'arrivo del trittico Portinari, a Urbino dalla decorazione dello studiolo) non è la causa, bensì la conseguenza della crisi degli ideali "eroici" del primo Quattrocento. Abbiamo visto cosa diventano, a Firenze, storia e prospettiva; della massima importanza sono le risposte elaborate ad Urbino che ben presto si diffondono in tutta l'Italia centrale.

In un gruppo di dipinti urbinati, la serie di Allegorie delle Arti Liberali (provenienti dalla biblioteca ducale, ne rimangono attualmente solo due, alla National Gallery di Londra), la Conferenza alla corte di Urbino (ora a Windsor Castle) e il Ritratto di Federico con il figlio (che non proviene, come pure comunemente affermato, dallo studiolo) il tema è ancora quello della congiunzione di universalismo pierfrancescano e particolarismo

fiammingo. Abolite le tende che separavano, negli uomini illustri dello studiolo, i due mondi contrapposti, la minuzia dei ritratti e la vivezza dei colori fiamminghi entrano, senza mediazione, in rapporto con uno spazio prospetticamente costruito, e che anzi il sottinsù fa apparire più profondo di quanto realmente non sia. Gli oggetti significativi in primo piano (lo strumento musicale nella Musica, l'elmo lucente nel ritratto del duca, le colonne che inquadrano il gruppo più importante nella Conferenza), sono ingranditi oltre misura, risultano quasi estranei, sono in bilico tra lo sviluppo spaziale retrostante e lo spazio dell'osservatore, ma conservano una assoluta geometricità pierfrancescana. Chiunque sia l'autore di questo gruppo di dipinti (sono stati dalla critica proposti i nomi di Pedro Berruguete, Melozzo, Giovanni Santi, ma è stato 372

anche coniato, da Chastel, il nome di "terzo uomo" di Urbino), è certo che questa concezione della prospettiva come strumento di rappresentazione illusionistica, e non di conoscenza oggettiva dello spazio, è la stessa di quella che Melozzo e Bramante portano rispettivamente a Roma e a Milano.

MELOZZO DA FORLI' (1438-1494) nel 1477 dipinge a fresco, in Vaticano, Sisto IV che consegna la biblioteca apostolica al Platina: proviene certamente da Urbino, forse conosce l'opera mantovana del Mantegna, che per primo aveva celebrato come storico un evento contemporaneo. L'affresco celebra il riconoscimento solenne, da parte della Chiesa, della cultura umanistica. Dietro le figure v'è una profonda prospettiva architettonica: rappresenta la biblioteca ma anche, con la classicità monumentale delle sue forme, l'autorità storica e culturale della Chiesa. Per la prima volta un'architettura dipinta fa da scenario illusionistico alle figure, le ambienta in uno spazio amplificato e magnificato che, a sua volta, le amplifica e magnifica. Melozzo può anche ritrarre i personaggi con la precisione ritrattistica che ha appreso da Giusto e da Berruguete; nello spazio illusorio dell'architettura classica le figure diventano più grandi del vero. La relazione di figura e architettura diventa un artificio oratorio, anzi (ma nel senso positivo che il termine aveva nella cultura del tempo) rettorico: le figure somiglianti rendono verosimile l'architettura finta, l'architettura finta ingrandisce la scala delle figure. L'artificio rettorico si estende naturalmente ai movimenti e ai gesti, che vengono illusivamente amplificati dagli scorci prospettici. Gli angeli, gli apostoli, il Redentore che

decoravano l’abside della chiesa dei Santi Apostoli sono i primi esemplari di figurazione rettorica, in cui l’intensificazione visiva ottenuta con gli scorci prospettici si traduce in una intensificazione di espressione sentimentale. Il Brunelleschi e l’Alberti avevano, anche per reazione alla dimensionalità gotica, ridotto l’architettura a scala umana; Melozzo e, subito dopo, Bramante, portano la figura umana a scala monumentale. È una tendenza alla grandiosità che a Roma non si limita alla pittura, ma si estende, ad esempio, alla architettura: la ricercata monumentalità del palazzo del Cardinal Riario, poi detto della Cancelleria (la cui datazione all’ultimo quarto del secolo esclude il riferimento, pur significativo a Bramante) è non dipendente, ma certamente in 373

relazione con la rettoricità strutturale dei dipinti di Melozzo e con la cultura di tipo archeologico che predomina nella Roma della fine del Quattrocento e che giustifica la proposta, recentemente avanzata da Calvesi, di identificare in ambiente romano il Francesco Colonna autore dell’Hypnerotomachia Poliphili.

Muovendo dalla poetica universalistica di Piero, anche la pittura umbra si sviluppa nel senso dell’oratoria, del discorso dimostrativo, della rettorica: se si attribuisce a un sistema formale valore di verità assoluta, che altro si può fare se non servirsene per dimostrare la verità dei contenuti che, di volta in volta, quella forma manifesta?

PIETRO PERUGINO (1450c.- 1523) è il primo pittore umbro che esca dalla situazione di provincialismo aggiornato e spesso signorilmente raffinato, che si era stabilita a Perugia con pittori aggraziati come il CAPORALI, il BOCCATI, il BONFIGLI o ruvidamente pietisti come NICCOLÒ ALUNNO e FIORENZO DI

LORENZO: più sensibili i primi all’Angelico e a Domenico Veneziano, i secondi a qualche eco smarrita di Andrea del Castagno e di Donatello, ma ugualmente lontani, gli uni e gli altri, dal sospettare quanti e quali problemi si dibattessero, allora, nella pittura. Le figurazioni dell’armadio di San Bernardino (1473) dimostrano che a Perugia comincia a farsi tardivamente sentire Piero della Francesca: e l’artista che l’ha sentito meglio degli altri è certo il Perugino. Ma l’altra componente della sua formazione è fiorentina e precisamente la scuola del Verrocchio, dove incontra Leonardo e Lorenzo di Credi: Giovanni Santi, padre di Raffaello e autore di una Cronaca rimata, ricorda insieme i “dui giovin par d’etate e par d’amore - Leonardo da Vinci

e ‘l Perusino”. Ma il Perugino non ha, come Leonardo, il gusto della contraddizione dialettica: se la prospettiva permette di aprire lo spazio fino all’orizzonte, l’atmosfera leonardesca permette di fare apparire lo spazio ancora più profondo; se le teorie di pieno indicano come perfetta la forma geometrica, il chiaroscuro “sfumato” dà la forma geometrica come un solido immerso nell’aria e nella luce, come una forma non più astratta ma verosimile.

Quando, nel 1481-82, dipinge nella cappella Sistina la consegna delle chiavi, ha già raggiunto la certezza della forza dimostrativa della propria pittura, ed ha 374

imparato dal Ghirlandaio a svilupparla in un discorso largo e posato, a cui si dà tutto lo spazio e tutto il tempo necessari. Allinea in primo piano le figure principali, alternando vuoti e pieni in modo che non facciano ressa: il fatto storico, che in questo caso è anche enunciato dogmatico, deve essere chiaro, e non già raccontato ma dimostrato. Dietro le figure lo spazio è un’immensa spianata marmorea, con linee parallele che segnano la prospettiva: è uno spazio certo e unitario come il tempo del fatto. Molte piccole figure risaltano scure su quel piano bianco: stanno a dimostrare come proporzionalmente diminuiscano le grandezze col crescere della distanza. Ma appaiono come sagome colorate, le più lontane come “macchiette” rapidamente schizzate, scuro su bianco: e questo non è misura prospettica ma sensazione visiva. Tempio e archi, simmetricamente disposti nel fondo, hanno significati ideologici (stanno per la Chiesa, la Legge, l’Antico); ma risaltano contro lo sfondo chiaro del cielo. Gli alberi sono tipi vegetali esattamente come le figure sono tipi umani; l’azzurro del cielo sfuma e li sommerge in un’atmosfera luminosa. Perugino, insomma, riesce a fare

coincidere spazio teorico e spazio empirico, immagine mentale e immagine visiva. Tra gli opposti non trova una sintesi, ma una media. E lo stesso accade con le figure: tra l’idea o la forma assoluta e tra la realtà o la forma naturale, tra il divino e l’umano trova una media. La media è il tipo dell’umano più vicino al divino, più consapevole dell’ideale. I tipi umani del Perugino sono costanti, o quasi; e costanti i tipi di sentimenti che si esprimono nelle figure: per lo più estasi, contemplazione, devozione. Così l’arte non soltanto è rivelazione dommatica, ma dimostrazione e divulgazione della verità di fede: alla contemplazione corrisponde una

prassi, un imprimersi della verità divina nella natura e nella storia, quindi nella vita anche pratica degli uomini. Forse proprio questo empirismo, che fa dell'arte uno strumento dell'insegnamento dommatico, ha irritato il Botticelli: e lo ha spinto verso un'arte idealistica, assoluta, difficile quanto l'arte del Perugino vuol essere ed è pragmatista, strumentale, facile. E di questa facilità largamente abusò il Perugino; la sua opera si prolunga fin oltre la morte del suo grande allievo, Raffaello, ma senza porre o affrontare altri problemi 375

che non siano quelli della maggior efficacia persuasiva della sua oratoria figurativa.

Bernardino di Betto, IL PINTURICCHIO (1454-1513) è già accanto al Perugino nelle piccole figurazioni dell'armadio di San Bernardino (1473); lo ritrova a Roma, e lavorano insieme nella Cappella Sistina. Che il Pinturicchio, il cui stile si annuncia fin d'ora scorrevole e scarsamente problematico, senta l'influenza del Perugino, ricco delle recenti esperienze fiorentine, è indubbio; ma lo stile scorrevole del Pinturicchio è anche molto più duttile, più vario, più capace di raccogliere e mettere a profitto tutti i suggerimenti, anche quelli che potevano venirgli dagli affreschi del Botticelli. Si veda il viaggio di Mosè. Come il Perugino, schiera le grandi figure in primo piano; con altri gruppi più lontani suggerisce la distanza; identifica il bello col tipico, tanto nei personaggi che nelle piante. Ma le figure formano gruppi più assiepati e più mossi; lasciano vuoto, al centro, uno spazio in cui domina isolata la bellissima figura dell'angelo: i tipi sono infinitamente più vari e il pittore li individua uno per uno con una curiosità che lo porta a sciorinare, nel paesaggio, un intero repertorio di piante esotiche. Non esita a contravvenire alla peruginesca unità di tempo e di luogo riunendo nello stesso riquadro due fatti della vita di Mosè: come aveva fatto, in tutt'altra scala, il Botticelli. Ma anche qualche ritmo più facile della linea botticelliana viene ripetuto, sia pure ad orecchio, in alcune figure a cui il Pinturicchio vuol dare un atteggiamento meno compassato che quelli del Perugino.

Sa di essere soprattutto un decoratore: e lo dimostra negli

affreschidell'appartamento Borgia e in tutta la sua copiosa produzione romana negli ultimi anni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento. Anche il Pinturicchio, dunque, "strumentalizza" la pittura; ma piuttosto per l'edonistico gusto delle immagini variopinte che per l'affermazione dei

princìpi della fede e l’edificazione dei fedeli. Poiché il piacere degli occhi è anche piacere dell’intelletto, mette in figura con la stessa vivacità storie di santi, favole mitologiche, fatti contemporanei; e non si fa scrupolo di ricorrere ai mezzi più facili pur di ornare e rendere attraenti le immagini. Ricorre ai colori più vivaci, tempesta l’intonaco degli affreschi c on raggi, stelle, ornati, palline d’oro. È senza 376

dubbio il più laico dei pittori del suo tempo, il solo che si preoccupi soltanto di ciò che la pittura può offrire agli occhi; prende spregiudicatamente quanto gli serve per mettere su il suo spettacolo: non solo dal Perugino, ma dal Signorelli, dal Ghirlandaio. Così facendo, adempie ad una funzione assai importante: svuota le forme, le linee, i colori, la prospettiva stessa di tutti i contenuti concettuali a cui erano inizialmente connessi, li riduce ad essere i termini di un linguaggio corrente. Per questo la sua pittura, come su altri piani quella del Ghirlandaio a Firenze e quella del Carpaccio a Venezia, ha una funzione, che oggi diremmo

“demitizzante” rispetto a quegli stessi temi che il Perugino, il Signorelli, Melozzo non riescono più a trattare che in senso rettorico.

Con LUCA SIGNORELLI (1450c.- 1523) si compie, con più chiara

consapevolezza di quello che possiamo chiamare il “problema linguistico”, il trapasso dalla pittura come rappresentazione alla pittura come discorso.

L’antitesi tra il sistema formale di Piero e il metodo fiorentino era, in sostanza, l’antitesi tra essere e divenire, tra stasi e movimento: irrisolvibile sul piano teorico, si componeva sul piano pratico-religioso. Che valore può avere la conoscenza, intellettuale o per rivelazione, delle supreme verità, se queste non vengono comunicate, insegnate, tradotte in principi direttivi della vita morale? E

come insegnarle se si esprimono in enunciati teorici come quelli di Piero o allegorici, simbolici, ermetici come quelli del Botticelli?

Nel momento in cui si sente ormai vicina la grande crisi religiosa, la Chiesa ha bisogno che l’arte non contempli né indaghi il mistero del creato, ma parli e persuada: i concetti debbono diventare argomenti, le forme parole.

Luca Signorelli nasce a Cortona, al confine tra Toscana e Umbria; e che sia stato vicino a Piero dopo il 1470 è detto dalle fonti e dimostrato dalle

prime opere note: la Flagellazione e gli affreschi nella sagrestia del santuario di Loreto. Ma è chiaro che il Signorelli ha già compiuto un'esperienza fiorentina, più approfondita di quella del Perugino: se il dilemma è tra stasi e movimento, bisogna contrapporre a Piero, maestro della stasi assoluta, il Pollaiolo, maestro del movimento assoluto. Osserviamo la Flagellazione o la conversione di San Paolo a Loreto: è come se le figure in movimento siano state istantaneamente fermate o figure 377

ferme siano state improvvisamente messe in moto. Le linee di contorno sono duramente incise, i gesti esagerati; se ne afferra sùbito il meccanismo; l'anatomia delle figure è un gioco di leve e di molle che deve vincere l'inerzia, muovere ciò che è fermo, fermare ciò che si muove. Anche la luce: non viene dal cielo e non è realtà naturale, sostanza fisica dello spazio. È una luce che si accende allo scattare del moto, come un riflettore al levarsi del sipario. E indubbiamente teatrale è la pittura del Signorelli: o, più precisamente, coreografica perché anche nelle figurazioni più complesse, di masse, come quelle di Orvieto, ogni figura si colloca in quel preciso punto dello spazio dove può compiere il suo gesto, ricevere quel dato raggio di luce, definire quella determinata distanza.

Non sorprende, dunque, che un pittore grave come il Signorelli non esiti a prendere lezioni da quel prestigioso maestro dello spettacolo che è il Pinturicchio, benché sia un regista del balletto più che del dramma. E non sorprende che sappia mettere mirabilmente in scena una favola mitologica, come l'Educazione di Pan dipinta verso il 1488 per Lorenzo il Magnifico, e una Sacra Famiglia, una Madonna in trono, una Deposizione.

Nelle dieci Storie di San Benedetto, dipinte nel chiostro dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore (1497-98), mette in opera tutti gli artifici, tutte le astuzie della sua regìa: giunge, nei Due frati ospitati fuori dal Convento, a valersi della prospettiva per ottenere un più vivace effetto luministico e delle figure (le due donne presso la scala) come punti d'appoggio della trasmissione della luce dalla porta aperta del fondo al primo piano. Anche l'opera maggiore del Signorelli, la decorazione della Cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto (iniziata nel 1499) è una grandiosa, spettacolare, efficacissima messa in scena. Storia

dell'Anticristo, Giudizio universale, Resurrezione della carne, Inferno, Paradiso: tutta l'escatologia cristiana è raffigurata con aspri accenti apocalittici e con l'evidente intenzione di terrorizzare i fedeli, di persuaderli

a credere nelle vere, a respingere le false profezie. Siamo alla vigilia della grande ribellione luterana; e anche in Italia si fanno sempre più insistenti gli appelli alla religione individuale, alla ricerca del contatto personale con Dio, all'esclusione dei "tramiti" e dunque anche della disciplina e della gerarchia della Chiesa. Il Signorelli opera sulla 378

base di un programma preciso, steso dai Canonici del Duomo tenendo conto anche delle fonti mistiche (per esempio la visione di Santa Brigida) a cui facevano così volentieri appello i dissidenti e gli eretici; ma inteso a confutarne le tesi dottrinali. Il copione è, per il Signorelli, soltanto una traccia alla più complessa e impegnativa delle sue coreografie: poiché non può essere che sua la concezione di quei poderosi movimenti di masse di figure, con cui ammonisce che è in gioco non solo il destino delle singole anime, ma dell'umanità intera. Ed è sua certamente l'idea di musicare il "libretto" dei Canonici con una vastità e complessità di concertazione, con un largo impiego di squillanti, stentorei ottoni, di cui cerca il modello, non più in Piero o nel Pollaiolo o nel Pinturicchio, ma nella poesia e precisamente in Dante: che infatti ritrae tra i grandi pensatori e di cui illustra, nei tondi e nei riquadri dei partiti ornamentali, più d'un passo.

È nota la fortuna di Dante nella cultura del tardo Umanesimo: nell'arte figurativa, le due grandi testimonianze del culto dantesco sono le illustrazioni del Botticelli alla Divina Commedia e questi affreschi del Signorelli. Tra le due interpretazioni v'è una differenza profonda. Per il Botticelli Dante è la "dottrina che s'asconde -

sotto il velame delli versi strani", il genio dell'allegoria: le tavole più ispirate sono infatti quelle del Paradiso. Per il Signorelli Dante è soprattutto il "padre della lingua", il poeta che ha trovato nuove parole per nuove immagini, e che ha prefigurato, con la sua visione, il destino dell'umanità. E a Dante, più che all'antico detto oraziano (ut pictura poesis) si ispira per fare della pittura un'arte che non rappresenti più l'eterno essere o il continuo divenire dell'universo, ma parli agli uomini, li esorti, agisca sul loro comportamento. Con accenti più aspri e con una capacità emotiva maggiore, la pittura del Signorelli è altrettanto, forse più rettorica di quella del Perugino: e molto più ricca di locuzioni, di esclamazioni, di argomenti stringenti, di frasi ad effetto. Il Perugino blandisce, il Signorelli sgomenta: la maggiore intensità della sua pittura dipende forse dal fatto che,

nell’imminenza della lotta religiosa, lo sgomento è un argomento più forte e più attuale della contemplazione.

379

L’Umanesimo figurativo nell’Italia settentrionale

L’Italia settentrionale, fino alla metà del Quattrocento, è terra d’espansione del

“gotico internazionale”: in questo senso (e con l’eccezione di Padova, da Giotto in poi in contatto con Firenze) la cultura figurativa padana è molto più legata alla Francia e alla Germania che alla Toscana. I primi impulsi ad un rinnovamento in senso umanistico sono portati nel nord da artisti fiorentini che vanno a lavorare a Venezia e a Padova: Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Filippo Lippi e, soprattutto, Donatello. Concorre però al rinnovamento il fiorire degli studi classici nell’Università di Padova, il cui indirizzo filosofico è prevalentemente aristotelico e quello letterario prevalentemente grammaticale e filologico.

Il genio che trasforma di colpo, radicalmente, la situazione è ANDREA MANTEGNA (1431-1506). Nato a Isola di Carturo tra Padova e Vicenza, entra ragazzo nella scuola dello SQUARCIONE e lo segue a Venezia, dove la

tradizione “cortese” di Gentile da Fabriano già evolveva nel vago culto dell’antico di JACOPO BELLINI ed era contrastata dal rigorismo, anche religioso, di ANTONIO VIVARINI e della scuola di Murano. Gli affreschi di Andrea del Castagno a Venezia, di Paolo Uccello e del Lippi a Padova, ma soprattutto l’altare del Santo di Donatello sono i testi su cui si istruisce il Mantegna. La sua cultura non è soltanto figurativa, ma anche storica e filosofica; risente dell’indirizzo storicistico dello Studio padovano, e non si dimentichi che il numen di Padova è Tito Livio, lo storico per eccellenza, che ha trasformato la memorialistica tradizionale in una costruzione anche artistica, in un monumento in cui s’inquadrano come statue le figure dei grandi protagonisti.

L’incontro del Mantegna con Donatello avviene appunto sul terreno della storia: ed è proprio l’aver inteso e approfondito lo spirito di Donatello che distingue subito il Mantegna da artisti come NICCOLÒ PIZZOLO e ANSUINO DA FORLÌ

che, come ha dimostrato il Fiocco, avevano lavorato accanto al Lippi ed avevano, prima e meglio dello Squarcione, intrapreso la via delle riforme.

Se infatti è certo che il Mantegna, quando nel 1448 comincia a dipingere la volta della Cappella Ovetari agli Eremitani, ha veduto e ricorda gli affreschi di Andrea del Castagno a Venezia, è anche certo che le immagini prospettiche del 380

fiorentino diventano immagini statuarie, difficilmente spiegabili senza l'esperienza delle statue di Donatello per l'altare del Santo.

Benché giovanissimo, il Mantegna diventa ben presto, per un séguito di circostanze, il solo, grande protagonista della cappella Ovetari (quasi completamente distrutta durante la guerra): dipinge sulla parete absidale l'Assunta, sulla parete sinistra le Storie di San Giacomo e, sulla parete destra, il Martirio di San Cristoforo. Nel San Giacomo che risana lo storpio gli edifici, veduti dal basso, formano due strette e profonde corsìe prospettiche, un porticato classico e una via cittadina: le divide, lungo la mediana, il forte risalto di un pilastro, che spinge in avanti, fin quasi a farla uscire dal quadro, la figura in scorcio del centurione. Dunque l'architettura non delimita lo spazio, ma sta nello spazio, come le figure; ha forme antiche come le persone hanno costumi antichi; è illuminata dalla stessa luce che illumina le figure; è anch'essa personaggio storico. D'altra parte, non v'è uno spazio naturale, in cui stiano gli edifici e le persone: le nuvole sono ancora corpi solidi, il cielo è una lastra turchina. Se passiamo alla scena del Martirio, che ha un vasto fondo di paesaggio, notiamo che esso non ha nulla di naturale: è un agglomerato di ruderi, di castelli, di strade, di campi coltivati. È dunque un paesaggio fatto dagli uomini, e vi si leggono i tempi successivi della loro storia, così come nella roccia si legge la storia del suo aggregarsi e disgregarsi. Per il Mantegna anche la natura è storia; ma la storia giunge fino a noi, ci comprende e ci oltrepassa: esattamente come lo spazio che, nel primo affresco, si propaga dal fondo remoto lungo le prospettive tese, quasi annullate dallo scorcio, investe i personaggi, oltrepassa il piano della

"intercisione" e quasi investe lo spettatore (si noti il piede "fuori quadro" del centurione). Non c'è distacco: la storia è il raccordo rigido, ineluttabile, terribilmente logico tra passato e presente; né del presente il passato è meno drammatico, più calmo. Il Mantegna porta alle ultime conseguenze la concezione donatelliana della storia come dramma; ma il dramma non è là, nel passato, è qui, ora. È la conseguenza logica del passato; e proprio perché la storia è logica, non è concitata, turbinosa come

per Donatello. È la causa di tutto: anche della fenditura nella roccia, del ramo spezzato dell'albero. La visione storica di 381

Donatello è bruciante, quella del Mantegna gelida; ma non per questo meno tragica.

Il trittico di San Zeno, a Verona (1459), è in relazione diretta, anche ideologica, con l'altare del Santo: sviluppa il motivo donatelliano del profondo legame tra mito classico e sentimento cristiano. Anche qui non c'è distacco tra lo spazio esterno e lo spazio del dipinto: le colonne scolpite della cornice formano la fronte di un recinto prospettico, che si addentra nei tre riquadri del trittico e li unisce. Il raccordo storia-realtà o passato-presente è esplicito: i putti classici scolpiti sull'architrave diventano angeli musicanti in primo piano; le frutta del rilievo antico si trasformano in frutti veri nelle ghirlande del piano frontale.

Non è certo per dare l'illusione della forma solida in uno spazio cavo che il Mantegna cerca di ottenere il massimo rilievo e la massima durezza, quasi scolpendo ogni cosa nel metallo o nella pietra dura, ma per il bisogno di impedire alle immagini, provenienti dal remoto passato della storia, di dileguare o svanire.

La dimensione della storia non è la dimensione dell'eterno, dove tutto sarebbe placato; è la dimensione dell'invariabile, dove tutto si fissa e permane. Ma non è anche, la storia, la via percorsa dal cristianesimo? Si può supporre che tutto sia rimasto com'era prima della rivelazione cristiana? Per il Mantegna non mutano le cose, ma mutano i significati delle cose; e mutano nel senso che il "naturale" si sublima nello "spirituale". Il trittico di San Zeno è un'esaltazione del lavoro umano (e dunque della storia) o, più precisamente, dell'arte che ha intagliato i rilievi dell'architrave e i marmi preziosi del trono, foggiato il disco a ruota del trono della Madonna, tessuto il tappeto e le stoffe, intrecciate le ghirlande di frutti. Tutte le materie naturali diventano, nell'opera spirituale dell'uomo, più rare e preziose; e questo processo di elezione deve essere tutto visibile. Perciò il Mantegna intaglia le forme con la finezza con cui s'intaglia il diamante, cercando di rispettarne al massimo la purezza, la trasparenza, la luce; perciò i panneggi sono fitti, minuti, sfaccettati, quasi rallentati perché duri più a lungo quel lavorìo che purifica e sublima la materia.

Nel San Sebastiano del Louvre (di poco anteriore al 1481) il frammento di architettura classica a cui il martire è legato (siamo infatti legati alla

storia, ed è 382

insieme tormento e salvezza come il martirio cristiano) è quasi un'altra figura: la figura antica dell'eroe che vediamo soffrire. Il santo stesso ha voluto la rovina del tempio, la distruzione dell'idolo; ma solo distruggendo le cose che ha fatte l'uomo si supera, attua la propria storia che ha come fine ultimo la trascendenza o la salvezza. Il San Sebastiano del Botticelli può evocare il mito di Adone o di Apollo; il San Sebastiano del Mantegna può evocare il mito di Prometeo, l'eroe dell'esperienza. La realtà attuale è data qui dalle figure dei carnefici, intenzionalmente brutte e volgari; e così vicine che non entrano, se non con la testa, nel campo del quadro. Ed anche qui il transito dall'antico al presente è fatto manifesto nel fondo, dove un borgo medievale sorge sui resti di una città romana.

Nel 1453 il Mantegna sposa la figlia di Jacopo, sorella di Giovanni Bellini. Si è molto insistito sull'influenza del Mantegna su Giovanni Bellini; ma il rapporto è reciproco; e lo si vede nelle prime opere compiute dal Mantegna a Mantova, dove si trasferisce, alla corte dei Gonzaga, nel 1460. Nella Morte della Madonna la fissità delle forme si attenua; sulle dure pieghe dei panni indugiano e brillano fili di luce; nei volti i sentimenti, benché contenuti, hanno modulazioni diverse; le figure sono allineate in prospettiva, ma questa séguita oltre la finestra in un paesaggio "naturale", in cui si riconosce la laguna mantovana. Il pensiero che la natura non sia soltanto la tavola di pietra su cui si scrivono in segni indelebili i fatti della storia, ma abbia una propria esistenza a cui s'intreccia l'esistenza umana non può che essergli stato suggerito da Giovanni Bellini. Il Mantegna non insisterà su questa via; ma ne trarrà le conseguenze logiche.

L'ambiente culturale mantovano, a cui l'Alberti aveva dato il primo impulso in senso umanistico, gli è propizio; il marchese stesso è un cultore dell'antico e affida al Mantegna la cura delle sue preziose raccolte. Le conoscenze classiche dell'artista si estendono, non più guidate dal rigore storicistico, archeologico e filologico dello Studio padovano: il numen classico di Mantova non è lo storico Livio, ma il poeta Virgilio.

Gli affreschi della camera degli sposi (1474) in palazzo Ducale non rivestono, ma trasfigurano l'ambiente. Questo era una sala quadrata, con volta su lunette. Su 383

questa il Mantegna innesta una complicata architettura dipinta, con archi trasversali incrociati, che contengono monocromi (finte sculture con

soggetti mitologici, medaglioni con ritratti di imperatori, corone. Al sommo della volta è finta un'apertura rotonda, balconata, con figure affacciate. Sulle pareti sono dipinti pesanti tendaggi, aperti su due scene figurate: due momenti della vita di corte che vengono presentati come storici, e sono l'Annuncio della nomina di Francesco Gonzaga a cardinale e l'Arrivo di Francesco Gonzaga a Mantova per prendere possesso del titolo di Sant'Andrea.

La prima figurazione occupa due arcate: le figure sono disposte al di qua e al di là dei pilastri, cioè del piano della parete "sfondata". Le figure della prima arcata (la famiglia Gonzaga) sono sedute all'aperto, in un breve spazio chiuso da una transenna di marmo. Vedute dal basso, le masse appaiono più ampie, con larghe superfici esposte alla luce riflessa dalla transenna. I ritratti sono evidentemente fedeli, le figure non hanno gesti, non v'è alcuna amplificazione oratoria o encomiastica: la solennità del momento e la grandiosità del gruppo sono ottenute per mezzo di quella luce che costruisce la forma per grandi piani contrapposti.

Nell'arcata vicina, con i cortigiani sui gradini, l'effetto è invertito: le figure sono investite da una luce diretta, che le fa grandeggiare sul fondo scuro della tenda abbassata.

La sorgente di luce diretta che investe frontalmente e dall'alto le due pareti è anch'essa finta: l'impluvium alla sommità della volta. Nell'Incontro del marchese col figlio le figure sono illuminate frontalmente e dal fondo, dove un vasto paesaggio pieno di monumenti antichi è tutto pervaso dalla luce riflessa dalle nuvole bianche. È il primo esempio di paesaggio "classico": la natura non è più sopraffatta dalle rovine, erosa dal lento trascorrere dei secoli e delle generazioni; i nobili edifici del passato si armonizzano alle linee dei colli e vivono della stessa luce. Il legame di passato e presente, quasi minaccioso nelle prime opere, si è trasformato, con la più aperta humanitas del Mantegna, nella continuità virgiliana di natura e civiltà.

Non si possono dunque considerare come semplici esercitazioni erudite le nove tele con il Trionfo di Cesare, finite poco dopo il 1492, anche se sicuramente 384

l'artista (che nel 1488-90 era stato a Roma per decorare la Cappella di Innocenzo VIII) si è proposto di stendere un repertorio di oggetti antichi.

Nella straordinaria rassegna figurano edifici di ogni tipo, armi, costumi, insegne, macchine belliche, arredi di culto, strumenti musicali. Accanto ai guerrieri carichi di trofei, ai musicanti, agli elefanti adorni di ghirlande sfilano i barbari prigionieri, gli ostaggi. Molti oggetti sono ripresi da sculture, medaglie, monete; altri sono ricostruiti da descrizioni antiche; altri ancora sono inventati secondo un'idea ormai formata dell'antico. Come in altri dipinti e in molte stampe di questo tempo l'artista evoca immagini dell'antichità, riponendo tutto il significato e il valore dell'arte proprio nella sua capacità di evocare. Ma che cosa significa evocare se non immaginare partendo dal dato storico, ricostruire un insieme grandioso dai frammenti che ne rimangono? Per Donatello l'antico era la facoltà concessa ai liberi moti della fantasia; per il Mantegna, il primo grande "classicista" nella storia della pittura, è immaginazione della storia o, ed è lo stesso, storia come immaginazione.

Nel pensiero del Mantegna, l'antichità classica è il tempo in cui tutto veniva espresso in immagine; solo con l'avvento di Cristo, con la rivelazione, le immagini hanno assunto un contenuto e un significato certi. Allora l'immagine è diventata forma, il mito storia, l'allegoria concetto. Negli ultimi dieci o quindici anni dell'attività del Mantegna si possono distinguere abbastanza chiaramente due modi: nelle composizioni classico-allegoriche una molteplicità di figure, larghi spazi, ritmi melodici, colori sfumati, accordati, talvolta cangianti, come nei due pannelli per lo studiolo di Isabella d'Este; nelle composizioni sacre, come la Madonna della Vittoria, la Madonna Trivulzio, la Imago Pietatis di Copenhagen, il Cristo morto di Brera, la forma è chiusa, dura, perentoria. Anche il pensiero della storia, che nel primo periodo mantegnesco risolveva nella propria unità ogni interesse conoscitivo e morale, si spezza e disintegra: da un lato l'ambiguità dell'allegoria, le infinite possibilità dell'immaginazione; dall'altro la dura necessità morale, il "credo" assoluto. Forse anche l'alto spirito del Mantegna è stato raggiunto e turbato, negli ultimi tempi, dalle ansie religiose che, specialmente 385

dopo la morte del Savonarola, si diffondono ovunque come un presagio della crisi imminente: vi si reagisce con un più duro rigore di fede.

Il raggio dell'influenza mantegnesca e specialmente del suo messaggio classicistico è molto vasto. Un centro è Verona, con l'opera di DOMENICO

MORONE e di suo figlio FRANCESCO, ma specialmente con LIBERALE DA

VERONA che, tra il 1469 e il 1475 lavora nell'Italia centrale, a Siena, insieme a GIROLAMO DA CREMONA.

A Mantova dipendono direttamente dal Mantegna, a cui furono anche

dubitativamente attribuite, alcune sculture di eccezionale vigore plastico; e al Mantegna si ispirò Pier Jacopo Bonacolsi detto L'ANTICO, scultore e medaglista, che dedicò il suo talento vivace e la sua tecnica abilissima a rifare, spesso acutamente interpretando, bronzi e gemme dell'antichità.

Ben più importante è l'influenza esercitata in un'area più vasta, attraverso il contatto diretto con altre grandi personalità e la larga diffusione delle stampe. Si è già accennato e si tornerà presto a parlare del rapporto con il maggior maestro veneziano del Quattrocento; si vedrà come sia stata determinante la componente mantegnesca nello sviluppo della scuola ferrarese e come la sua influenza giunga fino in Lombardia, col Foppa. È difficile valutare quanto il classicismo del Mantegna abbia contribuito al formarsi del classicismo romano del principio del Cinquecento: nulla è infatti conservato della sua opera romana, ma non v'è dubbio che la vastissima cultura d'immagine e l'abbondanza dei riferimenti classici del Mantegna non sono stati senza frutto per il Pinturicchio, che si accingeva a decorare l'Appartamento Borgia, e per il Signorelli, che si preparava ad affrescare la Cappella di San Brizio ad Orvieto.

Si tenga infine presente che uno dei grandi protagonisti del classicismo cinquecentesco, il Bramante, lavorò in Lombardia negli ultimi due decenni del Quattrocento e certo vide a Mantova, con l'architettura dell'Alberti, la pittura del Mantegna.

Lo Squarcionismo

386

Anche se il Mantegna fu, giovanetto, alla scuola di FRANCESCO SQUARCIONE

(1397-1468), e l'abbandonò non appena poté, il fenomeno dello "squarcionismo"

è indipendente e del tutto periferico rispetto all'umanesimo mantegnesco. Sarto e pittore, raccoglitore e mercante di antichità, lo Squarcione fu piuttosto un imprenditore che un artista: radunava nella

propria bottega, piena di anticaglie, giovani pittori per lo più forestieri e, a quanto pare, abusava senza scrupoli del loro lavoro. D'altra parte, l'unica opera certa dello Squarcione, il polittico de Lazara (1452), dimostra che, quando già il Mantegna era molto avanti con gli affreschi della Cappella Ovetari, il suo maestro putativo imitava come poteva l'asprezza lineare e coloristica di Antonio Vivarini. Il rapporto che lega all'inizio artisti come MARCO ZOPPO, GIORGIO SCHIAVONE, CARLO CRIVELLI è

dunque un rapporto di condiscipulato (Bonicatti) più che di scelte culturali; e non tocca, se non per minime tangenze, la questione del rinnovamento in senso umanistico della cultura artistica veneta. Il più importante del gruppo è indubbiamente CARLO CRIVELLI (1430c.-1500c.) veneziano, ma presto

costretto, dalle circostanze di una vita burrascosa, a riparare in Dalmazia e a stabilirsi poi nelle Marche. Escogitò e divulgò in molti ornatissimi polittici una formula che ebbe fortuna: un tipo di bellezza "cortese" e, in fondo, tardo-gotica (santi come paggi e donzelle), ma aggiornata nelle linee più angolose e apparentemente funzionali, nei profili appuntiti, nei gesti più marcati, nei colori più vivaci, nei costumi. Il suo artigianato è suntuoso e raffinato, capace di produrre squisiti oggetti d'arte smaglianti di dorature e carichi di ornati, ma privi di problemi, tanto che il suo stile subisce nel tempo un processo nettamente involutivo. Un fenomeno, infine, che, ridotto alle giuste dimensioni, interessa soprattutto come segno del formarsi e diffondersi, contemporaneamente alle grandi correnti urbane, di una cultura figurativa minore.

Ferrara

La capitale estense, nella seconda metà del Quattrocento, ha una cultura artistica ben caratterizzata e di così alto livello da prendere il comando anche a Bologna e in quasi tutta l'Emilia. La stessa struttura della città si trasforma per l'iniziativa di un duca illuminato, Ercole I, e di un architetto di nuove e larghe 387

vedute, BIAGIO ROSSETTI (1447 - 1516). L'ampliamento dell'area urbana (addizione erculea) non è affatto l'applicazione di uno schema ideale ma, come ha dimostrato Bruno Zevi, il risultato di uno studio metodico della situazione urbana di fatto e delle sue possibilità di sviluppo. L'addizione si articola infatti alla città medievale, rigenerandola: ciò che prova, comunque, che se ne riconosceva il valore. La spazialità urbana che

il Rossetti realizza tiene conto di una realtà figurativa: l'idea di spazio che, malgrado le differenze specifiche, poteva dedursi dall'opera dei grandi pittori ferraresi: Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti. Era una spazialità indipendente da premesse prospettiche assolute; e in nessun modo omogenea o geometrizzata, anzi fatta di rapidi, sorprendenti passaggi di grandezze: contratte strettoie e spalancate aperture, fughe di linee e dilatarsi di atmosfere, e scarti, deviazioni, direzioni plurime convergenti, divergenti, incrociate.

Non diversamente Biagio Rossetti sa combinare il rigore prospettico dei tracciati con l'imprevisto delle soluzioni particolari.

Può accadere, come nel palazzo dei Diamanti, che la nota dominante non sia la facciata, ma lo spigolo, armato da solide paraste, e sopra lo spigolo la più pungente sporgenza del balcone d'angolo; e che le pareti, perciò, si prospettino sempre d'infilata, in una condizione di luce radente che mette in valore le luci e le ombre delle facce triangolari dei bugnati appuntiti.

La pittura ferrarese sboccia subitamente, poco dopo la metà del secolo, in un terreno culturale propizio. Lionello d'Este è un principe illuminato; guida lo Studio ferrarese il Guarino, allievo del Crisolora e, come lui, appassionato cultore del greco. Nella prima metà del secolo si è sviluppata una fiorente scuola di miniatura. L'artista prediletto di Lionello è il Pisanello ma, alla metà del secolo, Ferrara è il punto d'incontro di almeno quattro correnti figurative: lo storicismo di Leon Battista Alberti e quello, ben diverso, del Mantegna; l'universalismo formale di Piero della Francesca e l'opposta ricerca dell'intensità espressiva del particolare del grande fiammingo Rogier van der Weyden.

La molteplicità delle fonti non dà luogo, al contrario, a soluzioni eclettiche: COSMÈ TURA (1430c.- 1495) cerca piuttosto di inasprirne che di comporne il 388

contrasto. Sembra voler affermare che il valore dell'arte è al di sopra dei contenuti ideologici di cui quelle correnti erano portatrici; ma proprio perché quei contenuti sono in reciproca contraddizione, stimolano l'arte a riporre il proprio fine ideale a livelli sempre più alti. Tutta la pittura del Tura mira a questo: conservare una coerenza perfetta in condizioni sempre più difficili. E la condizione più difficile di tutte è quella che vuol sommare due perfezioni: la perfezione mechanica medievale e la nuova perfezione

intellettuale. Se dunque un sentimento tragico o una disperata tensione religiosa traspaiono nell'arte del Tura, non bisogna cercarli nei temi o nei contenuti, ma nel tormento di uno stile essenzialmente dialettico, che mira continuamente a superarsi e trascendersi.

Il contatto con l'ambiente padovano è determinante per il Tura: il suo problema si pone in termini chiari davanti all'altare di Donatello. Due cose lo colpiscono: la straordinaria qualità luminosa che la materia, il bronzo, acquista nel tormento del modellato inquieto, penetrante, mobilissimo; il pensiero dell'antico come mondo misterioso, quasi esoterico, a cui si accede soltanto attraverso la magia della tecnica. E la tecnica turiana ha un modello sicuro: l'alchimia che, con l'astrologia, aveva in Ferrara la sua ultima roccaforte. Fine dell'alchimia è di indagare e sollecitare la legge interna che spinge la materia a trasformarsi, transustanziarsi, attingere ad una perfezione ideale, alla suprema qualità della luce. In questo senso indubbiamente medievale il Tura interpreta Donatello, i cui bronzi sembrano conservare la vampa della fusione e, in questo fuoco, purificarsi fino a diventare spirito e luce. Pitto re, il Tura pensa che il proprio compito sia di imitare tutte le materie e, nel processo stesso dell'imitazione (che è un modo di immedesimare la cosa a se stesso), purificarle, sottilizzarle, promuoverle a superiori livelli dell'essere, fino alla luce che è sostanza universale; e questa stessa sostanza universale raffinare e decantare ancora fino a farne spazio che, per lui, non è la più assoluta delle forme, ma la più immateriale delle immagini.

La Primavera per lo studiolo di Borso d'Este del palazzo di Belfiore è l'enunciato di questa poetica, che in definitiva riscatta e tenta di riabilitare della cultura attuale il patrimonio della cultura medievale. L'immagine pare sbalzata in una lamina metallica: il Tura non cerca il rilievo per occupare lo spazio (come diceva 389

l'Alberti) ma perché la pittura può imitare le cose che hanno rilievo liberandole dalla materia che dà loro rilievo. I colori sono duri e translucidi come di smalto: non perché brillino nella luce, ma perché la materia ha in sé la luce, e questo è il principio spaziale che la sollecita a trasformarsi, a liberarsi, a farsi immagine. La linea è incisiva, mordente, tormentata da infiniti ritorni: non per stringere e consolidare le forme, ma per tener desto il colore, impedirgli di adagiarsi, sollecitare il processo che lo libera

dall’inerzia materiale: come il fuoco sempre attizzato sotto il crogiuolo dell’alchimista.

E in questo processo la materia passa per vari stadi o livelli d’immagine, attraversa tutto il regno gerarchico della natura: ecco perché, per esempio, e indipendentemente da altri significati simbolici, certe parti del seggio diventano delfini o foglie o conchiglie, e poi ancora oro, perle, rubini. E tutto si appuntisce, perché la materia deve “sottilizzarsi”, diventare energia.

Nelle ante dell’organo del Duomo di Ferrara (1469) vediamo che cosa sia, per il Tura, lo spazio: un cristallo di rocca (quasi un miracolo di natura) montato in una specie di supporto metallico (le colonne, gli archi, i festoni) con figure intagliate, anzi sottilmente “molate” sulle facce: così le figure e il fantasioso paesaggio dei fondi non appaiono inseriti in uno spazio, ma delineati su piani paralleli, separati da una sostanza perfettamente tersa e trasparente.

La poetica del Tura, benché rimanga fedele alla propria linea, è tutt’altro che insensibile ai problemi che gli sviluppi della cultura artistica dell’alta Italia le pongono.

Il polittico Roverella (intorno al 1474) scopre una intenzione monumentale certamente ispirata dal Mantegna, specialmente dalla pala di San Zeno: ma il Tura concepisce il “monumentale” come un accumulo verticale di piani paralleli e vicini, scanditi dai gradini della scala, conclusi dalla nicchia poco profonda del trono entro la profondità ostentata ma soltanto apparente di una grande arcata; è come un disarticolarsi delle figure per rientrare in quei piani, una tendenza espansiva dei colori a cui fa contrasto la fermezza incisiva dei contorni.

Nella Pietà della lunetta le figure sono compresse al limite della profondità prospettica di una volta a botte, come se non potessero penetrarvi; la plastica 390

delle forme è esasperata affinché, disarticolandosi e appiattendosi, traduca nel tormento espressivo dei volti dolenti e delle membra contorte il tormento della materia che si scompone per rientrare nei piani dello spazio. E forse, in questo aggravarsi delle masse, il Tura ha presenti le ricerche plastiche del Cossa, così come più tardi, nel sensibilizzarsi della linea e del colore ad una luce esterna e radente, ha presente l’interpretazione che Ercole de’ Roberti dà della luce di Giovanni Bellini.

Rimane da spiegare perché la pittura del Tura, benché irrimediabilmente chiusa ai grandi problemi che si dibattono nell'arte di Piero della Francesca e del Mantegna, non possa considerarsi un fenomeno involutivo. La risposta è facile: perché il "medievalismo", il tecnicismo alchimistico, la tensione ascetica del Tura implicano un problema religioso non meno grave ed attuale del problema teorico di Piero o del problema storico del Mantegna. Scopo dell'arte non è, per il Tura, la dimostrazione colta o divulgativa delle verità della fede, come per il Perugino e per il Signorelli: essendo essa stessa un processo di elezione spirituale, l'arte sollecita, col dinamismo evidente del proprio farsi, più che con le cose rappresentate, il dinamismo del processo di elezione dell'anima umana. È un esempio di comportamento ascetico, una sollecitazione quasi meccanica al tormento che l'anima deve affrontare per superare la materia e trascenderla. Il Tura, infine, può considerarsi uno dei primi grandi mistici: in un momento in cui il problema religioso non è meno attuale del problema della conoscenza e del problema della storia.

Il maggior monumento della pittura ferrarese è la decorazione astrologica dei Mesi nel palazzo di Schifanoia. Al di sopra di una finta partizione architettonica, ogni figurazione di mese ha tre partiti: nel superiore il trionfo della divinità la cui influenza domina il mese; nella mediana, i segni dello Zodiaco e le tre personificazioni astrali, nell'inferiore le attività umane. Il programma è stato probabilmente dettato da un dotto astrologo; e bisogna tener presente che l'astrologia, benché già sconfessata come scienza, era ancora ufficialmente insegnata nello Studio di Ferrara.

391

È uno strascico della cultura medievale; ma, come l'alchimia, era una dottrina antica sopravvissuta e tramandata nel Medioevo, ciò che giustificava la considerazione in cui era tenuta anche in taluni ambienti umanistici e almeno programmaticamente progressivi. È quindi attendibile l'ipotesi che al Tura risalga, se non altro, il progetto della decorazione (Gnudi, Salmi).

Tra i pittori che vi lavorano emerge FRANCESCO DEL COSSA (1436c.-

1478):nelle parti sicuramente sue appare subito evidente la sovrapposizione di una larga struttura spaziale, il cui solo modello poteva

essere Piero della Francesca, ad un'impaginazione accurata e minuta, quasi da miniatura.

Anche il Cossa ha il gusto dei contrasti: l'ingrandimento, la trasposizione dimensionale gli permettono di sviluppare in scala "spaziale" le finezze lineari e coloristiche della miniatura e di ridurre la rigorosa regolarità volumetrica di Piero a un tipo di bellezza sociale che prende facilmente il posto di quello, meno consistente e più melodico, del gotico "cortese".

Disgustato per gli scarsi compensi concessi dal duca per i lavori di Schifanoia, nel 1470 il Cossa va a stare a Bologna, dove aveva già dimorato dal 1462 al 1468. L'Annunciazione (Dresda) riprende lo schema del Tura, ma lo sviluppa in un senso diverso. L'architettura è un organismo articolato: gli archi, arretrati, lasciano libero un primo piano, dov'è l'angelo veduto quasi di spalle; tra la prima e la seconda coppia di archi è la Vergine, in piedi; oltre gli archi, si apre a destra una stanza in penombra, a sinistra una strada in prospettiva. È, chiaramente, una soluzione mantegnesca, ma senza vedute di scorcio, ridotta ad una cubatura strutturata, la cui origine è, altrettanto chiaramente, pierfrancescana. Le figure formano un piano trasversale coincidente con la luce che piove dall'alto ed è riflessa dal pavimento di marmo. Anch'esse si situano, in quei vani architettonici pieni di luce, come volumi regolari: quasi un parallelepipedo l'angelo, quasi un cilindro la Vergine, che riprende e sviluppa il modulo formale della colonna.

Tuttavia le vesti sono modellate profondamente ed i risalti riflettono la luce in tutte le direzioni: per dare una consistenza storica (in senso mantegnesco) al fatto, il Cossa scompone l'unità luminosa di Piero in luce incidente e luce riflessa, 392

mettendo per conseguenza in valore tutto ciò che fa schermo, architettura o figure che siano.

Nei santi monumentali del polittico Griffoni (1473) va oltre: collega, come spesso il Mantegna, le figure a pilastri, quasi a indicarne la dimensione ideale, maggiore del vero; ne accentua la grandezza con la vuota profondità degli sfondi; le illumina in modo che sembrino ricevere la luce dall'interno e rifletterla all'esterno.

Si presentano quindi come grandi schermi plastici intensamente colorati; grandeggiano perché su quegli schermi si fissa l'equivalenza di

luce diretta e riflessa, cioè si ricompone, configurandosi proprio nelle figure eroiche dei santi, l'unità assoluta della luce e dello spazio.

L'ultima opera nota del Cossa, la Madonna tra i Santi Giovanni Evangelista e Petronio (1474) è una tempera arida e senza splendore: dietro ai santi seduti vi è un muro di pietra grigia che, dietro il trono della Madonna, si apre in un arcata stretta e profonda. L'artista, che a Schifanoia aveva cercato di aggiornare il bello tipico del tardo-gotico, ora scava profondamente i volti dei santi, li illumina di traverso per inasprire i risalti e gli spigoli, sente che per esprimere un ideale di forza morale bisogna rinunciare al bello naturale; e non è escluso che a questa rinuncia l'abbia spinto la destinazione dell'opera al Foro dei Mercanti, cioè alla solida borghesia bolognese. È tuttavia notevole che la pala sia dello stesso tempo della pala Roverella del Tura e stranamente vicina allo spirito della lunetta: e basta osservare come quella forma apparentemente dura e quasi brutale si affini negli spigoli resi trasparenti dalla luce per intendere che il moralismo realistico di queste figure è ancora un processo di elezione spirituale.

Al quale, a questa data, può aver concorso l'esperienza dei ritratti gonzagheschi della Camera degli Sposi: l'equilibrio del rapporto Piero-Mantegna va spostandosi, nell'ultima fase del Cossa, a vantaggio del secondo.

Nella decorazione di Schifanoia una parte importante spetta ad un pittore molto più giovane, ERCOLE DE' ROBERTI (1451c.- 1496). È un discepolo, ma non uno stretto seguace del Cossa: lo accompagna a Bologna nel 1470, dopo la sua morte ne seguita l'opera. Nel Mese di Settembre si vede sùbito che il motivo dominante della sua poetica è il movimento: non il movimento localizzato nel 393

gesto e caratterizzante dell'azione, ma un movimento come animazione o attivazione dell'immagine. Se, com'è stato suggerito, il movimento di Ercole può avere uno spunto pollaiolesco, lo sviluppo è tutto diverso. Se i profilati contorni dei fabbri demoniaci della fucina di Vulcano s'illuminano e sembrano far scintille non è perché ricevano un raggio di luce: si schiariscono come il filo di una lama arrotata, per un assottigliarsi della materia tra un turbinìo di schegge e di trucioli.

E non è un movimento che susciti spazio, ma soltanto altre immagini, vicine o lontane, affini o dissimili: con un indiavolato gusto dell'episodio, che però non è il fatto visto e annotato, ma l'immagine fulmineamente

apparsa alla mente e subito soverchiata da un’altra che le succede e quasi le si sovrappone.

La predella del polittico Griffoni, con i Miracoli di San Vincenzo Ferrer, è un crepitante succedersi di episodi tra architetture aperte, in costruzione e in rovina, che modificano continuamente l’angolatura e la distanza, avvicinano e allontanano, in un oscillare incessante di scatti e di pause. Questa poetica dell’eccitazione nasce indubbiamente dal dinamismo lineare del Tura, ma si configura come puro meccanismo d’immaginazione, senza le motivazioni religiose del Tura: come si spiega, allora, l’ulteriore sviluppo che fa di Ercole uno dei più sublimi spiriti religiosi del Quattrocento? Evidentemente è proprio l’ascetismo turiano che appare ad Ercole un modo religioso superato, inaccettabile, disforme, comunque, dalle sue istanze profonde. L’ispirazione religiosa di Ercole si chiarisce soltanto a contatto dell’interpretazione tutta diversa di Giovanni Bellini, della religione come sentimento: lo dimostra la pala dipinta nel 1481 per Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna.

Soltanto lo schema compositivo ricorda la perduta pala di San Lazzaro iniziata dal Cossa ed a cui Ercole aveva largamente collaborato: un’opera, tuttavia, che ribadiva solennemente la scelta mantegnesca dei due ferraresi. La pala di Santa Maria in Porto finge una vasta ariosa campata, aperta sui quattro lati come un ciborio sorto per incanto in aperta campagna: si vede infatti lontana, tra basamento e trono, la marina ravennate.

La volta raccoglie la luce del paese, la fa ricadere uniforme, moderata sulle figure disposte a piramide: spiccano le tende scure sul cielo e, sulle tende, i veli bianchi 394

delle sante; in basso, i due santi risaltano sul fondo grigio, vicino, dei pilastri. La luce non è più immedesimata ai colori; è un elemento diffuso e armonizzante che, nel fondo, ha densità di vapori atmosferici. La Madonna non è più idolo, i santi non sono più statue di cristallo: sono immagini di una superiore dignità umana, legatetra loro da un’intesa profonda, da un sentimento comune, che può essere il sentimento del luogo e dell’ora, di quella natura che nel recinto sacro trova la sua forma ideale, diventa spazio, dimensione spirituale.

Il San Giovanni Battista è una figura esilissima, quasi trasparente, sullo sfondo di un paesaggio di laguna e di rocce, pervaso da una luce di tramonto, grigio-rosa.

È straordinariamente allungata per prolungare il contatto della persona spirituale con quel cielo naturale. Sole note coloristiche squillanti: il verde e il rosso, quasi stridenti, del mantello a brandelli. Indubbiamente Ercole ha voluto esprimere in immagine la spiritualità religiosa, esattamente come il Tura nel Sant'Antonio da Padova. Ma il Sant'Antonio del Tura è una figura tormentata ed eroica, che s'impone sulla natura, la respinge lontano, la trasfigura e coinvolge nella propria tensione ascetica; il San Giovanni di Ercole è una figura "malinconica", intimamente legata al paesaggio, come se uomo e natura vivessero, nella luce del giorno morente, la stessa estenuante ed estasiante esperienza. È la medesima "malinconia" che fa della Pietà, già parte della predella dell'altare maggiore di San Giovanni in Monte a Bologna, uno dei documenti più alti della pittura religiosa del Quattrocento: Ercole riprende un motivo fiammingo, di Rogier van der Weyden, e lo collega, lontano ormai da ogni ricordo di Piero o del Mantegna, all'esperienza recente di Giovanni Bellini. Lega alla nota intensamente patetica della grande ombra scura del manto della Madonna l'evocazione lontana, in un miraggio di toni freddi e sfumati, della Crocefissione.

È la prova che Ercole ha intuito, in extremis, che l'intesa tra la visione italiana e la visione fiamminga, impossibile sul piano teorico o intellettuale, poteva compiersi sul piano comune del sentimento religioso della natura.

Alla morte di questo "gran genio non rimaneva a Ferrara neppure un pittore che potesse mantenere la città nel suo rango di capitale artistica; capitale era invece divenuta Bologna dove, fin dal 1483, s'era trasferito il migliore dei seguaci di 395

Ercole, Lorenzo Costa; e sebbene né lui né il Francia, dolce astro bolognese, fosser o comparabili ad Ercole, sta il fatto che già alla data della sua morte, l'arte loro era, quel che si diceva, più moderna; donde, in tutta la regione, gli sforzi per arieggiarla" (Longhi). In che senso la pittura di LORENZO COSTA (1460-1535) fosse più moderna, si vede nella pala di San Giovanni in Monte: nel senso di un'adesione ai modi toscani e umbri di Lorenzo di Credi e del Perugino, sia pure con qualche ultimo guizzo di estro ferrarese, che lo porta a gustare e cogliere qualche nota pungente di Filippino Lippi.

A Bologna, più che nella pittura ridotta a pratica devozionale da FRANCESCO

FRANCIA, la cultura figurativa ferrarese dà i suoi frutti migliori nell'opera di uno scultore pugliese, NICCOLÒ DELL'ARCA (1430c.-1494), così chiamato per aver eseguito, tra il 1467 e il 1473, il Coronamento dell'Arca di San Domenico nella chiesa omonima. È la sua prima opera che i documenti ci permettono di datare con precisione: e dimostra la conoscenza, diretta o, più probabilmente, mediata da esperienze napoletane o dalmate, della severa scultura borgognona di CLAUS SLUTER. Non altrimenti è possibile spiegare le masse cariche di tensione espressiva e l'intenso naturalismo, quasi da pittore fiammingo, con cui Niccolò precisa l'individualità di ogni singola cosa nel festone di frutta, la qualità materica delle vesti di San Giovanni Evangelista, la sostanza tattile delle ondulate pieghe dei mantelli dei santi. L'altra fonte della sua cultura, oltre una generica conoscenza della scultura toscana, è, già a questa data, la pittura ferrarese: il Sant'Agricola (nonostante l'intensità ritrattistica del volto, probabilmente quello di Giovanni II Bentivoglio) è parente, se non fratello, cugino, dei santi del polittico Griffoni. Attraverso la poetica di masse luminose di Francesco del Cossa, attivo in questi anni a Bologna, Niccolò si ricollega alla luce e al volume di Piero: per lui dunque, come per l'altro grande artista meridionale che lavora in questi anni nel nord dell'Italia, Antonello da Messina, i due punti di partenza, diversi ma non opposti, sono l'universalismo di Piero e il particolarismo fiammingo.

In un periodo successivo si accosta alla struggente interpretazione della religione come sentimento di Ercole de' Roberti: nel San Giovanni Battista dell'Escurial, il 396

marmo diviene quasi alabastro, tanto è diafano, la luce accarezza la superficie, distinguendo la morbidità della carne, il tendersi dei muscoli e dei nervi, l'affiorare delle vene, l'accartocciarsi rugoso delle vesti. Niccolò evoca un'immagine lontanissima, e la presentifica, qui ed ora; lo stesso animarsi della roccia brulicante di vita animale e vegetale, descritto con allucinante precisione, la rende epifania inattesa, materializzazione della durata di un istante e dal tono decisamente irreale.

Nelle statue in terracotta che formano la Pietà di Santa Maria della Vita, eseguita dopo il 1485 forse rimaneggiando un suo lavoro precedente (Gnudi), si ricollega ad un artigianato antico, locale, popolare; si serve dell'arte per montare una

“sacra rappresentazione” fortemente emotiva, capace di suscitare un’immediata reazione degli affetti. La sorgente di questa forza di comunicazione diretta è, ancora una volta, nel dinamismo interno della pittura ferrarese; l’urlo straziante della Maddalena, il torcersi e l’avvitarsi elicoidale dei corpi e delle vesti può trovare un parallelo solo nelle opere bolognesi di Ercole, e non nella pittura esortativa, ormai più chiesastica che religiosa, del Francia. Che non sbagliasse è dimostrato dal divulgarsi di questo tipo di trasposizione dalla pittura alla scultura e dalla scultura al “vero” (mediante la policromia), specialmente con l’opera del modenese GUIDO MAZZONI (1450c.-1518).

L’Italia meridionale: Antonello da Messina

“Non è azzardato considerare Napoli, sulla metà del secolo (e fin verso l’Ottanta), come un’isola staccata da ogni rapporto con le affermazioni della Rinascenza italiana, ed invece intimamente legata alle Fiandre e alle sue esperienze figurative. Ed anche a quelle francesi nelle accezioni provenzali e borgognone” (Causa). Qualche arrivo sporadico da diverse sorgenti non ha grandi conseguenze; nemmeno quando si tratta di opere rivoluzionarie come l’Assunzione di Donatello per Sant’Angelo a Nilo (1427). Alfonso d’Aragona possiede una raccolta di pittura fiamminga con originali di Jan van Eyck e di Rogier van der Weyden; e diffusa per via diretta o attraverso la Spagna, la cultura figurativa fiamminga aveva largo corso anche in Sicilia. Dalla Spagna il re aragonese chiama l’architetto Guillem Sagrera che lavora a Castelnuovo; il nome 397

stesso indica la provenienza dello scultore Pietro Alemanno che, nella Madonna con Bambino di Capua si dimostra legato alla scultura borgognona; ed è in rapporto con l’arte fiamminga e provenzale l’opera del più noto pittore napoletano del Quattrocento, COLANTONIO. Occorre pertanto considerare la cultura napoletana strutturalmente diversa, ma non per questo “arretrata” nei confronti di quella fiorentina: alla corte aragonese sono umanisti come il Pontano e come il ligure Bartolomeo Facio, che inserisce, tra gli uomini illustri, Rogier van der Weyden e Jan van Eyck, “il principe dei pittori del nostro secolo”.

Che non le sia estraneo tuttavia il problema della storia, lo si vede quando Alfonso decide di erigere, tra due cilindrici torrioni di Castelnuovo, un arco in cui commemorare i propri trionfi. Rievoca la porta federiciana di Capua, o forse la porta della Carta che il doge Foscari aveva eretto qualche

anno prima a Venezia, tra il palazzo ducale e San Marco; ma, attraverso i precedenti più o meno lontani, vuol ricollegarsi programmaticamente alla tipologia, e al valore simbolico, dell'arco di trionfo romano; la partenza è una profectio, il ritorno del re vittorioso un adventus. Collaborano al cantiere scultori provenienti da tutta Italia: Pietro da Milano, Isaia da Pisa, Paolo Romano, il dalmata FRANCESCO LAURANA.

Quest'ultimo è stato in rapporto con Piero della Francesca a Urbino: nei busti di Battista Sforza e di Eleonora d'Aragona trasporta in scultura la ricerca di volumi regolari, con piani continui che attenuano e quasi annullano il chiaroscuro, come se la luce trattenuta dai minimi risalti del modellato permeasse la forma.

È difficile che al Laurana, in Sicilia tra il 1467 e il 1471, possa essere assegnato il ruolo di tramite tra cultura pierfrancescana e ANTONELLO DA MESSINA

(1430c.-1479) che si forma, secondo uno storico del Cinquecento, nella bottega di Colantonio. Il confronto del San Gerolamo nello studio di Antonello con il quadro dello stesso soggetto del pittore napoletano rivela subito una differenza profonda, e non soltanto di qualità. Colantonio colloca il santo in primo piano e gli raduna attorno una quantità di oggetti (libri, carte, penne, forbici e, bene in vista, il cappello cardinalizio) che hanno significato di attributi e, più che occupare uno spazio (come avrebbe detto l'Alberti), descrivono l'ambiente dove lavora il santo studioso. Nel quadro di Antonello gli stessi oggetti occupano uno spazio e, 398

occupandolo, lo definiscono. Ciò avviene perché Antonello ha costruito uno spazio prospettico, la cui vastità e profondità sono misurate dalla distribuzione delle cose rappresentate e dal degradare proporzionale delle grandezze con la distanza. Ora, la prospettiva non è un fatto oggettivo che chiunque, purché guardi la realtà senza pregiudizi, può constatare: è una concezione dello spazio con un'origine storica ben precisa e che, quando Antonello ha dipinto questo quadro, aveva già avuto vasti e importanti sviluppi. Che cosa ne sa Antonello? Il dipinto non ha certamente alcun rapporto con la pittura toscana, ma è concepito nello spirito di una cultura umanistica. Il santo non è l'eremita nella sua cella, ma lo studioso nel suo scrittoio; e questo è situato in un vasto e nobile edificio con alte volte e ànditi a colonne. È veduto dall'esterno, attraverso una larga porta ad arco ribassato, cioè secondo la direzione della luce che vi penetra e, seguendo le

linee prospettiche del pavimento, va a concentrarsi sulla figura posta al centro, molto vicina al vertice di una “piramide visiva” di cui il muro con la porta è la sezione. La coincidenza di “razzi” prospettici e raggi luminosi è assoluta, al punto che la concentrazione della luce sul volto del santo è ottenuta col riflesso dei piani inclinati delle pagine del libro aperto. Indubbiamente Antonello si pone, come se lo erano posto i fiorentini, il problema della rappresentazione dello spazio; ma lo risolve con un procedimento inverso, che gli è suggerito dall’esperienza fiamminga.

Non è la figura che domina lo spazio col gesto dell’azione, ma lo spazio che si restringe e concentra fino a trovare nella figura il suo punto focale.

La correlazione di luce, prospettiva, figura è l’obbiettivo della ricerca di Antonello: ed è questo che spiega la qualità essenziale dei suoi ritratti, in cui la figura, benché non sia mai inquadrata in uno spazio-ambiente, è sempre data come il punto di uno spazio invisibile e tuttavia presente, implicito nella qualità e direzione della luce che trova, nel volto raffigurato, il suo schermo. Nel Salvator Mundi (1465), il cui schema iconico è ancora fiammingo, il tempo ha rivelato (per la trasparenza del colore) un “pentimento”: il pittore ha modificato, forse a distanza di qualche anno, la posizione della mano, prima rivolta al petto, per farne un piano prospettico che dà forza strutturante alla luce che colpisce, con 399

incidenza lievemente obliqua, lo schermo frontale del volto. Si noti come il tenue risalto del naso attenui la luce sulla parte destra del viso e come l’arco dei sopraccigli e il bulbo affiorante degli occhi definiscano la curvatura della superficie; la determinazione fisionomica del volto di Cristo coincide palesemente con la determinazione prospettico-luminosa dello spazio. In modo anche più evidente, nella Annunciata (Palermo) i piani della tavola, del leggìo, della mano protesa riflettono sul volto la luce che scende dall’alto, attenuandone l’intensità e permettendo così alla forma del volto e del velo di assumere, nell’equilibrio delle due incidenze luminose, una regolarità quasi geometrica. Alla luce che il volto del Salvatore riceve e riflette e a quella che scende dall’alto a colpire l’Annunciata l’artista attribuisce probabilmente un significato o un motivo ideologico-religioso; ma è tanto più notevole, allora, che lo esprima in termini “naturali” di luce e di spazio quasi per affermare, con l’Alberti, che “solo studia il pictore fingiere quello (che) si vede”.

Partendo dallo spazio empirico dei fiamminghi invece che dallo spazio teorico e (non dimentichiamolo) architettonico del Brunelleschi, Antonello è giunto a conclusioni molto vicine a quelle di Piero della Francesca. Esclusa o quanto meno ridotta l'importanza della mediazione di Francesco Laurana, che imitava le forme ma ignorava la problematica di Piero, rimane da stabilire se e quando, prima del viaggio di Antonello a Venezia, sia avvenuto l'incontro dei due artisti.

Nel polittico di San Gregorio, del 1473, e nella quasi contemporanea Annunciazione di Siracusa, i riferimenti sono così precisi da non poter essere casuali. Nel polittico di San Gregorio Antonello si serve del fondo d'oro come d'una superficie riflettente per definire con esatta misura i volumi di luce in cui si inseriscono, con impostazione leggermente trasversa, le figure. È il tema di Piero nel polittico della Misericordia: soltanto che Antonello, con il minimo scarto dagli assi prospettici, assume la luce divino-teorica di Piero come anche naturale.

Analogamente, nella Annunciazione pone in primo piano una colonna che ha bensì, come in Piero, valore di modulo e quasi di archetipo formale, ma è anche un volume concreto che, con la sua forma cilindrica, regola l'uniforme diffondersi della luce.

400

Nel 1475 Antonello è chiamato a Venezia per dipingere la pala di San Cassiano.

Vi giunge nel momento in cui Giovanni Bellini si è ormai staccato dal Mantegna e si è avvicinato, con l'Incoronazione di Pesaro, alla problematica spaziale di Piero: ed è questa che costituisce il punto d'incontro tra il maestro siciliano e il veneziano. Dalle parti conservate della pala di San Cassiano si deduce che le figure dei santi, raggruppate intorno all'alto trono della Madonna, erano comprese in un vasto spazio architettonico in cui la luce si fondeva all'atmosfera raccolta e addensata. Antonello dà alla composizione un'impostazione monumentale che non ha precedenti nelle opere siciliane. Il rapporto tra spazio e figure non è più affidato alla direzione dei raggi e alla sensibilità dello schermo; la luce penetra, mette in vibrazione la superficie del colore, dissolve la durezza delle linee. Se le ricostruzioni sono esatte, lo sviluppo dell'architettura occupava, in altezza, almeno la metà della pala: questa era dunque la "proporzione"

necessaria per la piena fusione delle masse colorate con le masse atmosferiche e luminose. Nella contemporanea Crocefissione di Anversa, i tre corpi nudi sono portati molto in alto in modo da avere come sfondo lo spazio libero del cielo; ma il paesaggio aperto e profondo, con un progressivo ripetersi e avvicinarsi della linea d'orizzonte nei profili dei colli, porta fino al primo piano, fino ad avvolgere i corpi dei crocefissi, la luce e l'atmosfera del fondo.

Il legame con Piero è evidente nel San Sebastiano; ma, d'altra parte, non si può dimenticare che questo è anche il tema su cui il Mantegna ritorna più volte, sempre insistendo sul nesso ideologico tra eroe classico e martire cristiano, e, per associazione simbolica, tra la figura nuda del santo e il frammento di architettura antica a cui è avvinto. A questa interpretazione storico-simbolica si oppone chiaramente l'interpretazione mitologico-naturalistica di Antonello.

Antitetico all'ideale mantegnesco della forma tormentata, spezzata, tutta spigoli è anche l'ideale formale che Antonello dichiara col frammento di colonna a terra: rette e curve, cilindro e sfera. Cilindriche le forme tornite del nudo, cilindrici il tronco dell'albero, i comignoli sui tetti; piane le pareti della piazza; ovoidale, quasi sferica, la testa del santo. Il piano riflette la luce, la superficie curva, il cilindro, la diffonde tutt'in giro, uniformemente. Un'alta luce meridiana invade infatti la 401

piazza, avvolge il fusto levigato del nudo, che la diffonde. La vita si è fermata: la gran luce fissa le piccole figure lontane; aderisce, quasi rientra nel disegno del pavimento, il soldato dormiente; la donna che appare lontana con il bambino in collo è come invischiata nel raggio che la raggiunge e la ferma. Il santo, con la bellezza un po' molle, lisippea, del corpo nudo, non soffre e guarda lontano, ma la sua non è un'estasi mistica; le frecce confitte nel suo corpo segnano l'ora con le ombre corte, come fossero meridiane.

Non è un fatto storico, questo martirio, ma un'apparizione mit ica, un personificarsi dello spazio e del tempo: tanto è vero che l'albero (non una colonna, dunque, ma una forma della natura) sorge come per incanto dal pavimento di marmo.

Il tema del mito, come tramite o comunicazione profonda tra umanità e natura, aveva già ispirato a Giovanni Bellini opere come l'Orazione nell'orto di Londra e la Pietà di Brera; per Antonello, che ha vissuto più

profondamente l’esperienza pierfrancescana, la comunicazione diventa identità, il mito rivelazione, il sentimento della natura conoscenza. Il 1475-76, l’anno dell’incontro di Antonello e Giovanni a Venezia, decide il futuro della pittura veneta. Ciò che d’ora in poi si cercherà nel mondo classico non sarà più la filosofia, ma la poesia della natura.

La nuova cultura figurativa a Venezia

Le correnti dominanti a Venezia alla metà del secolo sono ancora quelle del tardo-gotico liberalmente aperto e cautamente modernista di JACOPO BELLINI e quella antitetica, ma più che altro per rigorismo religioso, di ANTONIO VIVARINI e dei Muranesi.

Dei due figli di Jacopo Bellini, GENTILE (1429c.- 1507) rimane per tutta la vita un moderato: eredita la bottega e la clientela illustre del padre, diventa il ritrattista ufficiale dei Dogi, va in Oriente a fare il ritratto del sultano. I suoi tentativi di aggiornarsi ai nuovi problemi non sono fortunati: gli servono tuttavia a liberarsi dai manierismi, a rendere più sensibile e determinante la linea, più sottile e trasparente il colore, specialmente nei ritratti finissimi, “da paragonare coi cinesi arcaici, coi persiani o con Holbein” (Longhi). I grandi teleri con le Storie della Croce per la confraternita di San Giovanni Evangelista sono opere tarde, degli 402

ultimi anni del secolo, quando il fratello Giovanni aveva già dato le prove più alte della sua pittura meditativa, carica di cultura e di problemi. Ed a questa manifestazione contrastano questi “documentari” della vita veneziana; con i quali Gentile sembra volere affermare il valore della descrizione precisa e della veduta ottica contro la visione metafisica. Si sa del resto che Gentile, oltre che ritrattista, è stato un vedutista: rimangono notizie di figurazioni panoramiche o topografiche da lui dipinte del Cairo, di Genova, di Venezia. È questo, forse, l’aspetto più originale della sua attività: quello per cui potrebbe essere considerato il lontano precursore della corrente del “vedutismo”, che avrà a Venezia sviluppi notevoli.

Molto diversa e ben più problematica è la personalità dell’altro e maggior figlio di Jacopo, GIOVANNI BELLINI (1430c.- 1516). Già la sua prima scelta è

significativa: la resistenza vivariniana agli aspetti mondani e sociali del tardogotico e, subito dopo, l’aspra essenzialità e la consistenza plastica del disegno mantegnesco.

La Trasfigurazione di Cristo, poco dopo il 1455, dimostra la portata e i limiti del rapporto del Bellini con l'ambiente padovano e col Mantegna, il cui storicismo gli rimane estraneo. Mantegneschi sono certamente gli scorci delle tre figure sul monte, il segno angoloso e tormentato, la frattura cristallina della roccia; ma lo scorcio, più che situare le figure nello spazio, suggerisce la loro tensione verso l'alto, in contrasto alle tre figure poste più in basso, che sembrano aderire e quasi immedesimarsi al terreno e alla roccia. Il senso simbolico di questo crescendo in tre gradi (della natura, espressa nelle pianticelle fiorite del primo piano, dell'umano come stadio intermedio tra naturalità e spiritualità, nel secondo, della spiritualità pura e trascendente nel terzo) prevale nettamente sul senso storico-religioso; ed è significativo che per questa via Giovanni Bellini recuperi qualche tratto della visione bizantina: nel brusco passaggio dal ritmo aggrovigliato delle figure giacenti alla tensione delle altre e, soprattutto, nel carattere iconico della figurazione. Ma il crescendo in tre gradi non è gerarchia dottrinale, bensì un progressivo elevarsi dell'accento patetico, di sentimento. Dietro il roccione, oltre l'orizzonte, si apre lo sfondo luminoso del cielo al tramonto: su di esso si profilano Cristo, Mosè ed Elia, e da essi la luce scende a sfiorare le figure 403

giacenti e il gradino roccioso. È dunque la luce naturale che, col tramite spirituale di Cristo e dei Profeti, scende a destare l'umanità dormiente, a far sbocciare i fiori tra i sassi e a ingemmare i rami dell'albero secco.

Già si profila, e lo confermano altre opere di questo periodo, come l'Orazione nell'orto di Londra, il motivo dominante del pensiero del Giambellino: tra naturalismo classico e spiritualismo cristiano non v'è antitesi, perché il legame vivente tra le due ere è Cristo stesso che, discendendo e vivendo sulla terra, ha dato alla natura un nuovo significato. Perciò, e non già perché rechi l'impronta di una creazione autoritaria, la natura si fonde col sentimento umano e si sublima nel sentimento del divino.

Si può dire che le figurazioni belliniane, in questa prima fase, sono essenzialmente cristologiche: la persona di Cristo è l'agente spirituale, divino-umano, che sottrae la realtà naturale all'inerzia della materia e le dà una vita o una storia. E certo il problema del rapporto natura-storia è quello che unisce, tra 1460 e 1470, il Bellini e il Mantegna (si ricordi la Morte della Madonna con la veduta della laguna di Mantova): solo che il

Mantegna lo risolve riassorbendo la natura nella storia, il Bellini risolvendo la storia nella natura. La storia è tutta scritta e non può mutare: è la condizione di necessità che determina la rigorosa ricostruzione logica del classicismo mantegnesco. La natura è mutazione continua, virtualità o possibilità infinita: è la condizione di una libertà che si esprime nell'interpretazione soggettiva, secondo il "sentimento". Il Cristo benedicente del Louvre è una delle più toccanti immagini del mito cristiano di Giovanni Bellini: e non è un caso che la figura sofferente, come estenuata dalla luce sottratta al cielo ormai scuro, abbia in mano un libro chiuso e con la mano benedicente sembri indicare che altrove, nella natura appunto, è la sorgente dell'esperienza, la spiegazione del mistero.

La divergenza della concezione mantegnesca e di quella belliniana emerge dal confronto di due opere di uguale soggetto e, anche nella composizione, molto simili. Nell'Orazione nell'orto di Londra il Mantegna mette a nudo, nella stratificazione delle rocce, la storia di una natura "antica" e, con l'avvento della spiritualità cristiana, scaduta, andata in rovina. La città nel fondo è Roma, cioè, 404

per antonomasia, la storia: e storico, quindi compiuto e immutabile è il fatto rappresentato. Poiché l'estremo colloquio di Cristo col Padre non può avere testimoni umani, per volere del cielo gli apostoli sono caduti in un sonno profondo. Solo i conigli sulla strada e gli uccelli sull'acqua alludono alla natura, al suo esistere fuori del tempo storico. Cristo ha una dimensione eroica, anche nella passione è signore della natura e della storia; e gli angeli non gli porgono il calice, ma i simboli della passione, e la loro schiera in cielo è la controparte della schiera dei soldati, ormai vicina. Tutto accade secondo la logica; e nell'istante in cui le cause producono gli effetti si svelano anche i significati simbolici delle cose: il tronco che fa da ponte è l'albero di Adamo che darà il legno per la croce; il ramo morto con l'avvoltoio e il ramo vivo o rinato dell'albero alludono all'era che muore e a quella che nasce.

Nell'Orazione nell'orto del Bellini, anche a Londra, vi sono gli stessi elementi, ma senza correlazione causale. Il paesaggio è un piano tra basse colline disseminate di borghi; la prima luce dell'alba lo percorre come un brivido. Il sonno ha vinto i discepoli; e Cristo è un essere che soffre, le pieghe della tunica tradiscono un brivido, non si sa se di freddo o di angoscia. Il Mantegna fa uscire le guardie dalla città, perché là è stata

pronunciata la sentenza; e la strada è nettamente segnata. Giambellino vede le guardie lontane, nella pianura; procedono sparse, arriveranno a un bivio, dovranno decidere se varcare o no il ponte. E se prendessero la strada sbagliata? E se Cristo fuggisse dal cancelletto aperto? Tutto può cambiare. Anche la luce cambia: viene avanti dall'orizzonte, lambisce gli orli delle nubi notturne che si ritirano, dilegua l'angoscia di quella lunga notte, anche l'angelo col calice si è fatto trasparente, sta per scomparire.

La natura assorbe il dramma, lega il mutare dei sentimenti umani a quello delle stagioni, dei giorni, delle ore.

Sul corpo di Cristo, nella Pietà di Brera, trascorre la luce che giunge dall'orizzonte, con le nubi a strisce, in onde lente e ripetute; non vi sono altri segni del martirio che le piaghe slabbrate, le vene indurite delle mani. Cristo spirante è la sublimazione in immagine divina di quella dolce luce di tramonto: l'evidenza delle ferite sta a dimostrare che l'uccisione di Cristo fu un delitto contro 405

natura. Il volto umanissimo della Madonna sembra chiedere il perché di quella morte, e San Giovanni svelare il mistero doloroso. Il mistero non è altro che il mistero della natura, del nascere e del morire: l'attitudine umana davanti ad esso è la "malinconia", la sola comunicazione tra l'animo umano e il mondo. Sarà il tema su cui si fonderà, con Giorgione, la pittura veneta del Cinquecento: ne spiegherà il significato Dürer, poco dopo aver lasciato Venezia, in una stampa famosa. Non più l'ordine geometrico o razionale del creato ispira l'artista, ma il ciclo del nascere e del morire, l'esistenza. Il mito cristiano è lo specchio in cui natura e umanità si sovrappongono in una sola immagine.

L'Incoronazione di Pesaro, poco dopo il 1470, è il documento dell'incontro della pittura di Giovanni Bellini e di quella di Piero della Francesca. Fino a questo momento la pittura del Bellini traduceva il flusso del sentimento nella modulazione della luce e del colore: la pittura di Piero, con la sua certezza teoretica, pone il problema della verità. Si può, per la via del sentimento della natura, giungere alla conoscenza? Il cielo è pieno di angeli, non natura ma empireo; il paesaggio "naturale" s'inquadra invece in una finestra quadrata nel dossale geometrico del trono. Rigorosamente prospettica è la disposizione delle figure. I colori si fissano, quasi s'induriscono nei riquadri del pavimento, negli specchi marmorei del trono, perfino nelle vesti e nei volti. Ma geometria e prospettiva non costruiscono,

hanno valore simbolico: fissano i colori, li accordano per rapporti proporzionali, a distanza, invece che per trapassi e sfumature; fermano il flusso dalla comunicazione per la via del sentimento, trasformano l'intuizione in rivelazione della natura e del suo significato metafisico.

L'incontro con Antonello da Messina (1475-76) ha per il Bellini un'importanza fondamentale: lo aiuta a superare il dilemma di sentimento e verità, di natura reale o metafisica. La pala di San Giobbe (1487c.) è ancora un'interpretazione o un ripensamento della pala di San Cassiano di Antonello: ma la "sacra conversazione" si svolge in un ambiente più chiuso, saturo della luce calda che scende, riflessa, dal catino dorato dell'abside. Ciò che il pittore vuole esprimere non è certo l'animazione di una disputa dottrinale; ma la condizione spirituale, lo stato d'animo comune delle figure così diverse, il loro concorde reagire ad una 406

condizione di spazio e di luce, il loro esistere insieme in un dato luogo e tempo.

Quasi dello stesso periodo è un quadro misterioso, forse anch'esso una Sacra conversazione, ma espressa attraverso una serie di allusioni allegoriche. Benché il soggetto ci sfugga, il quadro conserva tutto il suo fascino. Infatti, se è oscuro il soggetto, è chiaro il significato della visione: l'identità, anche sul piano metafisico, di umanità e natura; il risolversi della mitologia naturale, classica, in una mitologia spirituale o cristiana. Alcune figure sono riconoscibili (la Madonna, San Sebastiano, San Giobbe, San Pietro, San Paolo), altre no: ma tutte coesistono in quel luogo magico, in quella luce che dà ai colori uno splendore inconsueto ed in cui le forme della natura e quelle della civiltà hanno lo stesso, identico significato.

La ricerca della relazione tra spazio e colore si approfondisce e sviluppa nel trittico dei Frari (1488), nella pala di San Zaccaria (1505) e in quella di San Giovanni Crisostomo (1513), per non citare che alcune tra le opere più importanti. In tutte Giovanni Bellini porta innanzi il suo proposito di conseguire una spazialità aperta, illimitata, costruita senza alcun illusionismo prospettico, con i rapporti di distanza risultanti dalle qualità luminose, irradianti o assorbenti, del colore. Nella pala di San Pietro Martire a Murano (1510c.), il pittore ormai ottantenne elimina coraggiosamente anche l'architettura e il trono: la conca absidale è sostituita da un semicerchio di santi, che guardano in alto, alla Vergine Assunta, prodigiosamente sospesa a mezz'aria. Dietro, un vasto paesaggio

di monti, con alberi spogli e castelli profilati sulla luce incostante di una giornata invernale; e nelle nubi trascorrenti, si formano e si disfanno, col capriccio del vento, teste di cherubini. Tutto è miracolo: l'accolta dei santi paludati in quel luogo e in quell'ora, il pavimento marmoreo nell'aperta campagna, la Madonna sospesa, gli angeli tra le nubi; eppure la luce batte sui volti e sulle vesti nel modo più "naturale", smorza o ravviva i colori dei colli e delle mura, e le piccole figure di pastori e di cavalieri, lontane, stanno a dimostrare che nulla vi è di più miracoloso che la natura stessa, nei suoi aspetti consueti. Il miracolo, poi, non è tanto in questi aspetti, quanto nella reazione che suscitano nell'animo umano che li contempla; nell'emozione che provocano, nel più durevole sentimento che succede al trauma emotivo, nel riversarsi di esso 407

sulla natura stessa, nel significato e nel valore crescenti che i fenomeni, le cose naturali assumono nell'appassionata visione umana. Giambellino,

nell'esaltazione affettiva suscitata dalla visione emozionata di quel paesaggio, in quella stagione, in quel giorno, in quell'ora, aggiunge interesse, forza d'appello alle nubi con le teste dei cherubini: a Tiziano, a questa data già attivo, basterà intensificare con qualche pennellata più vigorosa, il tono del colore. È questo sentimento del miracolo naturale o della natura come spettacolo sempre nuovo, sorprendente, prodigioso agli occhi dell'uomo, che costituisce il classicismo senza eroi, trionfi e rovine, anzi quotidiano e domestico, inerente alla vita, dell'ultimo Bellini: e che permetterà al vecchio maestro di ravvivare la sua pittura, fino all'ultimo, con l'esperienza degli stessi pittori che si erano formati nella sua orbita: Cima da Conegliano, Giorgione, Sebastiano del Piombo.

L'arte senza mito di Vittore Carpaccio

Se tutto è miracolo, niente è miracolo, sembra rispondere a Giovanni Bellini VITTORE CARPACCIO (1465c. -1526). La sua formazione è ancora molto

discussa. Il fondamento della sua cultura è certamente la pittura di Antonello, ma veduta da un giovane, che non ha bisogno di paragonarla o conciliarla a una precedente poetica ed a cui, più che le grandi idee sulla natura e lo spazio o sulla fede e il mito, interessa il modo con cui la nuova "macchina da presa" sa cogliere e mettere a fuoco certi fatti altrimenti inafferrabili. Certamente in gioventù ha viaggiato: già le sue prime opere scoprono ricordi ferraresi, umbri, toscani: conosce il Perugino, il

Ghirlandaio, forse Pinturicchio. La critica, per molto tempo, l'ha considerato soprattutto un narratore facile e felice, un Ghirlandaio veneto e più colorito, il creatore di una pittura "di genere", attenta alle cose più che alle idee. Indubbiamente lo è, e questo appunto lo contrappone a un artista speculativo come Giambellino; ma non è un limite, poiché alla pittura speculativa o di idee il Carpaccio non contrappone affatto una pittura senza idee, di piatto buon senso, ma una pittura di comunicazione o di discorso. E il fatto non è di poca importanza in un momento in cui anche in campo letterario si va ponendo (e lo porrà con tutta chiarezza il Bembo) il problema della volgar lingua come la sola adatta a esprimere i sentimenti, a rappresentare i fatti della vita: ciò 408

che, poi, non è affatto un modo di sfuggire il problema dei valori, ma di trasporlo (come del resto avviene o avverrà nel pensiero filosofico) dal piano dei sistemi universali, ormai in crisi, a quello dell'esistenza umana. Se c'è un pittore che abbia in orrore la banalità del buon senso, è proprio Carpaccio: non fa che dipingere storie miracolose. Ma un miracolo, se lo si vede, lo si vede come qualsiasi altra cosa;se non lo si vede non c'è, oppure si è ciechi o si vede male.

La pittura, per il Carpaccio, non deve insegnare a meditare, a filosofare, a pregare, a fantasticare, ma semplicemente a vedere e comunicare ciò che si vede. Perciò (e questa è la grandezza del Carpaccio) la pittura non deve dir nulla che si possa dire altrettanto bene con le parole o con i numeri: il suo valore non sta nell'apparente universalità del dire cose che possono dirsi anche altrimenti, ma nel suo porsi come un nuovo modo e campo di esperienza, specifico e insostituibile. E non è solo una questione di occhi: anche l'immaginazione è un processo della mente umana e i fatti che produce (le immagini) sono reali e debbono essere resivisibili come ogni cosa reale. Che, dunque, il Carpaccio faccia parte della schiera dei pittori discorsivi e narratori non si contesta: ma è maggiore del Ghirlandaio o del Pinturicchio perché il suo empirismo non è soltanto l'antitesi di un idealismo o spiritualismo pittorico, ma sorge sulla base di una cultura come la veneta, dallo stesso aristotelismo padovano orientata ad anteporre il valore dell'esperienza a quello dell'idea. Perciò la veduta, che contrappone alla visione belliniana, non è affatto anti-cultura, ma il principio di una nuova cultura, fondata sulla positività dell'esperienza visiva, ed i cui sviluppi arriveranno, attraverso il Veronese e il Bassano, fino al Canaletto.

I teleri con le Storie di Sant'Orsola (1490-95) sviluppano una specie di racconto a puntate: in ogni quadro il pittore ha l'aria di seguitare una narrazione già cominciata, di mettere in scena personaggi già presentati. L'Arrivo degli ambasciatori ha una prospettiva impeccabile; ma sul davanti le pareti formano un vano in leggera penombra aperto sulla piazza luminosa, sicché le figure vicine appaiono prese tra due sorgenti di luce e si presentano come larghe zone di colore senza perciò risultare appiattite o sfocate; le lontane appaiono nitide e animate, pur senza essere minutamente descritte. Il Carpaccio tiene alla 409

chiarezza: le immagini delle cose distanti non sono soltanto più piccole, ma strutturalmente diverse. Perciò le figure lontane, ottenute con poche rapide pennellate, sono già vere e proprie macchiette; ma date con tanta giustezza che l'immagine si reintegra non tanto nella mente quanto nell'occhio di chi guarda. Il Carpaccio, insomma, si serve della prospettiva, non già per costruire uno spazio universale, ma per definire con chiarezza la profondità del campo visivo, per diaframmare la sua ripresa. Il suo occhio non si limita a ricevere: indaga, fruga, percorre, connette, riporta. È uno strumento, ma uno strumento sensibile e attivo come la macchina da presa nelle mani di un grande regista: uno strumento, cioè, collegato all'attività della mente e quindi capace di mettere nello spazio, cioè nella realtà, anche le immagini mentali. Perché narra? Semplicemente perché il racconto è sviluppo, movimento, percorso: è dunque ciò che impedisce allo

"strumento visivo" di fermarsi, di fissare un aspetto delle cose, di costringere la mente a rifletterci su, interrompendo così la relazione continua e veloce tra la mente che produce immagini, l'occhio che le visualizza, la mano che le riporta sulla tela. Il racconto come tale, con le sue consuete finalità dimostrative o educative, non interessa l'artista; e non v'è fiaba o sogno o allegoria nella sua pittura. Sul Sogno di Sant'Orsola (1495) sono state scritte pagine di commozione per la purezza, l'ingenuità del racconto. In realtà, ciò che interessa il pittore sono i fasci di luce che entrano nella stanza in penombra dalle porte aperte e dalla finestra, l'animarsi dello spazio, il destarsi delle cose: il cagnolino, lo stipo, le colonnine del letto, le lenzuola, il tappeto, le pantofole. Il significato autentico è questo, non il mistico sogno della fanciulla; e non muterebbe se dalla porta, con quel raggio di luce, invece dell'angelo con la palma del martirio entrasse la cameriera col vassoio della colazione. Nell'Arrivo a

Colonia (1490) sono le ombre, i riflessi nell'acqua, le variazioni dei colori nella luce che fanno la composizione, lo spazio: agli occhi del pittore l'ombra non è meno reale del corpo che la proietta, il riflesso nell'acqua non meno reale della cosa rispecchiata.

Antonello aveva raggiunto la sintesi dei due sistemi di visione, l'italiano e il fiammingo; il Carpaccio li fonde in un solo e più ricco linguaggio.

410

Tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento, dunque, il Carpaccio fissa il valore dell'immaginazione come attività della mente strettamente connessa all'esperienza degli occhi: diversa dall'oggettivismo particolaristico dei fiamminghi e dalla "fantasia" che, per il suo contemporaneo fiorentino Filippino Lippi, è superamento dell'esperienza, rovescio della ragione, eccezione che finisce per confermare la regola. Nelle tele per l'oratorio di San Giorgio degli Schiavoni (1502-1507) l'immaginazione è tanto sicura di sé che il supporto del racconto diventa fragilissimo, quasi inconsistente. Le immagini si generano l'una dall'altra, con una vivacità incredibile. Nella scena con San Girolamo che conduce nel monastero il leone ammansito non c'è miracolo né racconto né fiaba, ma una situazione còlta con lucidità, rapidità, arguzia: il santo fiducioso, il leone bonario, i frati spaventati che scappano con le tonache al vento e, lontana, la vita quotidiana del convento di Betlemme, con i vecchi monaci che passeggiano meditando, i giovani in faccende, tipi in costume orientale, piante e animali esotici, gente affacciata ai balconi, panni stesi. L'immaginazione, così legata all'occhio, funziona come l'occhio, che non vede mai una cosa, una persona, un'azione, ma sempre un insieme, un contesto: vede il miracolo o l'atto eroico, ma non può escludere dal "campo" la donna che sciorina il bucato al balcone della casa vicina o il pescatore sul fiume che scorre nel fondo. Ritrovare l'unità, il senso della coesistenza di tante cose diverse in uno stesso contesto, è pure un modo di prendere coscienza della realtà, di conoscere. La prova più certa che la pittura del Carpaccio non è soltanto vivacità nativa di notazione è proprio nel fatto che, inoltrandosi in pieno Cinquecento, non è affatto insensibile al progressivo affermarsi di una cultura classica, anche se le opere, e specialmente le pale d'altare di questo tempo, non hanno la stessa qualità dei teleri.

La lezione di Antonello, ma nell'interpretazione belliniana, è afferrata anche da ALVISE VIVARINI (1445c.-1503c.); lo dimostra la saldezza plastica e coloristica che, tra il 1480 e il 1490, ha portato le sue opere, e specialmente i ritratti, a tale qualità da permettere la confusione, in cui spesso è caduta la critica, con Giovanni Bellini. Dal Vivarini discende BARTOLOMEO MONTAGNA (1450c.-

1523), la maggior personalità della scuola che si forma a Vicenza: una

personalità periferica, certamente, ma che nelle molte pale d'altare trova una versione unilaterale, ma poeticamente originale, dell'alto sentimento naturalistico-religioso di Giovanni Bellini. Il riserbo severo delle figure, la finezza degli accordi coloristici pur nelle gamme moderate, fredde, delicatissime, dimostrano che l'alto sentimento belliniano, come poteva dischiudere la mente ad una nuova concezione del mondo, così poteva fondare nell'umiltà di una devozione profonda la coscienza di una nuova dignità morale.

Risale, attraverso il Montagna e Alvise, alle grandi sorgenti di Antonello e Giambellino anche GIAMBATTISTA CIMA DA CONEGLIANO (1459c.-1518c.), a cui in buona parte si deve la diffusione della cultura artistica di Venezia nella terraferma veneta. La Madonna tra i Santi Giacomo e Girolamo, del 1489, rivela le sue qualità migliori: un gusto civilissimo, perfin raffinato, nel piano liscio della parete dietro i due santi, nel trono cilindrico della Madonna, entro la prospettiva di una pergola. È il primo indizio di quella "cordiale poetica che sa di classico rus virgiliano, di georgica antica" (Longhi) e che rimarrà la nota costante della sua pittura di grande paesista, anche se l'originalità delle sue composizioni è spesso diminuita dal troppo facile ossequio alla pittura dei maggiori, come il Bellini, il Carpaccio, e più tardi, Giorgione.

L'architettura e la scultura a Venezia

L'immagine di Venezia è fissata, nell'anno 1500, dalla grande pianta di Jacopo de' Barbari. Non è né una veduta ideale che geometricamente regolarizza la fenomenologia urbana, eliminandone gli accidenti, o che propone un modello di città, né una pianta moralizzata, di tradizione medioevale, che riassume e concentra in pochi monumenti significativi la simbolica urbana; ma è un'opera complessa, preceduta da un lavoro di molti tecnici rilevatori, i cui dati empirici vengono rielaborati

matematicamente per permettere ad una corretta prospettiva di riassumere in un'unica veduta a volo d'uccello l'intera estensione della città. È

nuova la tecnica; non è infatti un dipinto, ma una xilografia, ricavata da sei grandi blocchi di legno così come al torchio gli editori veneziani stampano incunaboli o cinquecentine. L'immagine determinata non dal colore o dal disegno, ma dal 412

diverso grado di incisione da parte del bulino e dal conseguente alternarsi ritmico dei tratti neri sul foglio di carta bianca. Non è il colore delle costruzioni che fa emergere la città dal blu della laguna, ma la diversa qualità luminosa che la variazione dei segni provoca. Venezia non ha mura, ma ha comunque un interno e un esterno (e lo dimostra il diverso tratteggio che caratterizza le acque lagunari da quelle del Canal Grande e l'assenza del tratteggio nei rii più piccoli); non ha porte, ma è circondata da navi che stazionano all'ancora, vicino all'arsenale, e da semplici barche che entrano nella città, assicurando così l'osmosi continua tra il dentro e il fuori; non ha confini, ma il suo orientamento è stabilito dai diversi venti il cui sfruttamento permette traffici e commerci; non ha rovine storiche, ma l'unica figura umana che Jacopo ha raffigurato nella pianta è l'immagine mitologica di una divinità pagana, Nettuno, "aequora tuens", con cui Venezia si identifica.

La fisionomia urbana "moderna" che la pianta vuole rappresentare si delinea nella seconda metà del Quattrocento. San Marco e il Palazzo Ducale possono considerarsi finiti, anche se si vuole accrescerne ancora il prestigio con decorazioni esterne ed interne. Si costruiscono altre chiese, di rione, e palazzi di ricche famiglie, quartieri di abitazione borghese e popolare. La situazione della città, costruita sull'acqua, non consente radicali mutamenti nella vecchia rete dei canali, delle calli, dei campi (piazze): il nuovo spazio si definisce soprattutto con le facciate. Nelle proporzioni, nel colore, nella luce, nella figura il nuovo spazio urbano di Venezia è il medesimo che abbiamo ammirato come ambiente o scenario nelle figurazioni contemplative di Giovanni Bellini e in quelle vivacemente descrittive del Carpaccio. È difficile dire se la sua immagine si configuri prima nell'architettura o nella pittura; in ogni caso, le sue misure e la sua forma esprimono chiaramente il rapporto che la società veneziana, così omogenea malgrado gli ordinamenti oligarchici e aristocratici, pone tra sé e il mondo: tra la dimensione della propria esistenza e una spazialità più espansa, che è

acqua, cielo, distanza indefinita, immagine ricordata o fantasticata di contrade remote (l’Oriente, il Nord) che tuttavia rientrano nell’orizzonte mentale di una gente abituata ai traffici marittimi a largo raggio.

413

Quella che, in terraferma, è la natura aperta, pianura e monti, fiumi e boschi, a Venezia è giardino, orto ricavato a fatica tra quattro muri, in un lembo di terra portata fin lì con le barche e le ceste; e quello che là era sfondo, infinito, trasparenza atmosferica oltre il limite del terreno, qui è sostanza avvolgente, vapore acqueo saturo di luce in sospensione. E la base degli edifici è quasi sempre il riflesso mobile, oscillante delle facciate nei canali.

Anche le genti a cui Venezia deve apparire come una meraviglia del mondo, città civilissima e ricchissima, vengono da lontano, per lo più dal nord dell’Europa o dall’Oriente musulmano. Venezia non le intimidisce con poderose difese; il mare e la flotta sono protezioni più che sufficienti. E neppure ostenta la bravura tecnica dei suoi artigiani, perché il nucleo della sua realtà sociale è fatto di mercanti e di marinai. Non ha un patrimonio di materie prime da mettere in valore: per costruire deve importare tutto, e i materiali sono tanto più preziosi quanto più remota è la loro provenienza. Per questo, e perché le costruzioni debbono essere leggere, i marmi non vengono impiegati a blocchi, ma in lastre: sottili, levigate, specchianti. Il loro compito è di riflettere la luce del cielo e dell’acqua, dandole forma con l’intarsio colorato delle pietre. Il punto di contatto con le nuove concezioni toscane è proprio questo: che la facciata non è più chiusura ma diaframma; solo che a Venezia non è intersezione prospettica ma velo quasi trasparente tra due entità luminose, la luce-aria e la luce-acqua. Sono questi i valori di spazio che si definiscono nell’architettura del bergamasco MAU RO

CODUSSI, che opera a Venezia tra il 1469 e il 1504, negli anni in cui Giambellino e il Carpaccio, per vie diverse, giungono a definire lo spazio come misura della luce mediante le qualità del colore. Nelle chiese di San Michele in Isola, di San Zaccaria, di Santa Maria Formosa, di San Giovanni Crisostomo instaura un nuovo tipo strutturale e formale, che ben s’adatta a costruzioni sospese, portate da pali subacquei e, per maggior stabilità, distanziati gli uni dagli altri: aree vaste, espanse in larghezza come in lunghezza, larghe volte, muri di moderato spessore. In facciata, poi, non più la decorazione frastagliata e iridescente, che collegava fisicamente le

superfici murarie alla luce aperta; ma una soluzione “intellettuale”, che consiste nel delineare l’orizzonte ideale nel 414

semicerchio del lunettone frontale, spesso fiancheggiato da due mezze lunette.

Sotto questo orizzonte ideale, che limita l’edificio con grandi curve, la facciata si dispiega in una tenue modulazione di brevi risalti e di piccole rientranze (per lo più nicchie), come pieghe ricadenti di un velo sospeso. La stessa interpretazione del piano si ritrova nei palazzi Corner-Spinelli e Vendramin-Calergi che, a pochi decenni di distanza, eclissano con la loro calcolata proporzionalità e con la netta prevalenza dei vuoti scuri tra i luminosi risalti delle colonne, il tipo tardo-gotico fissato dal Raverti nella Cà d’Oro.

PIETRO LOMBARDO (1435c. - 1515), la cui origine è detta dal soprannome (era un Solari), è scultore e architetto. La piccola chiesa della Madonna dei Miracoli (1481- 89), interamente rivestita di incrostazioni marmoree con motivi geometrici, pare uscita da un fondo del Carpaccio. La purezza dell’intarsio cromatico e la stessa tecnica dell’incrostazione, che succedono alla sovrabbondanza degli intagli del gotico fiorito, porta al recupero o quanto meno all’evocazione di un valore d’immagine originariamente bizantino. Ma non si tratta di un protrarsi di vecchie tradizioni, bensì di una scelta consapevole, come nella prima fase di Giovanni Bellini. È anche per questa via che si propone, nella cultura artistica veneziana, un “ritorno all’antico”.

ANTONIO RIZZO (1430c.-1499c.), nato a Verona, ha cominciato la sua attività di scultore accanto ad Antonio Bregno e di questa formazione lombarda si vedono le tracce nelle prime opere veneziane, come alcune figure del monumento Foscari (m. 1457). La sua plastica si rinnova, però, a contatto della pittura di Giovanni Bellini e di Antonello: rinuncia alla continua, acuta frattura di piani e sviluppa superfici più morbide, sensibili all’avvolgimento luminoso e atmosferico.

Lo si vede nel monumento Tron (m. 1476), e, maggiormente, nelle due statue di Adamo ed Eva nell’arco Foscari in Palazzo Ducale: due nudi che palesemente dipendono dal San Sebastiano di Antonello, pur conservando qualche durezza nordica nell’insistente delimitazione lineare del modellato.

415

L’Umanesimo figurativo in Lombardia

Nella prima metà del Quattrocento Milano è il maggior centro italiano del gusto

“internazionale”; e la costruzione del Duomo seguita a impegnare i costruttori in problemi essenzialmente tecnici e decorativi. L’infiltrazione delle nuove correnti, che anteponevano la cultura storica alla perizia tecnica, sono lente e difficili. Il toscano Antonio Averulino, detto il FILARETE, che lavora a Milano al tempo di Francesco Sforza, non riesce né forse tentò seriamente di imporsi al gusto dominante: nel suo trattato fantastica di una città ideale, Sforzinda, ma nella sua architettura si limita a introdurre alcuni nuovi spunti morfologici in un contesto tradizionale. Lo si vede in una parte della fronte dell’Ospedale maggiore (1456-65) in cui una finta archeggiatura a tutto sesto inquadra bifore gotiche con fitte decorazioni in cotto. Neppure MICHELOZZO, che lavora nella chiesa di Sant’Eustorgio e progetta il Banco Mediceo riesce ad imporre la sua autorità, certo maggiore di quella del Filarete.

L’esponente del gusto lombardo è GUINIFORTE SOLARI (1429c.-1481): rettifica in senso gotico il progetto del Filarete per l’Ospedale, sovrapponendo all’archeggiatura un secondo piano di bifore in cotto; continua e conclude con alte volte a crociera l’interno della Certosa di Pavia. Questo edificio, che avrebbe dovuto essere quasi una replica del Duomo di Milano, documenta invece la graduale trasformazione del gusto. Già Guiniforte Solari, costruendo le volte, le disimpegna dalla struttura dei piloni, mirando a rendere più vasta la spazialità della chiesa. GIOVANNI ANTONIO AMADEO (1447c.- 1522), principale ideatore della facciata, accentua il compromesso: cerca di accordare la tradizione ancora romanica delle loggette in facciata con la sporgenza di piloni gotici e con le archeggiature cieche a tutto sesto, mascherando le incongruenze con la decorazione fitta, minuta, solo in qualche motivo adeguata alle nuove tematiche classicheggianti. Anche più palese è il compromesso nella cappella Colleoni di Bergamo (1470-75), quasi un eclettico campionario di stili. La scultura dell’Amadeo, come quella di CRISTOFORO e ANTONIO MANTEGAZZA riflette l’analoga ricerca di aggiornare la tradizione senza rinnovarla: ritmi spezzati succedono o semplicemente si sovrappongono a quelli fluenti del tardo-gotico, 416

un più vivace contrasto di luce si determina, anche attraverso indirette influenze padovane e ferraresi, sulle superfici, senza tuttavia rinnovare la

struttura plastica.

Neanche la conoscenza degli esempi toscani e della pittura fiamminga, diffusa soprattutto in Liguria, riesce a modificare la cultura artistica lombarda, decisamente orientata, ancora sulla metà del secolo, verso la tradizione gotico-internazionale: la Crocefissione del pavese DONATO DE' BARDI (m. 1451), opera "più amica di van Eyck e di Petrus Christus che non di Masaccio" (Longhi), rimane, allo stato attuale degli studi, un caso isolato proprio per la profonda comprensione che l'autore dimostra dei due poli dell'arte contemporanea; e l'originale, altissima sintesi che il dipinto propone non ha conseguenze immediate, anche se tracce del "lume" fiammingo rimarranno a lungo, quasi a formare sedimento profondo, nel gusto lombardo, per riemergere a tratti, durante il corso dei secoli.

La trasformazione radicale, di struttura, della cultura figurativa lombardanella seconda metà del Quattrocento ha tre fattori ben precisi: la pittura di Vincenzo Foppa (1430c. - 1515c.), l'opera pittorica e architettonica di Donato Bramante (1444 - 1514) giunto da Urbino, la presenza a Milano, dal 1482 al 1499, di Leonardo.

VINCENZO FOPPA è bresciano. La sua prima formazione, un tempo riferita all'ambiente padovano, è invece essenzialmente lombarda: il punto di partenza del Foppa rimane la pittura di Gentile da Fabriano, che aveva lavorato a Brescia nel secondo decennio, e dei suoi seguaci. L'esperienza padovana è tuttavia già presente nella Crocefissione del 1456. L'inquadratura in un'arcata, la cui profondità è aumentata da una transenna rientrante, ha due scopi: situa le immagini in uno spazio diverso ed "antico" (lo dicono i busti imperiali nei tondi dei pennacchi) significando sùbito che si tratta di una visione spirituale o di un tema di meditazione; invita figurativamente ad entrare nello spazio della pittura. Il basso recinto indica anche le linee prospettiche, ribadite dalla posizione delle croci dei ladroni. Dietro le figure è una valle profonda; nel fondo, illuminata dai raggi radenti del sole, Gerusalemme. La prospettiva del paesaggio non è molto dissimile da quella degli affreschi di Masolino a Castiglione Olona: è una specie 417

di corridoio a piano inclinato, che incanala verso il primo piano la luce del fondo: vi giunge, infatti, ancor densa e quasi pesante, sfiora le cime degli alberi e le asperità dei monticelli di roccia delle tre croci, si adagia sul parapetto. Aderisce anche ai corpi nudi dei crocefissi, annullando ogni particolare linearistico, con le sfumature del chiaroscuro: li modella,

potrebbe dirsi, per compressione. Fin da questo momento la ricerca plastica del Foppa è anche ricerca luministica; del San Girolamo, di questo stesso periodo, il Longhi scrive: “è il primo quadro dove la sorgente luminosa, invece di trasformarsi nel lume universale del Rinascimento, si condensa e singolarizza in un caso di luce laterale, essendo di fatto uno studio di luce radente in un corridoio di rocce”.

Gli affreschi nella cappella di San Pietro Martire in Sant’Eustorgio (1462-1468), in cui è più marcata l’esperienza padovana, sono fondamentali per il rinnovamento della cultura figurativa lombarda: anche quando racconta, il Foppa sta al fatto e il suo dire è veritiero, incisivo. Anche quando, come nella pala Battigella, chiede all’architettura un’impostazione monumentale, non amplifica ma opprime lo spazio con una bassa volta scura, che riserva alle arcate laterali la funzione di illuminare le masse compresse delle figure con un raggio quasi radente. Poco più tardi, dopo il 1480, non può non reagire alla nuova atmosfera creata, a Milano, dalla presenza di Bramante e di Leonardo: cede specialmente alla suggestione del primo, la cui monumentalità architettonica ravviva in lui l’esperienza padovana e, nel Martirio di San Sebastiano, dichiaratamente mantegnesca. Contrappone il forte risalto della figura del santo, legato alla colonna, allo scorcio profondo della arcata da cui giungono, uno per uno, gli arcieri; ma fa risaltare il corpo del martire sulla colonna scura, e fa penetrare dal fondo, nell’androne prospettico, una lama di luce sotto la volta in ombra.

Meglio del BUTINONE, la cui pittura solo esteriormente rinnovata può considerarsi l’equivalente del compromesso dell’Amadeo, AMBROGIO DA

FOSSANO detto il BERGOGNONE (m. 1522 circa) capisce che la qualità più autentica del Foppa, suo maestro, è il luminismo; la sua pittura timida ma schietta, è fatta di toni grigi e freddi in una luce tremula e argentea, specialmente negli sfondi di paesaggio.

Bramante e Leonardo a Milano

Due degli artisti che chiudono il Quattrocento e aprono il nuovo secolo, sia pure orientandone la cultura artistica in due direzioni opposte, lavorano a Milano, sicuramente in rapporto tra loro, negli ultimi due decenni del secolo.

Il BRAMANTE, che era stato in contatto con Melozzo ad Urbino, nel 1477 era già a Bergamo e dipingeva figure di filosofi sulla facciata del palazzo del podestà. È

il tema dello studiolo di Federigo da Montefeltro; ma è significativo che il primo lavoro di quello che sarà il maggiore architetto del Cinquecento a Roma consista nel dare dignità formale alla facciata di un vecchio palazzo dipingendovi su grandi figure di personaggi illustri; e che poco dopo, a Milano, faccia lo stesso, dipingendo entro nicchie architettoniche giganteschi uomini d'arme e filosofi.

Evidentemente, per il Bramante, l'idea della monumentalità architettonica coincide con quella della figura umana con valore storico, eroica. L'arcata, la nicchia, la profonda cavità a cui corrisponde una forte membratura o il volume plastico di un corpo squadrato o convesso saranno elementi fondamentali dell'architettura del Bramante a Milano e più tardi, e con più ponderato equilibrio e classica misura, a Roma. Quasi certamente il Bramante è stato a Mantova, e ha capito il nesso che lega il culto umanistico dell'Alberti per il "monumento" al classicismo storicamente documentato, profondamente eroico, del Mantegna.

Come pittore, concepisce la figura umana in scala gigantesca, protagonista eroica di uno spazio "monumentale": come architetto, concepisce lo spazio come l'ambiente ideale, il complemento psicologico di un'umanità superiore, i cui atti e pensieri sono condizionati alla dimensione globale dell'universo, allo spazio come totalità del mondo. È l'universalismo di Piero della Francesca, ma trasposto dal piano teoretico al piano psicologico. Sul piano psicologico, appunto, non ha molta importanza che lo spazio sia reale o illusorio, costruito o dipinto: in ogni caso, è una rappresentazione, una immagine.

A Milano, ricostruisce l'antica chiesa di Santa Maria presso San Satiro. Vuole che la cupola raccordi e concluda nella propria cavità emisferica quantità spaziali equivalenti; poiché l'area ristretta non gli consente uno sviluppo del coro proporzionale a quello della navata e del transetto, realizza in stucco un finto 419

coro, sfruttando abilmente (memore di Melozzo) le possibilità illusionistiche della prospettiva. Una profondità finta è identica, come funzionalità visiva, a una profondità reale: lo spazio, per il Bramante, non è più la struttura universale ma l'immagine grandiosa della realtà. Nel 1488

partecipa con altri maestri (tra i quali Francesco di Giorgio Martini) ai lavori per il duomo di Pavia; ed è certamente sua l'idea di una cupola impostata sulle tre navate, sì da riassumere tutta la spazialità dell'edificio. L'ultima e più impegnativa impresa costruttiva del Bramante a Milano è il coro di Santa Maria delle Grazie, male interpretato da frettolosi e mal preparati esecutori. La cupola, fasciata da un alto tamburo rivestito da una galleria ad archi abbinati tra pilastri, sorge su un grande dado i cui lati (salvo, naturalmente, quello che immette nella navata) si sviluppano, in basso, nelle ampie curvature di tre absidi. L'architetto concepisce le superfici murarie come sottili, sensibili diaframmi tra spazio interno e spazio esterno, come se l'atmosfera raccolta nei vani interni premesse l'involucro murario e filtrasse attraverso le molte aperture per fondersi con l'aria e la luce esterne. La pesante costruzione sembra gonfiarsi, alleggerita dalle grandi finestre (poi in gran parte murate) che svuotavano, in basso, la cortina muraria e, in alto, dalla loggia circolare del tamburo; e la decorazione minuta, ancora nel gusto lombardo, increspa le superfici generosamente spiegate alla luce. La relazione tra vaste masse e ornamentazione sottile discende ancora dalla proporzionalità pierfrancescana tra grandezze massime e minime. Ma, tra i due estremi, il Bramante non cerca più una media proporzionale; cerca piuttosto una continuità di passaggio, sfruttando la capacità psicologica e visiva di trascorrere, come di fatto trascorre quando considera i fenomeni naturali, dal grande al piccolo e dal piccolo al grande. Per ottenere questa continuità o questa possibilità di rimando da un valore all'altro il Bramante tende ad unificare le masse, a concepire l'edificio come un organismo naturale: "non murato - dirà il Vasari - ma veramente nato". Ed è quanto mai significativo che, nei disegni leonardeschi del periodo milanese, ricorrano frequenti studi di edifici a pianta centrale, con corpi absidali coordinati a una cupola centrale: il tema, dunque, che il Bramante 420

affronta nelle opere milanesi e svilupperà sistematicamente a Roma, nel progetto per la ricostruzione di San Pietro.

LEONARDO, a Milano, non ha più intorno, come a Firenze, un ambiente scettico e diffidente. Approfondisce e sviluppa in molte direzi oni la ricerca scientifica; si occupa di ingegneria, idraulica, scienze naturali giungendo in tutti i campi a scoperte sensazionali; scrive una gran parte delle sue opere teoriche, raccoglie una massa enorme di appunti; è

chiamato, come tecnico, a dar consigli per il Duomo di Milano e per quello di Pavia; abbozza progetti di bonifica, canalizzazione, urbanistica. L'arte è, per lui, uno dei tanti modi di indagine, esperienza, conoscenza; ma, in certo senso, prevalente sugli altri perché il disegno è "cosa mentale", processo intellettuale, e come tale, strumento d'indagine valido per tutte le discipline. Gran parte delle sue ricerche e scoperte, dall'anatomia alla meccanica, dalla botanica alla cosmologia, sono espresse e comunicate col mezzo del disegno: che infatti tradisce sempre la febbre della ricerca, l'interrogativo dell'ipotesi, la curiosità della verifica. Ma proprio perché Leonardo è il primo che conduca ricerche scientifiche con finalità e metodologie specifiche, è anche il primo a separare l'arte, per la propria specifica finalità e metodologia, dalla scienza. Non per nulla la sua raccolta di note sulla pittura forma un trattato a sé, ben distinto dai trattati che progetta per le altre discipline che occupano la sua mente.

Come pittore, Leonardo eseguì a Milano due opere d'importanza capitale, la Vergine delle rocce (ordinata nel 1483) e l'Ultima cena nel Refettorio del Convento di Santa Maria delle Grazie (1495-97), più alcuni ritratti. Come scultore, fece il modello al vero del colossale monumento equestre di Francesco Sforza (che però non fu fuso in bronzo, e andò distrutto quando, nel 1499, i francesi occuparono Milano) e, più tardi dopo il 1511, studiò il progetto per un'altra statua equestre, di Gian Giacomo Trivulzio.

Non si può parlare di un preciso scambio di influenze tra Leonardo e Bramante; ma non si può negare che, in qualche momento, le ricerche dei due maestri convergano su uno stesso problema. Consideriamo la Vergine delle rocce; le figure sono alla soglia di una grotta, quasi di una cripta naturale, che riceve luce 421

dall'alto e dalle aperture del fondo. Contro ogni consuetudine, le figure sono disposte in croce, all'incontro di quattro direttrici di spazio: Gesù s'inclina, in primo piano, verso lo spazio esterno, il Battista e l'angelo suggeriscono l'espansione laterale dello spazio, la Madonna, che sovrasta il gruppo, sembra accennare a una "cupola" da cui scenda la luce. È la stessa struttura di spazio

"centrale" su cui Bramante lavora in Santa Maria presso San Satiro e su cui ritorna, con maggior chiarezza, nel coro delle Grazie, raccordando alla grande cupola la navata longitudinale, i due bracci del transetto, il coro. È

anche lo stesso modo di illuminazione: dall'alto e dalle aperture del fondo. Si osservi ora che la grotta è una vasta cavità in cui s'addensa un'atmosfera umida e densa, mentre le erbe e i fiori sono descritti con estrema cura fin nei minimi particolari, con un'attenzione fiamminga che Leonardo ha imparato a Firenze da Hugo van der Goes. Indiscutibilmente Leonardo si pone il problema della relazione tra massimi e minimi: lo risolve da "naturalista", tenendo conto che la natura presenta appunto queste differenze di scala. Ma anticipa anche la soluzione psicologica di cui abbiamo parlato per Bramante, perché parte dal presupposto che la mente umana, anch'essa naturale, è perfettamente in grado di passare da una scala all'altra senza alcun bisogno di ridurre il grande e il piccolo a una media proporzionale. Lo spazio non è dunque una struttura costante, con una sua logica matematica; è l'estensione indefinita in cui s'addentra l'esperienza o si attua l'esistenza umana.

La Vergine delle rocce è indubbiamente un quadro "a chiave", carico di significati ermetici: non simbolici, tuttavia, perché il simbolo manifesta, sia pure in modo translato, mentre Leonardo vuole che i significati rimangano oscuri, adombrati, e visibili siano soltanto le forme: come i fenomeni naturali, che si vedono e certo hanno cause e significati che possono essere indagati e scoperti, ma non sono dati a priori. La "caverna", come risulta anche da vari passi degli scritti, era un motivo che affascinava Leonardo: dal punto di vista scientifico o geologico, ma soprattutto come "interiora" della terra, natura sotterranea o subnatura,

"ricettacolo della vita geologica, dei movimenti enormi nello spazio e nel tempo che costituiscono il suo segreto" (Chastel). Forse i lontani ghiacciai alludono al 422

remoto passato del mondo, ad una sterminata preistoria, che finisce con la nascita di Cristo, quando natura e storia si schiudono ed illuminano (Leonardo è il solo artista del Quattrocento che non creda nel "ritorno all'antico" e non consigli l'imitazione dei classici) e il mistero imperscrutabile del reale diventa un segreto che l'indagine umana può svelare. Le pareti e le volte della spelonca crollano e dalle fenditure irrompe la luce: l'èra della vita sotterranea è finita, comincia l'èra dell'esperienza. Le quattro figure sono sulla soglia, su di loro è già la volta del cielo. Fin qui tutto, o quasi tutto, è chiaro. Ma perché l'incontro di Cristo e del Battista bambini? perché c'è un angelo che indica col dito il Battista? Forse è lo

stesso angelo che aveva portato l’annuncio a Maria; ma la sua missione mistica è finita, Cristo è nato, ora toccherà ad un uomo dare l’annuncio agli uomini.

Quella del Battista non è una rivelazione né una profezia, ma un’intuizione.

L’intuizione ispirata che precede e stimola l’esperienza, l’ipotesi che sarà verificata. Questa potrebbe essere una spiegazione del quadro (Leonardo tornerà sul tema del Battista, come figura “ispirata” nella natura) e collimerebbe con le premesse neoplatoniche, benché non ortodosse, della cultura dell’artista.

Leonardo, a Milano, poteva ben presentarsi come l’esponente della superiore cultura fiorentina e, nello stesso tempo, prospettare le proprie tesi senza incorrere nel biasimo dei neoplatonici ufficiali. Spiega così che l’ispirazione, il furor, è il movente profondo, psicologico dell’indagine e della esperienza; che lo spazio non è una struttura astratta e geometrica ma l’estensione reale dell’intuizione e dell’esperienza; che dunque spazio è atmosfera, dato che vediamo le cose come atmosfera colorata. Ciò che chiamerà “prospettiva aerea”

non è altro che la misura delle distanze in profondità secondo la densità e il colore dell’atmosfera interposta: sicché tutte le cose ci appariranno avvolte, velate, sfumate. Questa morbidezza, ariosità, fusione impalpabile di luce e ombra è il bello di Leonardo: un bello che non ha una forma costante, ma nasce dalla ispirazione o dall’impulso interiore a indagare e conoscere, a mettersi in rapporto o all’unisono con la natura, e perciò dipende così dall’attitudine dell’animo che dal luogo, dall’ora, dalla luce. Le quattro figure della Vergine delle rocce non hanno gesti definiti, moti precisi: l’angelo addita, Gesù si raccoglie in 423

se stesso, quasi ritraendosi da uno spazio che non è il suo, il Battista si protende, la Vergine ha un atto e un sorriso pieni di comprensione e di

“malinconia”, come se sapesse o prevedesse l’inevitabile pena dell’esperienza.

Sono forse le immagini dei moventi, delle spinte spirituali profonde: anche perciò sono ancora nella spelonca sotterranea, benché sulla soglia.

Della Cena non rimane che l’ombra. Leonardo si è servito di una tecnica tutta sua (tempera all’uovo su un arriccio duro e levigato, quasi uno stucco in due strati, di cui il superiore sottilissimo), che in poco tempo ha portato il

capolavoro alla rovina, aggravata poi dai tentativi di porvi rimedio. Leonardo ha escogitato questa tecnica, così diversa dall'affresco per aver modo di ritornare sul già fatto, correggere, mutare. È il primo artista incontentabile, tormentato, ma non tanto da un assillante bisogno di perfezione quanto per il fine particolare che qui si prefigge. Non concepisce più la "storia" come un'azione definita, ma come una situazione psicologica complessa, fatta di atti e reazioni intrecciati, inseparabili, da valutarsi solo nel loro risultato globale. Fino all'ultimo, Leonardo vuole avere la possibilità di mutare anche solo una sfumatura espressiva in una figura in rapporto a una nota, a un accento che si sono determinati in un'altra, magari all'estremo opposto del quadro. L'opera non può constare di un progetto e di un'esecuzione; nasce e si sviluppa col furor dell'ispirazione, ogni segno deve tener conto dell'esperienza che l'artista ha compiuto fino a quell'istante. Il disegno, la pittura sono ricerca continua: non si può sapere dove condurrà, quali fatti rivelerà da cui non si potrà prescindere.

Le figure sono riunite in gruppi di tre; le espressioni dei volti, gli atti delle mani sono il risultato di un concitato chiedere, rispondere, consultarsi: solo Cristo è isolato e il suo gesto è assoluto. Negli uomini, tutto è relativo. Da sempre è stata osservata la varietà psicologica delle espressioni fisionomiche e dei gesti, si è tentato perfino di fare il catalogo dei sentimenti espressi. Infatti, se nella Vergine delle rocce Leonardo aveva voluto manifestare i moventi, qui vuole

rappresentare i moti in quanto prodotti dai moventi. "Il bono pittore - scrive - à da dipingere due cose principali, cioè l'homo e il concetto della mente sua; il primo è facile, il secondo difficile, perché s'ha a figurare con gesti i movimenti delle 424

membra". Per giungere a esprimere una situazione unitaria composta d'infiniti fattori bisogna che questi siano dati nelle medesime condizioni di spazio, di tempo, di luce: perciò Leonardo, che pure aveva opposto alla prospettiva lineare l'aerea, si serve nella Cena della prospettiva fiorentina o piuttosto, illuminando le figure frontalmente e dal fondo, di un caso di convergenza tra prospettiva lineare e prospettiva ottenuta mediante rapporti di luce e ombra. È anche comprensibile che, per rendere evidenti i moti dell'animo nei movimenti del corpo e nelle variazioni fisionomiche, Leonardo ingrandisca le figure e cerchi di dar loro, anche con quel riunirle in gruppi, una dimensione maggiore del vero, monumentale.

Che a questa ricerca di una forma unitaria, ugualmente espressiva del particolare e dell'universale, dell'uno e del tutto, mirassero, per vie diverse, Bramante e Leonardo, si vedrà dallo sviluppo che avrà la loro arte dopo il 1499; l'anno in cui, dopo la caduta della signoria sforzesca, Leonardo torna a Firenze e il Bramante prende la via di Roma.

CAPITOLO DODICESIMO - IL CINQUECENTO

Come per la religione, la politica, il pensiero filosofico e scientifico, così per l'arte il Cinquecento è un secolo altamente drammatico, pieno di contrasti: dalla trasformazione di tutti i valori nascono le idee sulle quali si fonda la struttura culturale dell'Europa moderna. È il secolo delle "riforme". La "riforma" protestante costringe la stessa Chiesa cattolica a rivedere le proprie strutture e la propria condotta: la religione non è più rivelazione di verità eterne, ma ricerca ansiosa di Dio nell'anima umana; non più obbedienza ad un'autorità, ma scelta che implica la responsabilità dell'individuo davanti a Dio. Analogamente, la nuova scienza non è più sapienza tramandata e fondata sull'autorità delle antiche scritture, ma indagine nel vivo della realtà intesa come problema sempre aperto. La politica non è più l'affermazione di una gerarchia di poteri derivanti da Dio, ma lotta di forze in cerca di un provvisorio equilibrio. Anche l'arte non è più contemplazione e rappresentazione dell'ordine del creato, ma inquieta ricerca: della propria natura, dei propri fini e processi, della propria ragion d'essere nel divenire della storia. Perché specchiare nella forma artistica la forma dell'universo, se questa è incerta ed è oggetto, essa stessa, d'indagine? Perché ammirare la divina armonia del creato, se Dio non è là, ma nell'interiorità delle coscienze, nella tensione dell'anima che lotta per la propria salvezza? Il grande problema è ormai la condotta umana: l'atteggiamento rispetto a Dio e la disciplina della vita religiosa, il metodo della ricerca e dell'esperienza scientifica. Anche l'arte, nel suo farsi, è un modo di comportamento: e la definizione del suo processo, del suo attuarsi come arte e del concorrere come tale al fine ultimo della salvezza spirituale appare non meno importante che l'oggetto della rappresentazione artistica stessa.

Il pensiero che il Cinquecento sia il secolo classico per eccellenza risale a Giorgio Vasari, che lo enuncia nelle sue Vite degli artisti, pubblicate nel 1550 e poi, largamente rivedute, nel 1568. Già a questa data il secolo appare

al Vasari diviso in due versanti: il progresso e l’apogeo dello spirito e della cultura classici, con Michelangiolo al vertice, e dopo di esso la decadenza rappresentata dagli artisti che, non potendo uguagliare il “divino” maestro, ne ripetono di maniera le 426

forme. Manierista, nel concetto del Vasari, è colui che imita l’arte e non la natura: ma se lo studio è rivolto ai modi dell’arte, è chiaro che l’interesse non è più di spiegare la natura mediante l’arte, bensì di chiarire che cosa sia e dove miri quel determinato modo del fare umano che è il fare artistico. I manieristi sono infatti descritti come strani, sofisticati personaggi, preoccupati soltanto di superare le

“difficoltà” dell’arte, prospettandone continuamente di nuove per doverle faticosamente superare.

La visione storica vasariana ha influenzato la storiografia successiva: per molto tempo si è seguitato a vedere, nei grandi maestri della prima metà del secolo, il trionfo del Classicismo e nei manieristi della seconda la decadenza, anzi lo sterile oscillare dell’arte, non più impegnata nella conoscenza e rappresentazione della natura, tra i poli opposti delle regole e dell’arbitrio o del capriccio. La critica moderna ha invece riabilitato il malfamato Manierismo: un’arte indipendente dalla realtà oggettiva e mirante ad esprimere un’idea che l’artista ha in mente, è un’arte rivolta alla conoscenza del soggetto più che dell’oggetto e, quindi, assai più vicina alle concezioni estetiche moderne. Ma se il Manierismo appare più moderno del cosiddetto Classicismo, come spiegare la maggior grandezza dei maestri della prima metà del secolo, cioè dei “classici”? Probabilmente col fatto che classici propriamente non erano e che i grandi problemi del secolo si ponevano proprio con la loro opera. Se dunque il Manierismo è, come

certamente è, un movimento sostanzialmente anticlassico, è proprio perché la crisi del classicismo o, piuttosto, del rinascimento della cultura classica si profila e si compie proprio nell’opera dei grandi maestri del principio del secolo.

Se il Classicismo è il sicuro e sereno possesso di una concezione unitaria del mondo, nessuno di quei maestri può dirsi classico. Non Leonardo, per il quale la natura non è verità solare ma oscuro dominio da scrutare; non Michelangiolo, per il quale il rapporto tra uomo e Dio è disperata tensione, tragedia; non Tiziano, che porta nell’arte le brucianti passioni della vita. Rimangono Bramante, che muore nel 1514, e Raffaello,

che muore nel 1520; anzi, soltanto le loro opere romane nel secondo decennio del secolo. Ma vedremo che il classicismo di Bramante è più apparente che reale, più esteriore che profondo; e che Raffaello, 427

più che alla rappresentazione diretta del reale, si interessa ai problemi posti da Leonardo e da Michelangiolo, perfino dai veneti, e che, di tutti gli artisti del suo tempo, è quello che più chiaramente pone l'arte come fine a se stessa o, quanto meno, come attività che non può attingere alle sue finalità ultime se prima non si realizzi e giustifichi come arte. Né si può dimenticare che i manieristi veri e propri assumono l'arte di questi maestri come punto di partenza e di riferimento: fino a considerare la propria opera come continuazione, interpretazione e commento della loro. Da questo momento fino a tutto il Settecento il problema di fondo dell'arte italiana sarà la scelta tra l'ideale di Raffaello e l'ideale di Michelangiolo: anche nell'arte, come nella religione, il primo atto che si deve compiere è la scelta tra due ideali che non si può fare a meno di mettere a confronto. Raffaello e Michelangiolo rappresentano due diverse concezioni dell'arte, cioè due proposte di soluzione per lo stesso problema del valore e della funzione dell'arte: il fatto che la discussione sulla maggior grandezza di Raffaello o di Michelangiolo si prolunghi per quasi due secoli dimostra che nessuna delle due soluzioni può essere accettata come assoluta e definitiva e ciascuna vale in rapporto all'altra.

Scegliere una delle due vie significava ricusare motivatamente l'altra, cercare di riunirle significava analizzarle criticamente: nell'un caso e nell'altro, l'arte che si muove tra quei due termini implicava un processo dialettico. Affermando che l'arte si realizza come scelta dialettica tra più direzioni possibili si riconosce che l'arte si è trasportata dal piano della contemplazione a quello della ricerca e del dibattito. In questo senso essa profondamente partecipa, e proprio con i suoi massimi esponenti, della grandiosa crisi di trasformazione della cultura che, in sintesi, consiste nel laborioso trapasso dai sistemi chiusi del pensiero scolastico alle agili metodologie in continuo sviluppo, dalle verità date per certe al dubbio metodico e alla ricerca, dall'obbedienza ai principi della autorità alla volontà dell'esperienza diretta, dal dommatismo al problematismo.

In che senso l'opera romana di Bramante e Raffaello ha potuto apparire come il culmine del "Classicismo"? Anzitutto, per la radice profonda che ha nelle due grandi proposte classiche della seconda metà del Quattrocento: il

Classicismo come teoria o razionalità assoluta, rappresentazione universale del mondo, di 428

Piero della Francesca, e il Classicismo come storicità assoluta, rappresentazione universale della vita umana, del Mantegna. Poi, perché l'opera romana dei due maestri si sviluppa in stretto rapporto con la Curia pontificia, e con la sua politica religiosa, in un momento in cui si avverte imminente la crisi riformistica e si cerca di prevenirla riaffermando solennemente l'evidenza formale del domma e la sua identità con la verità razionale e la verità storica. Anche l'arte di Bramante e di Raffaello, benché miri ad un Classicismo "eterno", è strettamente collegata ad una situazionIndubbiamente è una risposta conservatrice, che mira a rassicurare gli animi e a consolidare la fiducia nell'autorità e nella stabilità di certi valori: l'identità della fede e della ragione, della ragione e della storia. La stessa renovatio Urbis, l'aspirazione di Bramante e di Raffaello a ripristinare nella Roma cristiana la figura classica di Roma, vuol essere la dimostrazione della ragion storica e della funzione politico-religiosa della Chiesa romana. Ma l'ottimismo di questa risposta preventiva e rassicurante non avrà più senso dopo il 1520, quando il conflitto religioso esplode con la ribellione aperta di Lutero e il contrasto assume d'un tratto un'ampiezza ed una gravità imprevedute. Bramante e Raffaello sono gli ultimi che concepiscono il classico, o l'antico, come una realtà storica che si sviluppa o si rifà attuale nel presente. Dopo di loro, e già in Michelangiolo, l'antico diventa un modello astratto, che si può accettare o respingere o variamente interpretare; in ogni caso, un'idea che ci si fa, un fatto mentale. Lo sviluppo dell'arte italiana del Cinquecento è accompagnato da una vasta pubblicistica: tutti i trattati espongono una teoria dell'antico, ma più che a penetrare il significato storico dei monumenti, mirano a fissare regole particolari sulle proporzioni del corpo umano o degli ordini architettonici. Ma è un rigore apparente: Vitruvio è contraddetto dal dato storico dei monumenti, i dati storici sono in contraddizione tra loro, e così la regola genera l'eccezione, l'apparente rigore l'arbitrio. E ciò che ora interessa gli artisti non è la certezza della regola, ma il contrasto tra la regola e l'arbitrio, tra la disciplina formale accettata e la e storica precisa ed è la risposta ad un'ansia problematica che già assillava, anche in Italia, le coscienze religiose.

429

Indubbiamente è una risposta conservatrice, che mira a rassicurare gli animi e a consolidare la fiducia nell'autorità e nella stabilità di certi valori: l'identità della fede e della ragione, della ragione e della storia. La stessa renovatio Urbis, l'aspirazione di Bramante e di Raffaello a ripristinare nella Roma cristiana la figura classica di Roma, vuol essere la dimostrazione della ragion storica e della funzione politico-religiosa della Chiesa romana. Ma l'ottimismo di questa risposta preventiva e rassicurante non avrà più senso dopo il 1520, quando il conflitto religioso esplode con la ribellione aperta di Lutero e il contrasto assume d'un tratto un'ampiezza ed una gravità imprevedute. Bramante e Raffaello sono gli ultimi che concepiscono il classico, o l'antico, come una realtà storica che si sviluppa o si rifà attuale nel presente. Dopo di loro, e già in Michelangiolo, l'antico diventa un modello astratto, che si può accettare o respingere o variamente interpretare; in ogni caso, un'idea che ci si fa, un fatto mentale. Lo sviluppo dell'arte italiana del Cinquecento è accompagnato da una vasta pubblicistica: tutti i trattati espongono una teoria dell'antico, ma più che a penetrare il significato storico dei monumenti, mirano a fissare regole particolari sulle proporzioni del corpo umano o degli ordini architettonici. Ma è un rigore apparente: Vitruvio è contraddetto dal dato storico dei monumenti, i dati storici sono in contraddizione tra loro, e così la regola genera l'eccezione, l'apparente rigore l'arbitrio. E ciò che ora interessa gli artisti non è la certezza della regola, ma il contrasto tra la regola e l'arbitrio, tra la disciplina formale accettata e la tentazione di uscirne: un contrasto che riflette, nell'arte, quello che agita a tutti i livelli la coscienza del tempo e che, in definitiva, è il contrasto, ormai nettamente moderno, di autorità e libertà.

L'ansia religiosa e il senso della problematicità della vita non sorgono con la lotta religiosa, che a sua volta è il prodotto di una crisi di coscienza già in atto. Sono già il tema fondamentale del neo-platonismo fiorentino della seconda metà del Quattrocento e della sua polemica contro il sistematismo logico della filosofia scolastica. Marsilio Ficino aveva opposto una filosofia dell'anima alla dominante filosofia della natura, descritto la condizione dell'ansia come tipica dell'uomo (anxietas… hominis est propria), sostenuto che la conoscenza di Dio comincia 430

dalla conoscenza di sé, affermato che ciascuno è l'artefice della propria natura e che questo è il principio della libertà. Il Savonarola aveva intuito e

confermato col martirio la relazione profonda tra coscienza religiosa e libertà politica. E non è un caso che la vita breve dell'eroica repubblica fiorentina coincida con la fase più alta del Manierismo, con l'arte del Pontormo e del Rosso, che di fatto è anticonformismo puro, ricerca di un interno rigore nella libertà. Alla risposta tranquillante che viene da Roma con Bramante e con Raffaello, proponendo al problema una soluzione conforme alla ragione e alla storia, si risponde che il problema non ha soluzione, che al di là di ogni problema se ne apre sùbito un altro, che la vita stessa è problema, un problema la cui soluzione è al di là della vita stessa, nella morte. La vita come esperienza d'ogni giorno prende il posto di quelle verità rivelate ch'erano la natura, il mondo, la storia. La religione diventa esperienza e vita religiosa, la politica vita politica; scienziato è colui che vive la ricerca e l'esperienza scientifica; artista colui che vive la ricerca formale.

Se la storia, come esperienza già vissuta e quindi risolta, non ha più un valore determinante, e ciò che conta sono soltanto le situazioni umane e il modo con cui ciascuno affronta le difficoltà spirituali dell'esistenza, le tradizioni tramandate perdono ogni vigore e lo scambio delle esperienze individuali diventa tanto più necessario quanto più le esperienze sono diverse tra loro. Non soltanto perché direttamente o indirettamente riflettono il tormento religioso della riforma, ma soprattutto perché escono dall'orbita di una storia "maestra", le opere degli artisti tedeschi, e specialmente del Dürer, attraggono l'interesse dei manieristi italiani e specialmente dei fiorentini. E non è soltanto per il mecenatismo della corte francese che gli artisti toscani sono chiamati a lavorare a Fontainebleau, dove si forma un centro "internazionale" di cultura manieristica. Ciò che, sullo scorcio del secolo, fa del Manierismo una situazione europea della cultura artistica non è un fenomeno di espansione, come alla fine del Trecento la diffusione del "Gotico internazionale"; è, all'opposto, un bisogno di scontro tra diverse tradizioni e culture, ciascuna delle quali si configura, per le altre, come una difficoltà da superare, una contraddizione da vivere in tutta la sua asprezza.

431

Se la ragione non può più - dopo il lacerante e sanguinoso trauma della scissione della comunità cristiana in riformati e controriformati - rivelare l'immediata evidenza del domma, il problema religioso si sposta dal piano

della dimostrazione della verità a quello della persuasione e della mozione degli affetti; ne discende, in un ambito culturale che è ancora strutturalmente religioso, una modifica profonda della concezione, dei mezzi, dei fini dell'operazione artistica. Il Concilio Tridentino riconosce l'importanza essenziale, nella lotta religiosa, dell'arte in quanto attività specificamente rivolta alla produzione di immagine.

L'immagine non è la forma; in sé non è né giusta, né sbagliata, e nemmeno può dirsi a priori se sia buona o cattiva: occorrerà vedere caso per caso, a seconda dei fruitori, se possa essere utile o dannosa. Il supplizio di un santo, rappresentato nel collegio dei gesuiti con truculenza nei dettagli, può servire a preparare dei missionari all'idea del martirio, da affrontare nella certezza di essere ricompensati con la salvezza eterna; la stessa immagine, in una basilica aperta al culto, può spaventare inutilmente i fedeli. La rappresentazione di una santa può essere, anche senza nessuna intenzionalità da parte dell'artista, conturbante per un pubblico poco preparato. Un'arte che voglia essere programmaticamente devota ha due possibili alternative davanti a sé: essere un'arte "senza tempo", interessata ad una resa quanto più "oggettiva" possibile, che trasporti nella pratica artistica l'austerità, il rigore, la semplicità della vita religiosa, oppure essere un'arte, non meno devota, che stimoli in chi guarda l'immagine, l'attitudine all'immaginazione, che abitui i fedeli alla pratica, sociale, dell'immaginazione. Non sono due alternative che si escludono a vicenda: lo intuiranno, tra gli ultimi anni del Cinquecento e i primi del Seicento, i fondatori della nuova cultura figurativa del Barocco.

Michelangiolo, Leonardo, Raffaello a Firenze

Dopo circa vent'anni di assenza, interrotta soltanto da un breve rimpatrio nel 1495, Leonardo torna a Firenze nel 1500, dopo l'occupazione di Milano da parte dei francesi. E ormai famoso come artista e come scienziato; scopritore e inventore nei più diversi campi della scienza naturale e della meccanica, è senza possibilità di confronto la mente più moderna d'Europa. A Firenze vive ancora 432

Botticelli, il suo antagonista d'un tempo, ma precocemente invecchiato, inasprito, sconvolto dalle prediche e dal martirio del Savonarola: auspica il ritorno all'antica, perduta spiritualità religiosa, dipinge poche opere di un'altezza sublime, quasi inaccessibile, ma ormai fuori del tempo. Rimangono infatti del tutto incomprese nella città dominata dall'arte

tipicamente borghese dei tanti seguaci del Ghirlandaio: abili professionisti, di vedute moderatamente moderne, ma di limitato orizzonte. Fin dal 1490 si parlava delle doti eccezionali di un giovanissimo, Michelangiolo Buonarroti; ma nel 1494, all'avvicinarsi di Carlo VIII, aveva lasciato Firenze, dove torna nel 1495 e, per rimanervi abbastanza a lungo, nel 1501. Michelangiolo è nato a Caprese nel 1475; tredicenne, a Firenze, vien posto a bottega dal Ghirlandaio. Non vi rimane a lungo: vuole diventare scultore e si mette a studiare col Bertoldo, un seguace di Donatello, che teneva scuola nel giardino Mediceo, in piazza San Marco. Lo nota sùbito Lorenzo il Magnifico, che lo prende sotto la sua protezione e lo introduce nella sua cerchia neoplatonica di filosofi e letterati. Neoplatonica è dunque l'impostazione della cultura di Michelangiolo e neoplatonica rimarrà fino alla fine la sostanza ideale della sua opera di artista, ma anche della sua intensa, tormentata vita religiosa.

Malgrado gli studi col Ghirlandaio e col Bertoldo, Michelangiolo è un autodidatta.

Concepisce, neoplatonicamente, l'arte come ispirazione interiore, furor dell'anima; ma la sorgente dell'ispirazione non è, come per Leonardo, la natura.

È la cultura, come storia della spiritualità umana, della lotta per la salvezza.

Studia l'arte classica e certe sue opere vengono addirittura credute antiche: è la prova che non mira tanto a interpretare il dato storico quanto ad appropriarsene quasi brutalmente, per poi superarlo, trascenderlo. Le sue esperienze culturali si irradiano in tutte le direzioni: lo attrae soprattutto Donatello, per il suo sentimento tragico della storia; ma tra i suoi disegni vi sono anche appunti da Giotto e da Masaccio. Poco dopo, a Bologna, studia Jacopo Della Quercia e Niccolò Dell'Arca. Non assume una determinata epoca storica come ideale; nel mutare delle epoche e delle forme cerca il flusso perenne della spiritualità umana, del sentimento del sacro. Se l'antico rimane un vertice non più raggiunto, non è per la sua classicità ma, al contrario, perché la mancanza della rivelazione e la 433

conoscenza esclusiva del mondo fisico costituivano una maggiore "difficoltà", superata, al realizzarsi del mondo spirituale. Nella Centauromachia, tra 1490 e 1492, i riferimenti culturali immediatamente riconoscibili sono quattro: i sarcofagi tardo-romani, Giovanni Pisano,

Donatello (attraverso Bertoldo), Leonardo. Il tema vero del rilievo non è il mito classico, ma il furor e la sua espressione nel movimento. Com'è evidente dalla composizione a vortice, Michelangiolo si richiama all'Epifania di Leonardo (che, a dieci anni di distanza, era pur sempre, a Firenze, l'opera più "moderna"), e si direbbe anzi che cerchi il confronto. Anche là il tema era il furor, ma il moto aveva principio nella natura e dalla natura passava agli uomini. Per Michelangiolo il moto nasce e si conclude nelle figure, e la causa che lo suscita è un principio spirituale, il gesto di un Dio, Apollo. Infatti, non v'è uno spazio, una prospettiva che inquadri e ambienti l'azione: i vuoti tra le figure lasciano scorgere la pietra scabra del fondo. I valori in contrasto non sono il vuoto e il pieno, ma la materia inerte, quasi passiva sotto la luce che la invade, e la materia animata dal moto, dove la luce coincide con le tensioni e gli scatti dei gesti. L'artista non dissimula, anzi mette in evidenza il processo della scultura, l'aspro lavoro dello scalpello: quasi per dire che un'ispirazione naturalistica, come quella di Leonardo, aveva la sua espressione nella pittura, ma l'ispirazione spirituale ha la sua espressione nella scultura. È infatti persuaso che la scultura (che, dirà più tardi, non si fa come la pittura "ponendo", ma

"levando" la materia) sia la più nobil e, dunque la più spirituale delle arti. Perché?

Non tanto perché abbia un rilievo reale invece che illusorio, ma perché, appunto, si fa levando o distruggendo la materia e liberando il concetto o il disegno. Nella Centauromachia le figure emergono con impeto dalla pietra, che ancora in parte le avvince; nella contemporanea Madonna della Scala quasi non c'è rilievo. Il bordo sporgente e la prospettiva della scala, più che una profondità apparente, suggeriscono la cubatura geometrica del blocco distrutto entro il quale le figure sono piuttosto disegnate che modellate. Sono appiattite, come nel rilievo schiacciato di Donatello, che certo è, qui, il punto di riferimento essenziale; ma non già, come in Donatello, per ottenere effetti di spazio attraverso effetti di luce, bensì per rientrare nelle facce piane di quel cubo immaginario. Dirà poi 434

Michelangiolo che l'immagine è fin da principio contenuta nel blocco e che lo scultore non dovrà che liberarla levando la materia superflua: basta osservare la figura della Madonna, la posa del Bambino o del ragazzo sulla scala per vedere come le masse e i volumi rientrino quasi a forza nei piani-limite del cubo iniziale, del blocco. Masse e volumi, dunque, non hanno

realtà fisica, ma sono espressi dal disegno, cioè dall'andamento largo del contorno: proprio perciò dalla concitazione plastica e luministica donatelliana si passa ad un'impostazione solenne, da stele classica. Snaturalizzandosi, spiritualizzandosi, l'immagine si proietta in un passato più remoto, al limite estremo del tempo: diventa "antica". A Bologna Michelangiolo studia i rilievi di Jacopo Della Quercia nella porta di San Petronio, in cui le masse potenti sono ridotte a una lieve ondulazione della superficie entro i fermi, larghi contorni; ma lo colpisce anche il vigore espressionistico di Niccolò dell'Arca, e lo si vede dal modo con cui riduce entro un cubo ideale, nell'Angelo reggicandelabro, le figure angeliche di Niccolò. Lo stesso processo che riduce la massa al cubo ideale riduce la figura liturgica dell'angelo al motivo ideale del genio classico. In termini più generali, Michelangiolo non si propone tanto di imitare o emulare l'antico quanto di trovare la sintesi, la continuità profonda tra la spiritualità sublimata dell'antico e la spiritualità cristiana o medievale, ben più tormentata e drammatica. I due temi si precisano in due opere del periodo romano, che va dal 1496 al 1501: il Bacco e la Pietà. Il Bacco è un'acutissima interpretazione dell'antico; la Pietà vuole essere un'opera esemplarmente cristiana, ed infatti riprende audacemente il tema gotico e nordico della salma di Cristo adagiata in grembo alla Madonna. Il classicismo del Bacco è dubbio: quali che siano le fonti su cui si è documentato, l'ideale a cui tende l'artista è più ellenistico che propriamente classico: la scultura del tempo di Adriano più che quella del tempo di Augusto o, risalendo ai greci dalle copie romane, Prassitele e Lisippo più che Policleto e Fidia. La figura è leggermente spostata rispetto all'asse: per l'equilibrio malfermo dell'ebbrezza, ma soprattutto per rompere la bilanciata ponderatio classica e trasformare il volume in una continuità di linee fluide e di superfici levigate, sulle quali la luce scorre come un velo d'acqua. Le forme si appesantiscono, gravitano molli sull'appoggio 435

incerto delle ginocchia piegate. Ma un movimento opposto, di risalita, nasce dalla figura tutta angoli e scatti del faunetto, dal nodo plastico e luministico della mano di Bacco, della pelle ferina, dell'uva; e risale, col brivido luminoso delle superfici, fino alla testa inghirlandata. L'ebbrezza del vino è furor, ispirazione naturale; e si concreta, non già nell'impeto sfrenato, ma nell'oscillazione dell'animo tra piacere e malinconia, momenti inseparabili e facilmente riducibili a quel misto di speranza e timore che è il

desiderio, tipico aspetto, dal punto di vista neoplatonico, della condizione umana. Invertendo il processo seguito nelle statue dell'Arca di San Domenico l'artista parte qui da una immagine antica e pagana e la traspone in una dimensione più prossima, la sensibilizza alle ansie, ai turbamenti della spiritualità cristiana.

Al tema del desiderio si contrappone, nella Pietà, il tema complementare del rimpianto, e anche questo ha due momenti, cioè si realizza in un'oscillazione ansiosa dell'animo. La Madonna tiene in grembo Cristo morto, come se fosse un bambino dormente; ed è giovane, come quando Cristo era bambino. Forse la statua vuol essere proprio questo: una visione o, piuttosto, la previsione o prefigurazione che la Vergine ha della passione del Figlio. Alla previsione si lega sùbito il rimpianto: il gesto dimostrativo della mano della Madonna dice che la previsione si è purtroppo avverata. È un arco di tempo dal passato al futuro, che esclude il momento del presente, della realtà del fatto. La composizione è chiusa in una piramide, quasi a indicare che tutto ciò rientra in un concetto divino, che trascende il dolore, la pietà umana. Ma lo scopo di questa lucida geometria (come del cubo in cui s'inscrivevano la Madonna della Scala e l'Angelo di Bologna) è anche di ottenere il movimento senza descriverlo come fatto fisico, deducendolo dallo scarto, dalla divergenza delle linee rispetto ai lati o all'asse dello schema. Il ritmo, qui, nasce dal disarticolarsi del corpo di Cristo in una successione di angoli, dalla caduta obliqua del braccio, dall'inclinazione della testa della Madonna: dal rompersi, cioè, dell'equilibrio "naturale" della composizione.

Più avanti parleremo del non-finito di Michelangiolo; per il Bacco e la Pietà dovremmo invece parlare di troppo-finito. Le immagini sono concepite in una 436

dimensione che è al di là della realtà naturale, al di là dello spazio: la luce deve scorrere sulla forma levigata senza penetrarla, l'aria non deve avvolgerla ed offuscarla. Il troppo-finito michelangiolesco è dunque l'opposto metafisico del fisico sfumato di Leonardo. Michelangiolo vuole andare al di là del reale, Leonardo vuole penetrarvi a fondo. L'uno e l'altro muovono da un assunto neoplatonico e ne superano il limite umanistico di pensiero antico "rinato" per assumerlo come premessa di una coscienza attuale: ma Leonardo lo supera nel senso dell'analisi, avvicinando l'arte alla

scienza, Michelangiolo nel senso della sintesi, avvicinando l'arte alla filosofia.

La relazione e il contrasto si fanno più stretti quando i due maestri si incontrano a Firenze nel 1501. Tra la Madonna di Bruges e il cartone leonardesco della Madonna con Sant'Anna l'antitesi è scoperta. Rievocando il motivo della Madonna di Donatello a Padova, Michelangiolo include la figura del Bambino in quella della madre; Leonardo sdoppia le figure con un succedersi di ampie curve, uscenti l'una dall'altra, in modo da ottenere una consonanza totale con lo spazio.

Il tema della meditazione michelangiolesca è simile a quello della Pietà: lo sguardo pensoso fisso davanti a sé, la Vergine prevede (sul fermaglio della veste, sul petto, v'è un Cherubino: simbolo della "intelligenza chiara"), e anche il Bambino sa, perché con lo stesso atto si offre e si ritrae, come a cercare rifugio nel grembo materno. Per Leonardo non v'è un arco passato-futuro, v'è soltanto il presente dell'esperienza: le sue figure non hanno una storia, sono puri fenomeni in un mondo di fenomeni. Altro contrasto: tra il San Gerolamo che Leonardo aveva lasciato incompiuto a Firenze nel 1482, e il David che Michelangiolo scolpisce tra il 1501 e il 1504 (posto all'ingresso del palazzo della Signoria). Il David è una figura eretta, quasi non occupa spazio: dall'asse che cade a piombo dalla testa al piede diverge la gamba obliqua ed è il principio del succedersi di concisi scatti di moto: la brusca flessione del polso, il sùbito volgersi della testa, il braccio piegato verso la spalla. Il movimento della figura non si espande nello spazio, si rinchiude negli atti contrapposti delle membra. Michelangiolo si è servito di un blocco in cui, quarant'anni prima, Agostino di Duccio aveva abbozzato una figura per l'esterno del duomo, stretta e lunga secondo il modulo 437

quattrocentesco: era una "difficoltà" da superare, ma anche una condizione che l'artista accettava volentieri perché gli permetteva di concentrare nell'immagine il massimo d'energia, anzi di concepire la figura dell'eroe nel momento della concentrazione della volontà in vista dell'azione da compiere (infatti, mentre guarda lontano con le sopracciglia aggrottate, come a prendere la mira, scioglie la fionda che porta avvolta intorno al corpo). L'artista non rappresenta l'azione, ma il suo movente morale, la tensione interiore che precede lo scatto del gesto.

All’opposto, San Gerolamo è una figura quasi prona, emaciata, sofferente: i nervi tesi, i tendini scoperti la rendono estremamente sensibile allo spazio che la circonda. L’eroe di Michelangiolo, giovane e pieno di forza pronta a scattare, è l’immagine della volontà; l’eroe di Leonardo, vecchio, consumato dalla lunga

“sofferenza” della realtà, è l’immagine dell’esperienza.

Il primo dipinto sicuro di Michelangiolo è il tondo Doni (1504c.): e l’immagine formata dal nodo ritorto delle figure, chiuse entro il tondo e tuttavia solide e aggettanti come se questo fosse una sfera di vetro, è l’opposto dell’immagine espansa, sfumata, inafferrabile dei dipinti di Leonardo. Dove tutto è fenomeno, mentre qui tutto è, più che simbolo, concetto: “la Vergine e San Giuseppe appartengono per nascita al mondo del Vecchio Testamento sub lege. Il Bambino… rappresenta il mondo futuro del Nuovo Testamento sub gratia. I nudi rappresentano il mondo pagano… Il San Giovannino è il legame tra i due mondi”

(Tolnay). Il tema del succedersi delle generazioni, lo stesso che Leonardo affronta nella Madonna con Sant’Anna, è neoplatonico: Leonardo lo interpreta nel senso delle generazioni naturali, Michelangiolo nel senso delle generazioni storiche, del sormontarsi degli evi. Il concetto è una verità che raggiunge la mente senza attraversare i sensi; poiché qui le immagini sono la forma di concetti, non hanno alcun rapporto con l’esperienza sensoria, sono insensibili all’aria e alla luce, hanno contorni duri e colori freddi. Il concetto ha una realtà più forte delle cose: perciò queste figure sono più che umane, tra loro non è possibile alcun legame affettivo. Diceva Michelangiolo che la pittura è tanto più buona quanto più è simile alla scultura; e l’eccellenza della scultura consisteva nella vittoria sulla materia. In quest’opera Michelangiolo non si propone di 438

simulare con la pittura il forte rilievo della scultura: vuol fare opera di pittore vincendo la debolezza della pittura, la sua soggezione alla materia. La materia della pittura è il colore: si propone dunque di vincere la mutevolezza, la sensibilità del colore all’aria e alla luce. Ogni colore è dato nella sua qualità pura, archetipa, di giallo, rosso, azzurro; i colori sono accostati in modo che nessuna fusione, nessuna reazione reciproca sia possibile; il chiaro-scuro non è ottenuto con l’aggiunta di bianco o di nero, ma graduando la stessa tinta dalla nota più intensa e profonda alla nota più chiara ed alta. Non per questo la forma-concetto è immobile, statica. Il nodo

plastico delle figure non è al centro: la simmetria arresterebbe il moto a spirale della forma, priverebbe di ogni evidenza il concetto del sormontarsi e scavalcarsi dei tempi. Questo moto non può localizzarsi in gesti, perché così si avrebbe la rappresentazione di un fatto e non di un concetto; né, come in Leonardo, può trasmettersi dallo spazio alle figure, perché lo spazio, il fondo, è anch'esso costruito in funzione del concetto (il parapetto che separa il mondo ebraico-cristiano dal pagano, i nudi, San Giovannino). Nasce dunque entro la piramide del gruppo da un concatenarsi di spigoli vivi (le ginocchia della Madonna e di San Giuseppe, il braccio della Madonna, la cui flessione è ripetuta in senso inverso da quello del Bambino etc.) che costituiscono gli scatti del ritmo a spirale ascendente dell'insieme. Proprio perché questi atti non hanno un significato in sé, ma solo come sorgenti di forza o di spinta per tutto il gruppo, la muscolatura è turgida e tesa: non in funzione di uno sforzo reale, ma come pura carica di energia per un ritmo astratto di curve e di angoli. Michelangiolo, infine, non vuole soltanto esprimere la forma, ma la forza del concetto: sono le idee che mettono in moto la realtà, determinano il succedersi delle epoche, la storia. È esattamente quello che, negli stessi anni e in quella stessa Firenze repubblicana, pensava Niccolò Machiavelli. Sul tema della storia, appunto, si scontrano Leonardo e Michelangiolo nel 1504 quando la Signoria li incarica di dipingere, nella Sala del Consiglio in Palazzo Vecchio, due scene di battaglie vinte dai fiorentini. Il dipinto di Leonardo, la battaglia di Anghiari, rovinò prima d'essere finito per la tecnica impropria adottata (come nella Cena di Milano); Michelangiolo aveva appena finito il cartone della battaglia 439

di Cascina, quando fu richiamato a Roma da Giulio II. Dice il Cellini che i due cartoni, finché si conservarono, furono "la scuola del mondo": il grande tema della pittura del Cinquecento è infatti la rappresentazione "di storia". Conosciamo la parte centrale dei due cartoni da copie e da stampe. Leonardo concepisce la battaglia come un fenomeno della natura, un ciclone: tra vortici di fumo e di polvere si vedono episodi di lotta furibonda, cavalli che paiono belve infuriate, smorfie ferine di combattenti. Lo stesso furore scatenato sconvolge natura, uomini, bestie, annulla ogni differenza, confonde tutto nel vortice di un ritmo senza principio né fine. Alla visione panoramica di Leonardo, Michelangiolo oppone un momento preciso: mentre i fiorentini, credendosi al sicuro, si bagnano in Arno, sono sorpresi

dai pisani; la situazione è disperata, ma proprio la disperazione dà loro la forza di battersi e vincere. Già nel tondo Doni Michelangiolo si era rifatto alla Santa Famiglia del Signorelli; qui si ricollega alla Resurrezione per il giudizio nel duomo di Orvieto, ed è un riferimento significativo perché gli affreschi orvietani del Signorelli sono indubbiamente il più esplicito allarme, nell'arte, dell'incombente crisi religiosa. La figurazione michelangiolesca ha infatti un doppio significato: celebra un episodio eroico della storia fiorentina (e per Michelangiolo, come già per il Savonarola, la libertà politica è un'esigenza di fondo della vita morale e religiosa) e allude al momento eroico della spiritualità cristiana. Per il cristiano, come per il soldato, l'ora della prova estrema giunge quando si è meno preparati, ma la stessa angoscia può diventare forza di riscatto. Si delinea così, più ancora che nel David, l'ideale eroico di Michelangiolo: eroe non è tanto colui che compie un'azione coraggiosa, quanto colui che, vincendo l'inerzia e il sonno della carne, afferma il proprio essere spirituale e si salva. La figura dell'eroe è massiccia e muscolosa perché sia evidente il peso della materia; ma nella massa stessa si suscita un moto che la scuote, la strappa all'inerzia, le imprime una spinta che la porta in alto, la riscatta.

Né altro che questo trascendere il corpo che lo compie è il fine del moto o del gesto nell'arte di Michelangiolo.

Per Leonardo, invece, tutto è immanenza. L'esperienza della realtà deve essere diretta, non pregiudicata da alcuna certezza a priori: non l'autorità del domma e 440

delle scritture, non la logica dei sistemi filosofici, non la "perfezione" degli antichi.

Ma la realtà è immensa, possiamo coglierla solo nei fenomeni particolari. L'arte è la ricerca del valore dell'esperienza che si fa della realtà visibile, del fenomeno; e il fenomeno vale quando, nel particolare, manifesta la totalità del reale. È strano che sia stata considerata ermetica un'opera come la Gioconda, che è forse il quadro più chiaramente esplicativo della poetica di Leonardo: cioè del rapporto ch'egli stabilisce tra particolare e universale, tra fenomeno singolo e realtà tutta, e che avrà un'importanza fondamentale anche per la scienza, il cui nuovo compito sarà appunto, da Galileo in poi, di dedurre dai fenomeni particolari principi generali. Ed è significativo che Leonardo enunci la sua poetica proprio in un ritratto: un tipo d'immagine che, riferendosi necessariamente a un

oggetto particolare, il modello, decisamente repugnava a Michelangiolo. Dietro la figura v'è uno strano paesaggio, infinitamente profondo, fatto di rocce corrose e sfaldate tra corsi d'acqua, come un'atmosfera satura di vapori in cui si rifrange e filtra la luce. Non è un paesaggio veduto né un paesaggio fantastico: è l'immagine della natura naturans, del farsi e disfarsi, del ciclico trapasso della materia dallo stato solido al liquido, all'atmosferico: la figura non è più l'opposto della natura, ma il termine ultimo del suo continuo evolvere. In questa unità o armonia profonda di tutti i suoi aspetti la natura si dà come fenomeno universale, come bellezza: ciò spiega perché i contemporanei abbiano veduto in Leonardo, più che lo scienziato, il creatore di una nuova concezione del bello, non più legata a canoni o leggi proporzionali e quindi infinitamente più libera. La figura della donna, infatti, è tutta costruita dalla luce che l'investe, l'avvolge, la penetra: progredisce dal fondo, la luce, via via rallentando il ritmo della sua vibrazione, si concreta nella trasparenza dei veli, nell'increspatura della veste, tra i fili dei capelli, e infine dilaga sul viso e sulle mani, facendo sentire, sotto la pelle diafana, il pulsare caldo e segreto del sangue. È inutile interrogare il famoso sorriso della donna per sapere quali sentimenti abbia nell'animo: nessuno in particolare, ma il sentimento diffuso del proprio essere, pienamente essere e in una condizione di perfetto equilibrio, nel mondo naturale. Allora i termini della relazione e della antitesi tra i due maestri si fanno anche più chiari: Leonardo o il 441

sentimento della natura, quello per cui sentiamo il ritmo della nostra vita pulsare all'unisono con quello del cosmo; Michelangiolo o il sentimento morale, quello per cui cerchiamo di riscattare dalla natura un'esistenza spirituale che è soltanto nostra e che ci lega a Dio. Ma, come si vede, non sono due diverse concezioni del mondo, bensì due diverse concezioni dell'animo umano, della vita interiore o, piuttosto, due momenti distinti e complementari dell'esistenza umana, quello che ci porta a confonderci con la natura e quello che ci spinge a separarcene e a trascenderla.

L'artista che capisce come le posizioni antitetiche di Leonardo e di Michelangiolo siano, in definitiva, i due termini di uno stesso problema, tra i quali v'è possibilità di relazione dialettica, è RAFFAELLO. È nato ad Urbino nel 1483 ed ha ricevuto i primi insegnamenti dal padre Giovanni Santi, modesto pittore della cerchia di Melozzo da Forlì e autore di una

Cronaca rimata non priva di notizie interessanti sull'ambiente artistico che si era formato, nelle Marche ed in Umbria, intorno a Piero della Francesca. Rimasto orfano quand'era ancora un ragazzo, Raffaello passa in Umbria e diventa infine scolaro e collaboratore del Perugino. La storia dei suoi esordi non è chiara, né precisamente tracciato il confine tra i momenti migliori del maestro e i primi saggi del più grande discepolo. Ma la posizione di Raffaello, nei confronti della composta oratoria peruginesca, appare con chiarezza nello Sposalizio della Vergine, dipinto nel 1504, poco prima dell'inizio del periodo fiorentino dell'artista: pieno rispetto della tradizione umbra, nessun proposito rivoluzionario ma, invece, un consapevole impegno di chiarificazione e semplificazione formale. Lo schema compositivo è quello della Consegna delle chiavi del Perugino nella cappella Sistina: uno schieramento di figure in primo piano, un vasto spazio prospettico, un tempio rotondo nel fondo. Il tempio, nell'affresco del Perugino, è un simbolo: allude alla Chiesa nata dal mandato che Cristo dà a Pietro. Nel quadro di Raffaello è simbolo, ma anche oggetto plastico, edifico: e, come tale, il perno della costruzione spaziale. Le figure in primo piano, infatti, sono disposte seconda una curva che ripete, allargandola, quella del colonnato. Le linee prospettiche del pavimento della piazza, collegando il tempio alle figure, regolano gli intervalli tra le teste sul ritmo degli intercolunni. Raffaello 442

ha compendiato così in un organismo centrale unitario lo spazio che il Perugino aveva costruito ancora per piani paralleli. Ha cioè posto, nella pittura, un problema simile a quello che occupava gli architetti del Quattrocento e ancora, proprio in quegli anni, Bramante: la sintesi di organismo longitudinale e centrale, di prospettiva geometrica ed empirica, piana e curva. Come determina l'aggruppamento delle figure e la proporzione dei piani e dei vuoti, così la forma del tempio regola la diffusione circolare e avvolgente della luce e, quindi, gli accordi accuratamente dosati o "proporzionali" dei colori.

Si osservi ora come le figure non formino una, ma due curve che s'intersecano: aperta, l'una, verso l'interno e concentrica al giro del colonnato; aperta, l'altra, verso l'esterno, gli spettatori. È come se l'ordine geometrico, l'equilibrio proporzionale, la luce limpida del quadro si comunicassero, al di qua del quadro stesso, allo spazio empirico; o, meglio, come se questo seguitasse al di là del piano del quadro, oltre la ritmica siepe

delle figure, lungo la prospettiva della piazza fino alla porta aperta del tempio, che sicuramente è un simbolo cristiano, ma è anche l'orizzonte fisico dello spazio. Anche l'oratoria edificante del Perugino e quella minatoria del Signorelli presupponevano lo spettatore e miravano a suscitare una reazione psicologica; ma Raffaello non vuole persuadere, vuole dimostrare con l'evidenza. L'arte per lui è proprio questo: dare come evidenti, pienamente rivelate, le verità della teologia e della filosofia. Per Michelangiolo l'arte ripete l'atto divino della creazione, per Raffaello ripete l'atto divino della rivelazione. Si fonda, anzi, sul pensiero che la rivelazione non sia data una volta per sempre, ma si attui in tutti i momenti e gli aspetti del reale.

Bisogna dunque, questi aspetti del reale, confrontarli e sceglierli affinché, liberati da ciò che hanno di particolare e di accidentale, rivelino il loro perenne contenuto di verità. Raffaello non fa discendere da astratti archetipi la regolarità delle sue forme, la deduce dall'esperienza della realtà: il bello non è altro che il meglio degli aspetti naturali, trovato attraverso un processo comparativo e selettivo. È

dunque una perfezione relativa e che ha, nell'ordine della conoscenza, lo stesso valore che ha il bene nell'ordine morale. Ma come avviene l'esperienza della realtà? I sensi ingannano, la ragione li corregge. Non serve affrontare 443

direttamente, impreparati, lo spettacolo della natura: bisogna recuperare il vero unico e ideale confrontando e combinando le interpretazioni che della realtà sono state date in passato. Alla natura, insomma, si giunge attraverso la storia. È

proprio quello, notiamo, che sosteneva la Chiesa per le antiche scritture, che vanno accettate nella tradizione che le ha portate fino a noi e non, come avrebbero voluto alcuni (i primi umanisti e, poi, i protestanti) nella ricostruzione ipotetica, anzi impossibile, del dettato originale. Anche Raffaello dunque, come Michelangiolo e all'opposto di Leonardo, crede che l'artista debba formarsi sulle opere dei maestri e non guardando direttamente la natura. Solo che, per Michelangiolo, la storia rivela la contraddizione delle interpretazioni che si distruggono a vicenda, lasciando infine l'uomo disperatamente solo di fronte a Dio; mentre, per Raffaello, tutte le interpretazioni si conciliano e si integrano, si riducono all'unità. Nessun altro artista, è, come lui, aperto a tutte le esperienze.

Nelle opere del primo periodo, umbro, unisce la contemplazione peruginesca con la discorsività del Pinturicchio; e l'incontro con la pala di Pesaro di Giovanni Bellini l'aiuta a chiarire il problema del colore come elemento essenziale della forma visibile. Dal 1504 al 1508 Raffaello è a Firenze. I disegni di quegli anni provano che studia a fondo, nella struttura, l'opera di Leonardo e di Michelangiolo; ma non cerca un compromesso tra le due posizioni opposte.

Nell'una e nell'altra intuisce un pericolo: porre l'arte in funzione della conoscenza della natura o in funzione della conoscenza della interiorità umana significa porla come ricerca invece che come dimostrazione della verità. Era la crisi della concezione di Piero della Francesca, a cui Raffaello era profondamente legato per i suoi rapporti con la cultura urbinate: della concezione della forma, cioè, come dimostrazione evidente dell'identità di ragione e fede. Ma era anche la crisi della concezione peruginesca e signorelliana dell'arte come comunicazione, discorso, esortazione: cioè della funzione religiosa e sociale dell'arte. Una crisi pericolosa, per giunta, in un momento in cui correnti religiose dissidenti cominciavano a sostenere la pura interiorità e a condannare l'esteriorità, l'espressione in forme sensibili della fede e del culto. È una preoccupazione non dissimile da quella di un pittore domenicano, fra Bartolomeo; ma proiettata su un 444

orizzonte più largo, che comprende tutto il problema della cultura. Raffaello decide di non rinunciare alla ragione religiosa e sociale della pittura, a quell'immaginario spettatore che è la condizione necessaria delle sue

"dimostrazioni" formali. È significativo che quasi tutte le opere del suo periodo fiorentino siano ritratti o Madonne; e che con esse si fissino tipi che avranno un tal successo sociale da tramandarsi, almeno per quanto riguarda le Madonne, fino al secolo scorso. Consideriamo un ritratto, quello di Maddalena Doni (1506c.). L'impostazione della figura è simile a quella della Gioconda; ma contenuta quasi a forza entro lo schema della ritrattistica sociale della tarda cerchia ghirlandaiesca. Il paesaggio è aperto fino all'orizzonte, ma l'orizzonte è nettamente delineato: l'alberello, come il pilone tra i due archi di un ponte, è termine medio e di raccordo tra primo piano e orizzonte. In uno spazio così chiaramente definito il volume della figura non può che precisarsi: nei grandi sbuffi delle maniche in primo piano, nella rotondità del busto e della testa. Nella Gioconda i veli

trasparenti e le lievi stoffe increspate sono fragili schermi per ricevere e mettere in vibrazione la luce; qui sono velluti e rasi che ricevono con fermezza la luce e formano volumi colorati. Il rapporto tra figura e spazio non è più espresso dalla vibrazione impalpabile della luce e dell'atmosfera: la luce chiara si distende sulle superfici tondeggianti della testa, del petto, delle mani; intensifica i colori delle vesti. Queste note caratterizzanti rientrano tuttavia in un tracciato che, al contrario, tende a de-caratterizzare la figura: i volumi, fortemente modellati in primo piano, si spianano nell'ovoide quasi regolare del busto concluso dalla curva perfetta delle spalle. La forma ovoidale, come fosse un

"modulo" architettonico, si ripete nella testa e perfino nei bulbi degli occhi determinando, come nello Sposalizio, la diffusione uniforme della luce chiara, trasparente. La relazione tra persona e spazio, che Leonardo ottiene con la continuità della vibrazione atmosferica e luminosa, in Raffaello è misura proporzionale, equilibrio tra volume plastico e vuoto capiente, concordanza di linee curve, trapasso dalle forme particolari della figura alla forma universale dello spazio.

445

La Madonna del cardellino (1507c.) sintetizza la composizione espansa di Leonardo e la composizione bloccata di Michelangiolo. La posa della Vergine è leonardesca, tende a dilatare la figura nello spazio; ma, nello stesso tempo, è contenuta in una piramide, che include i due bambini, con evidente richiamo alla Madonna di Bruges. Lontano, il paesaggio sfuma in trasparenze azzurrine, leonardesche; più vicino, si precisa in un'orizzontale che taglia tutto il quadro, come nel tondo Doni. Ma non è un parapetto rigido, è un ciglio erboso e alberato, che segna una larga cesura tra la luce che si diffonde all'orizzonte e la luce che prende forma nel volto della Vergine e nei corpi nudi dei due bambini, in primo piano. Se lo spazio del fondo è nettamente definito da linee verticali e orizzontali, lo schema triangolare del gruppo combina quelle coordinate spaziali e condensa la profondità del paesaggio nel volume a piramide che affiora e quasi oltrepassa, con il ginocchio della Madonna, il piano-limite del quadro. Entro il gruppo, la composizione è tutta un succedersi di curve variamente modulate. Ma se Leonardo considera la curva come espansione e Michelangiolo come

contrazione e tensione, le curve di Raffaello non espandono né contraggono, definiscono: più precisamente, modulano il risalto della forma plastica dal termine minimo, il piano, al massimo, la sfera.

A che cosa mira Raffaello, combinando o sintetizzando o sottilmente

dialettizzando queste due concezioni opposte: il sub-naturale o la ricerca delle origini profonde del reale (Leonardo) e il sopra-naturale o l'aspirazione al fine ultimo (Michelangiolo)? Il termine medio è, evidentemente, la natura, come forma costituita, compiuta, universalmente evidente della realtà. Tutto è dato in natura, anche il divino: non v'è nulla al di sotto, nulla al di sopra della forma naturale.

Nulla si apprende coi sensi, che la ragione non confermi. La rivelazione di Dio nel creato non è reticente né incompleta: per intenderla non occorre né un atto intellettuale (Leonardo) né un atto volitivo e morale (Michelangiolo). I sensi tuttavia non danno che frammenti, particolari della realtà; la natura, nel suo equilibrio e nella sua totalità, non si dà all'esperienza sensoria. Da questa, che non è f allace ma incompleta, si risale ad una visione globale, unitaria: compito della ragione è appunto di scoprire l'universale nel particolare, il divino nel 446

naturale, la forma eterna nella sembianza che muta. Il bello non è al di qua o al di là della sembianza: è sembianza schiarita e dichiarata nella forma perfetta della natura, sembianza che la ragione non ha motivo di correggere, coincidenza totale dell'essere e dell'esistere. Compito dell'artista, dunque, non è di correggere la sembianza illusoria, ma di rendere manifesta, dimostrare la verità della sembianza. È proprio per questa unità di contingente e trascendente nella solare evidenza della forma che l'arte di Raffaello è stata immediatamente capita, è diventata sùbito, ed è rimasta, popolare; ed ha rappresentato l'arte ufficiale della Chiesa nel momento in cui era di fondamentale importanza difendere l'evidenza della rivelazione contro l'ansia del problema religioso.

Nell'ultima opera d'impegno dipinta a Firenze, la Sepoltura (1507), Raffaello si pone il problema della rappresentazione storica. Concepita prima come un Compianto è stata poi sviluppata come Trasporto di Cristo alla tomba: indipendentemente dai motivi esterni che hanno determinato il mutamento della prima idea, l'elaborazione dell'opera segna il passaggio da una figurazione statica ad una figurazione di movimento, da una rappresentazione sacra ad una rappresentazione storica. E dimostra che, per

Raffaello, l’equilibrio tra umanità e natura non si dà soltanto nella contemplazione, ma anche nell’azione e nel dramma. È comprensibile che, per muoversi in questa direzione, la guida etica di Michelangiolo gli appaia più sicura che quella intellettuale di Leonardo: il Cristo morto deriva chiaramente dalla Pietà, la donna che sostiene la Madonna svenuta dal tondo Doni. Il profilo dei monti, perfino le nuvole in cielo, seguono e ribadiscono il movimento delle figure. Ma qui, appunto, si nota il distacco dai due tipi di composizione storica e dai due modi opposti del furor (naturale e spirituale), di Leonardo e di Michelangiolo: per Raffaello l’idea di storia esclude nettamente quella del furor. Tiene presenti, indubbiamente, tanto il tema leonardesco del movimento per gruppi quanto il motivo michelangiolesco della composizione per angoli vivi, a scatto: forse rammenta anche il principio leonardesco dell’individuazione di un affetto o di uno stato del sentimento in ogni moto fisico. È certamente probabile che, nelle quattro teste che formano un arco intorno al volto di Cristo morto, l’artista abbia voluto manifestare quattro momenti 447

o varietà del dolore; ma il pathos non deve giungere ad alterare il bello che costituisce il senso universale della sembianza. Questo è il motivo della freddezza che è stata spesso rimproverata a questa e a molte altre opere di Raffaello. Ma è un’obbiezione tipicamente romantica, mentre quest’opera è il primo indizio e forse il programma del cosiddetto classicismo di Raffaello. Anche se il quadro è la somma di due invenzioni distinte, una Deposizione e uno Svenimento della Madonna (Ragghianti), sta di fatto che l’artista lo propone come unità, collegando le due parti con il grande portatore a destra, che è, di fatto, la figura dominante, e al tempo stesso, la meno espressiva di un particolare affetto. È, anzi, una figura palesemente “ideale”: arcangelo o genio incarnato, com’è suggerito dalla chioma investita da un vento che non tocca le altre figure.

È questa figura “ideale”, al centro, che domina le espressioni addolorate delle altre e stabilisce tra i due episodi un’unità di tempo e di luogo che può già riflettere l’osservanza dei principi della Poetica di Aristotele, cioè di quello che sarà il testo fondamentale dell’estetica del Cinquecento. E non è forse la medesima Poetica, che nettamente distingue la storia, come rappresentazione del particolare, dalla poesia, come espressione dell’universale? Se dunque questo è già, nel 1507, l’orientamento classico di Raffaello, non meraviglia che a farlo chiamare a Roma, nel 1508, sia

stato Bramante: fors'anche col segreto proposito di compensare la crescente influenza, nella Curia romana, di Michelangiolo.

Negli stessi anni, ma in un ambito più limitato, il compromesso tra le posizioni antitetiche di Leonardo e Michelangiolo è tentato da FRA BARTOLOMEO (1475-1517): un domenicano predicatore del convento di San Marco, che nella prima giovinezza era stato ardente seguace del Savonarola e che si era formato, come pittore, con il ghirlandaiesco Cosimo Rosselli.

Come un secolo prima fra Angelico, così fra Bartolomeo ha il programma di conservare all'arte una finalità e una funzionalità religiosa. Non rinuncia al linguaggio pittorico corrente, che sa familiare e grato al pubblico colto; ma non può, dal pulpito della sua pittura, non prendere posizione nei confronti dei grandi fatti del giorno. È, il suo, un tipico caso di "modernismo", mirante a rinnovare le 448

forme pur conservando la sostanza della tradizione. Dal suo punto di vista, del resto, un allargarsi della conoscenza della natura e un approfondirsi della conoscenza dell'anima umana non potevano che rafforzare la fede e risolversi a maggior gloria di Dio.

Nella Visione di San Bernardo (1504) riprende una composizione di Filippino Lippi; ma invece di uno spazio ristretto e gremito di cose vedute con minuzia fiamminga e acutezza fiorentina, apre dietro le figure un paesaggio che sfuma, lontano, in una vaporosa atmosfera. Nel quadro di Filippino l'apparizione dava un senso di miracolo alle cose naturali; fra Bartolomeo vuol dare un senso naturale all'apparizione miracolosa. Sfumato leonardesco e vigore plastico

michelangiolesco servono a dare alle figure sacre una maggiore imponenza nello spazio, una maggior nobilità di atteggiamenti: una monumentalità, infine, che mira ad imporsi e a commuovere, ed ha perciò un carattere altamente rettorico.

Quando nel 1508 va a Venezia, fra Bartolomeo non esita ad appropriarsi delle intonazioni calde del colorito di Giorgione e di Tiziano giovane: è un elemento che, aggiunto alla monumentalità, concorre a rendere comunicativo e persuasivo il discorso, più suggestive le sue Madonne immaginate come statue che, per miracolo, prendono vita. Più tardi (1514), a Roma, riconoscerà subito la straordinaria forza dimostrativa dell'eloquio di Raffaello, che aveva già conosciuto a Firenze.

Benché accordi le grandi correnti sul piano del compromesso e non del confronto dialettico, la funzione storica di fra Bartolomeo è importante. Nella sua oratoria sacra v'è qualcosa dell'ardore e della fierezza del Savonarola; e vi si mescola, anche per l'audace richiamo a Leonardo e a Michelangiolo, un sentimento dell'attualità storica, quasi d'orgoglio per la supremazia spirituale fiorentina. La sua religiosità è autentica ma, più che in dotte dimostrazioni, si traduce in atti di devozione; più ancora della predicazione, gli sta a cuore la preghiera corale. Il domenicano avverte nell'aria il pericolo della religiosità "interiore", ridotta a problema individuale; ed intuisce che le dispute dottrinali non risolveranno nulla, che la sola difesa sarà il culto in comune, di massa. Per questo dà alle sue immagini la massima forza di suggestione: il quadro davanti a cui il popolo prega 449

non è l'oggetto ma lo strumento del culto, come il suono dell'organo che induce in tutti il medesimo stato di commozione, la stessa disposizione alla preghiera. È

bensì qualcosa che si dà agli occhi, ma attraverso gli occhi agisce

profondamente sull'animo. In questo senso la pittura di fra Bartolomeo, in se stessa debolmente problematica è una delle radici del Manierismo fiorentino: rivolto appunto a produrre immagini che forse non appagano gli occhi con lo spettacolo del bello, ma mettono in moto meccanismi profondi della psiche.

Bramante e Raffaello a Roma

Lasciata Milano nel 1499, quando la invadono i francesi, Bramante si stabilisce a Roma.

Michelangiolo vi torna nel 1505, Raffaello vi giunge nel 1508. Anche Leonardo lascia Firenze, nel 1506, ma Roma non l'attrae: dopo un nuovo prolungato soggiorno a Milano, sosta spesso a Roma dal 1513 al 1516, ma rimane estraneo alla situazione artistica dominata da Bramante, Raffaello, Michelangiolo; alla fine del 1516 andrà in Francia, ospite di Francesco I, dove morirà nel 1519 nel castello di Amboise.

Chi apre il breve ciclo del cosiddetto Classicismo romano è dunque Bramante: un architetto ormai sessantenne, che aveva lavorato lungamente in Lombardia, in un ambiente di gusti tradizionali, ma smosso negli ultimi vent'anni dalla presenza di Leonardo. La cultura classica del Bramante si era formata ad Urbino: l'interpretazione illusionistica e quasi scenografica

che Melozzo aveva dato della spazialità teorica di Piero della Francesca rimane alla base della sua concezione dello spazio. Da principio è soprattutto pittore: e da pittore concepisce lo spazio architettonico. In Santa Maria presso San Satiro, non potendo sviluppare la profondità del coro, vi sostituisce una prospettiva in stucco, una mera immagine di spazio. La rappresentazione visiva equivale per lui alla costruzione reale dello spazio. L'altra fonte del suo umanesimo è il classicismo severo, archeologico, mantegnesco: molto più interessato alla figura che alla struttura dei monumenti, e quindi all'oggetto antico, all'immagine. Nelle costruzioni lombarde di Bramante la spazialità architettonica è soprattutto un effetto visivo: grandi masse piene e vuote e, a riscontro, la decorazione fitta che fa vibrare le superfici a contatto dell'atmosfera e della luce. Questa ricerca di una spazialità indefinita, che sfugge al sistema metrico delle proporzioni, si fa più intensa quando Bramante conosce Leonardo, nella cui pittura alla profondità sconfinata si accompagna la vibrazione impalpabile della luce e dell'atmosfera nonché, passando dalla scala massima alla minima, l'attenzione "vicina" ai particolari delle erbe o dei sassi.

La svolta dello stile di Bramante a Roma è meno radicale di quanto si creda: è l'ultimo, coerente sviluppo della sua cultura umanistica, sia pure ravvivata dal contatto diretto con l'antico. A Milano aveva intonato la sua architettura ad un ambiente tardo-gotico; a Roma vuole intonarla a quella che ritiene la vera figura storica della città, quale poteva dedursi dalle rovine e, naturalmente, da Vitruvio. Ancora una volta il problema che si pone è piuttosto d'immagine che di struttura: la prima cosa da fare è semplificare, depurare un'immagine dell'antico che ora, davanti ai documenti autentici, gli appare confusa ed impura.

Nel chiostro di Santa Maria della Pace, prima opera romana, il suo vocabolario architettonico è ancora quello delle opere lombarde, ma la sintassi del discorso è più serrata. Contro ogni norma costruttiva, non resiste alla tentazione di modulare il rapporto chiaroscurale tra i due ordini ponendo tra i pilastri del secondo, per ridurre l'effetto di profondità della loggia, una colonnina che s'imposta proprio al sommo degli archi sottostanti. Rispetto all'identità teorica di struttura statica e forma plastica era un assurdo; rispetto all'equilibrio visivo tra gli effetti chiaroscurali dei due ordini, era necessario.

Nel 1503 viene eletto papa Giulio II: il pontefice vara un programma edilizio di vasta portata. La ristrutturazione urbanistica è insieme “ristrutturazione economica, politica e ideologica, che ha come premessa i programmi urbani di Niccolò V e di Sisto IV” (Tafuri). La renovatio Urbis non è né progettazione di una città ideale, né una razionalizzazione della città medievale, né infine 450

l’addizione di una struttura moderna ad una ormai desueta. Roma deve essere, per Giulio II, la visibile dimostrazione della storicità, dunque dell’universalità e autorità, del papato: renovatio Romae è dunque restauratio di una struttura urbana di cui, osserva Raffaello, è rimasta “la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e - per dir così - l’ossa del corpo senza carne”. Gli interventi di Giulio II, e di Bramante, architetto di fiducia del pontefice, mirano a riqualificare, a riorganizzare lo spazio urbano intorno a edifici la cui forma sia immediatamente rappresentativa: il nuovo Tribunale, con la piazza antistante (quasi un forum Iulii, un nuovo Campidoglio papale, opposto a quello civico), il Belvedere (il cui schema è desunto dalla descrizione della villa pliniana), il nuovo San Pietro, che sarà il monumento per eccellenza. Ne discende l’interesse non più per l’inserimento dell’edificio nell’ambiente circostante, ma per lo spazio che il monumento determina. La piazza non è lo spazio antistante l’edificio, ma diventa monumento essa stessa; la strada (lo si vede in via Giulia) non è pensata come un interno prospettico che permette la corretta veduta del monumento (come era ancora a Pienza) ma è struttura urbanistica autonoma che esplicando funzioni predeterminate, diventa rappresentativa di valori.

Il tema del monumento è dunque fondante per la “maniera grande” bramantesca: il tempietto di San Pietro in Montorio, eretto probabilmente intorno al 1508, è al tempo stesso un manifesto programmatico e l’esperimento, quasi in vitro, di un metodo progettuale. Date le dimensioni minime dell’edificio, non v’erano problemi statici o costruttivi. Il tempietto ha una ragione storico-commemorativa poiché sorge sul luogo dove si credeva che fosse stato crocifisso San Pietro; e una ragione simbolica, poiché rappresenta la Chiesa fondata da Pietro. Per dare forma visibile a un’idea, che ha il suo fondamento e la sua prova nella storia, Bramante ricostruisce, fondandosi sulla teoria (Vitruvio) e sulla storia (le rovine) il tipo del tempio rotondo classico. Indubbiamente mira a fissare un modello, un canone, un metodo in vista di un’impresa che ritiene storicamente

necessaria: la ricostruzione della figura storica di Roma, come sintesi vivente della storia antica e dell'idea cristiana. Il programma di una ricostruzione "storica" di Roma è infatti chiaramente esposto in un memoriale per Leone X, steso probabilmente da Raffaello con la collaborazione o, comunque, secondo le idee di Bramante. È però certamente del Bramante l'idea di fissare, per dare uniformità all'urbanistica romana, certi tipi di edifici religiosi e civili: la casa che costruì per sé e fui poi di Raffaello (un primo piano a bugnato e un secondo con finestre tra colonne abbinate) era anch'essa un modello, un tipo adatto sia ad un collocamento isolato sia all'inserimento in una strada (Förster). A sua volta, il tempietto è il tipo o il modello di base dell'edificio sacro: e costituisce infatti il germe formale del progetto che Bramante studia per la ricostruzione di San Pietro in Vaticano. Il metodo che Bramante, deducendolo da Vitruvio, mette in atto nella ideazione del tempietto è quello della composizione modulare, cioè dello sviluppo di una unità formale data (la colonna) in modo da assicurare la correlazione tra i singoli elementi e l'insieme: un metodo, dunque, che poteva valere anche su scala urbanistica, come principio di relazione tra il singolo edificio e il complesso urbano. È infatti evidente, nel tempietto, la progressione armonica dalla forma plastica della colonna al giro delle colonne, al cilindro del sacello, alla balaustra, alla cupola emisferica. Non è tuttavia una progressione puramente numerica, ma di concrete forme plastiche: ciò che, di fatto, viene graduato col principio del "modulo" è la variazione del chiaroscuro dai fusti snelli delle colonne alla curvatura del sacello, al libero gioco della balaustra nello spazio atmosferico, alla sfericità della cupola. Il piccolo edificio è infatti immaginato al centro dello spazio "reale" com'è provato dal profondo strombo prospettico delle finestre, che suggerisce la concorrenza dei raggi all'asse centrale, e come avrebbe dovuto sottolineare un porticato anulare a colonne che, secondo un progetto non realizzato ma testimoniato dal Serlio, doveva circondare il monumento, suggerendone il rapporto con l'orizzonte: il tempio, infine, è pensato come il centro e il fulcro dello spazio, del mondo. Chi si ponga in questo sito ideale deve avere il senso della sua centralità, cioè non solo del convergere in quel punto ma anche dell'espandersi, da quel punto, della spazialità infinita del mondo. Già gli scrittori contemporanei, per esempio il Serlio, si avvedono che, se gli strombi prospettici delle finestre suggeriscono il convergere dello spazio nel

nucleo plastico dell'edificio, all'interno l'effetto di espansione spaziale è ottenuto con espedienti ottici, che fanno apparire il vano più vasto e più alto di quanto realmente non sia. Fin da questo momento la concezione architettonica di Bramante e la concezione pittorica di Raffaello coincidono: l'una e l'altra mirano alla rappresentazione totale dello spazio nella figura (la bella "natura" o il "tipo" di edificio) attraverso la modulazione di linee e superfici curve come quelle che, potendo illimitatamente variare senza 451

perdere la propria qualità essenziale, sono il solo raccordo possibile tra le cose in sé e lo spazio che tutte le comprende.

Il progetto per la ricostruzione di San Pietro è collegato a quello del mausoleo di Giulio II, affidato a Michelangiolo. Esso doveva sorgere al di sopra della tomba di San Pietro, al centro della basilica, sotto la cupola. È noto che Michelangiolo accuserà Bramante di avere reso impossibile questa sistemazione e differito così il progetto del mausoleo, che infatti sarà attuato, secondo un progetto ridotto, solo nel 1545. In realtà Bramante non progetta affatto un involucro architettonico per il mausoleo, ma un edificio che assume in proprio il significato storico-ideologico che doveva avere il "monumento" michelangiolesco.

La pianta ideata da Bramante è una croce greca inscritta in un quadrato, con un'abside all'estremità di ogni lato e quattro cappelle quadrate, a cupola, tra i bracci della croce: un sistema, dunque, perfettamente equilibrato e simmetrico, in cui ciò che all'interno è vuoto prospettico all'esterno è volume plastico. La cupola non poteva che rappresentare lo sviluppo in altezza dei vuoti dei bracci e lo spazio al di sotto di essa non poteva certamente darsi che come massimo vuoto, escludendo così la mole massiccia del progettato mausoleo. Non si tratta di rivalità tra artisti, ma di due diverse, opposte concezioni del significato storico-ideologico del monumento: per Michelangiolo è un accumulo di forze in tensione, per Bramante è un perfetto equilibrio di forme. In questo perfetto equilibrio deve manifestarsi visivamente l'equilibrio dell'universo, la legge che coordina in una suprema armonia tutti i fenomeni, cioè la natura e la storia. Mira, insomma, a fare della basilica-madre della cristianità un fenomeno universale, che compendi tutti i fenomeni particolari (natura e storia) e ne dimostri la coerenza logica in quanto dipendenti dalla suprema logica del creato. Riunisce i due sistemi classici di costruzione dello spazio: la pianta

centrale, prendendo a modello il Pantheon, e la pianta longitudinale, prendendo a modello la basilica di Costantino. Così non soltanto può modulare la forma dal piano alla sfera (come Raffaello), ma anche ottenere nell'edificio tutta la gamma delle variazioni luminose: come si vede nell'architettura dipinta da Raffaello, ispirandosi alle idee di Bramante, negli affreschi delle Stanze del Vaticano.

La coincidenza tra le concezioni formali di Bramante e di Raffaello è importante anche per la storia delle idee estetiche. È al principio del Cinquecento che si passa dalla nozione di arti al concetto di arte, disputando dapprima sulla superiorità della scultura, della pittura, dell'architettura, e poi cercando una sintesi al di là di quelle che appaiono ormai soltanto le diverse tecniche dell'arte.

452

Michelangiolo vede la sintesi nel disegno o nell'idea disgiunta da ogni particolarismo di materia o di processo manuale: ed è il principio intellettuale da cui dipendono le singole tecniche. Dal sodalizio di Bramante e Raffaello emerge il pensiero di una convergenza e fusione delle arti, in quanto ciascuna è portatrice di un'esperienza della realtà che concorre a formare il significato o valore della forma o della visione: architettura, pittura, scultura, benché prodotte da processi diversi, si danno ugualmente come immagine visiva, cioè come insieme di masse colorate, chiare e scure. Anche i più profondi contenuti concettuali trovano nell'arte la loro dimostrazione: non per argomenti logici, ma ad evidentiam. L'arte comunica a tutti nello stesso modo le stesse verità; per questo è un mezzo essenziale, insostituibile dell'azione della Chiesa, specialmente in un momento in cui si comincia a dubitare della certezza dei dogmi e si tende a considerare priva di valore la rivelazione universale (il creato) rispetto alla rivelazione individuale (la grazia).

Il contenuto concettuale della decorazione della stanza della Segnatura (1508-11) è stato fissato da qualche dotto teologo della Curia romana. Le due grandi figurazioni con la Scuola di Atene e la Disputa del Sacramento dimostrano la continuità ideale tra pensiero antico e pensiero cristiano; le figurazioni delle lunette, con le allegorie del Bello (il Parnaso) e del Bene (le Virtù) non soltanto dimostrano come da quella continuità discenda tutto ciò che è buono e bello nel mondo, ma l'uguale necessità dei due valori. Nella Disputa i personaggi della Chiesa militante formano due ali

prospettiche intorno all'altare del Sacramento; al disopra, su una piattaforma di nuvole, i membri della Chiesa trionfante sono seduti in semicerchio intorno alla Trinità; più in alto ancora, in un giro più stretto tra raggi di luce, è un coro di angeli. Il piano di posa è un pavimento in prospettiva; al di là delle figure, un paesaggio sfuma nella luce del cielo.

Non v'è il senso dell'apparizione, del miracolo. Il pavimento in prospettiva, secondo le leggi "normali" della veduta, spiega che la "rivelazione" è perfettamente logica, la ragione e la dottrina non possono che confermarla. I dotti della terra meditano e discutono; soltanto in cielo è la sicurezza della verità contemplata. Ma lo spazio, l'orizzonte è lo stesso, non c'è distacco tra cielo fisico 453

ed empireo. L'immagine di questo spazio universale è costruita, equilibrata come un'architettura bramantesca: come il cortile del Belvedere, le cui ali prospettiche si concludevano, con rampe di scale, nell'aperta, luminosa cavità di un'esedra.

Anche nel dipinto, pur nella sua unità perfetta, vi sono due prospettive: i dotti che disputano formano due ali oblique, che tendono ad un punto d'orizzonte che è anche il "punto" della disputa, l'ostensorio sull'altare. È la tensione suscitata dal simbolo, che deve essere spiegato. In alto, tutto è manifesto: i padri formano un'esedra intorno alle figure di Cristo, della Madonna, di San Giovanni: ed è come la cornice che separa la conca dal catino di un'abside. La rivelazione, infine, prende "naturalmente" la forma architettonica della chiesa: quasi a mostrare che tra la Chiesa come istituto e la chiesa come realtà costruttiva non v'è differenza, sicché la seconda invera totalmente la prima. Nulla di allegorico, dunque; non v'è trasporto di significato dal concetto all'immagine; l'immagine è anche il concetto.

La Scuola di Atene rappresenta la sapienza antica. Non v'è paesaggio perché la natura è rivelazione; v'è una solenne architettura, perché la sapienza antica è tutta una costruzione del pensiero umano. Le persone sono concepite nella scala dell'architettura, monumentali. V'è soltanto una prospettiva, lungo l'asse mediano: è la prospettiva razionale, che corrisponde alla "logica" che, non essendovi rivelazione, è l'unica guida di quel pensiero. Sono tuttavia suggerite le prospettive dai corpi laterali: lo schema di questo spazio, che deve darsi come assoluto equilibrio di valori, è uno schema a croce, come il San Pietro di Bramante. E vuol essere, questo

edificio, un edificio “rinato” come rinata, attraverso il pensiero e la dottrina cristiana, è la sapienza di quei dotti dell’antichità.

Rispetto alla Disputa, dipinta prima, nella Scuola d’Atene vi sono molti fatti nuovi.

Lo spazio architettonico, benché immenso, è pur sempre limitato dalla superficie delle pareti e delle volte, che formano schermi solidi all’incidenza della luce, che ha sorgenti ben definite. Il chiaro e lo scuro si fanno più intensi, più forte la modellazione delle forme e, per conseguenza, più marcati e individuati i movimenti delle figure. Inoltre, poiché non v’è una manifesta presenza divina, le 454

figure umane grandeggiano: ciascuna si distingue per la grandiosità

dell’atteggiamento e l’incisività del gesto. I ricordi leonardeschi, ancora sensibili nella Disputa, si allontanano; si fa sentire più forte la vicinanza di Michelangiolo.

Ma Michelangiolo contrae lo spazio per accrescere la potenza delle figure; Raffaello ingrandisce le figure proporzionalmente allo spazio architettonico, cioè compensa, riduce a equilibrio la tensione michelangiolesca.

Seguono immediatamente (1511-14) gli affreschi della stanza di Eliodoro. La volta della Sistina è ormai scoperta e Raffaello non può fare a meno di prendere posizione nei confronti di Michelangiolo. La Cacciata di Eliodoro è una figurazione drammatica, percorsa da una rapidissima corrente di moto: le figure sono spinte ai lati, al centro è il vuoto di una prospettiva a cannocchiale, che corre diritta all’orizzonte. Raffaello vuole emulare l’impeto del pathos michelangiolesco, ma anche mantenere il distacco, l’obbiettività della rappresentazione. A sinistra, Giulio II assiste alla cacciata del profanatore del tempio, che allude all’inviolabilità dei possessi della chiesa e al suo proposito di cacciarne gli usurpatori: la figurazione ha dunque due tempi distinti, è un quadro nel quadro. Tanto basta a trasporla dal piano della rappresentazione a quello della finzione, dello spettacolo teatrale. Non è un limite né un espediente.

Raffaello riafferma così, contro la concezione michelangiolesca della storia come tragedia in atto, la sua concezione della storia come exemplum: la stessa rapida prospettiva che affretta il movimento delle figure mette in rapporto diretto il papa in primo piano col sacerdote orante nel fondo. Il moto dei personaggi è legato da un ritmo rapido ma perfettamente scandito,

come se ciascuno si muovesse secondo un tracciato prescritto, una coreografia; le luci che irrompono dall'alto, ripetendosi a vortice sulle curve delle cupole, sono mirabili effetti di illuminazione scenica. Ogni figura esegue il proprio gesto con la precisione tecnica di una figura di danza: più rapido è il ritmo, maggiore è la bravura. Guardate il giovane (quasi un "genio" classico) che accorre nel gruppo di destra con la sferza levata: il corpo si allinea, nella corsa, all'asse prospettico dell'architettura, il manto gonfiato dal vento riprende il moto a vortice dei riflessi di luce in alto.

455

La finzione scenica non è "rivelazione" ma immaginazione; e l'immaginazione non è mera fantasia, ma una ricostruzione storica, che l'artista organizza. Allo sdoppiamento di piano (rappresentazione-finzione) corrisponde uno

sdoppiamento all'interno stesso dell'immagine: insieme col gesto si dà lo schema o la sigla del gesto, insieme col moto il meccanismo del moto, insieme con la luce l'artificio dell'illuminazione, insieme con le espressioni dei volti la loro giustificazione psicologica e perfino la categoria dei sentimenti espressi.

Nella Messa di Bolsena, la figurazione è divisa nettamente in due parti: a sinistra il fatto, a destra il papa in preghiera e la sua corte. Non è un miracolo che accade; è un miracolo che si ripete davanti al papa testimone. Anche gli astanti, a sinistra, ripetono come fossero attori i loro gesti ammirativi o dimostrativi. Se la ricostruzione storica è ancora una proiezione immaginaria nel passato, la ripetizione rituale del fatto si colloca nel presente: l'architettura all'antica, che indica pur sempre un tempo remoto, è soltanto uno sfondo. Lo spazio "attuale" è lo schermo scuro di un coro ligneo, cinquecentesco, che collega le due parti della figurazione: su di esso le figure, realmente presenti, spiccano per un vivace contrasto di colori allo stesso modo che in basso, invertendo il rapporto, spiccano sullo schermo vicino del marmo bianco della gradinata. Il colore, come l'illuminazione, è un fattore scenico essenziale. Si è parlato, per questo dipinto, di influenza del colorismo veneto attraverso Sebastiano del Piombo, da poco giunto a Roma: così come, per la Liberazione di San Pietro, si è parlato di luminismo.

Più giustamente si è veduto (Brizio) in questo ravvivato colorismo raffaellesco un recuperato ricordo di Piero della Francesca. Infatti, se la

Messa di Bolsena è il ripetersi di un fatto passato nel presente, la Liberazione di San Pietro è un puro evento e come tale ha una dimensione sola, il presente. Ma la contemporaneità o la presenza del fatto, anche se si dà con estrema intensità di colore e di luce, non distrugge la forma: l'aveva dimostrato Piero, appunto, nel Sogno di Costantino, precedente lontano ma certo della Liberazione. Quindi colore e luce sono forma, anche se hanno una radice storica meno profonda o meno classica.

Nella Liberazione la massa squadrata del carcere risalta su un cielo notturno, nella luce lunare che filtra tra le nubi lacerate; la luce dell'angelo riempie il vuoto 456

cubico della prigione, il cui piano frontale è definito dalla geometria precisa dell'inferriata; il raggio improvviso mette in risalto, per la netta contrapposizione dei piani, le forme squadrate delle armature. Come nel Sogno di Costantino di Piero: senonché qui la forma geometrica è, ad un tempo, sommaria ed

essenziale. È la rivelazione di una forma costante nell'immagine istantanea: i due tempi dell'antico e del presente, che prima si congiungevano attraverso un lungo arco di tempo, si saldano qui in una visione che colpisce simultaneamente, come una folg orazione, i sensi e l'intelletto. Perciò, nella Messa di Bolsena, le figure del papa e della guardia nobile non sono personaggi contemporanei inseriti nel contesto della figurazione storica: sono veri e propri, immediati ritratti. Come si spiega che Raffaello, il maestro della forma "universale", è stato un grande ritrattista, benché il ritratto debba necessariamente cogliere una sembianza particolare? Nei ritratti del periodo fiorentino Raffaello riconduceva i tratti particolari del modello nello schema geometrico di una forma universale, lo spazio, sottolineando tutte le fasi, i momenti di questo trapasso. Nei ritratti del periodo romano le fasi si sovrappongono. Si confronti la Velata (1516c.) con la Maddalena Doni (1506c.): non c'è più paesaggio, un fondo bruno, unito si distende come una cortina dietro la figura che così si mette in rapporto con lo spazio che ha davanti a sé, con chi guarda. Il raso bianco e oro della manica a sbuffi affiora al piano-limite del quadro, quasi ne esce per raccogliere la luce e rimandarla, di riflesso, sul volto, dove si fonde alla lievissima penombra del velo.

Anche qui i volumi profondamente modellati della manica si risolvono nell'arco delle spalle e nella forma regolare della testa; e solo pochi, brevi

accenti caratterizzano la persona. Eppure abbiamo il senso della viva presenza della giovane donna, la certezza che il ritratto è somigliante. Infatti l'immagine ideale si legge, come per trasparenza, sotto l'immagine reale: il volume plastico della manica si sente attraverso i riflessi del raso, la forma regolare del petto e del volto attraverso la velatura calda che dà splendore alla pelle. Non v'è più un salire dal particolare all'universale, né un discendere dall'universale al particolare: il bello ideale si rivela pienamente attraverso la sembianza del reale.

Nulla di più errato che indicare nell'arte di Raffaello un processo idealizzante: 457

essa mira al contrario a dimostrare che l'ideale è nel reale, che qualsiasi occasionale sembianza scopre, per trasparenza, la forma ideale. È, proprio, quando altrove si cerca di negarlo, un clamoroso atto di fede nel valore della sembianza, dell'immagine: senza distinzione di sorta tra finzione e realtà, tra immaginazione e ragione. Ma è anche un atto di fede nella unità e integrità dell'essere contro il dualismo, che Michelangiolo esaspera, di materia e spirito.

Non si può parlare, come pure si è fatto, di "decadenza" o di "crisi" per l'attività di Raffaello posteriore alla stanza di Eliodoro: sicuramente, nominato architetto di San Pietro dopo la morte di Bramante (1514), conservatore dei marmi e delle iscrizioni antiche prima (1515), poi commissario delle antichità (1517), impegnato nella "descrittione, et pittura di Roma antiqua", Raffaello organizza attorno a sé, per soddisfare le numerose richieste che gli giungono da ogni parte d'Europa, una attivissima bottega, riservandosi talvolta la sola attività progettuale. Originali di Raffaello, anche se non totalmente autografi (ma in misura minore di quanto comunemente creduto), vanno considerati i dipinti che buona parte della critica ancora giudica (secondo un pregiudizio di origine romantica) di non alta qualità, in quanto opera degli allievi.

La stessa divisione dei compiti (ideazione del maestro, esecuzione dei giovani

"garzoni") è significativa, oltre che di una complessa tecnologia pittorica, di un interesse che in questi ultimi anni si va precisando nella fondazione di un linguaggio "universale", nella trasformazione dell'arte (e non solo della pittura) in eloquio: grave, dai toni commossi e solenni, nei cartoni per gli arazzi della Cappella Sistina, spiritoso, rapido,

intenzionalmente ispirato alla pittura compendiaria antica, nella decorazione della stufetta del Cardinal Bibbiena, drammatico, eroico negli affreschi della stanza dell'incendio di Borgo. Si spiega così, d'altronde, l'attenzione che una cultura figurativa strutturalmente volta alla persuasione quale quella barocca riserverà a Raffaello e, in particolare, al Raffaello del secondo decennio: lo studio di Annibale Carracci, di Rubens, di Pietro da Cortona coglierà, nella tarda attività raffaellesca, la genesi della concezione dell'arte come retorica.

458

Le scene affrescate nella terza stanza vaticana non sottintendono, come quelle delle prime due, un complesso programma ideologico, denso di riferimenti a concetti universali: narrando quattro storie collegate tra loro solamente dal comune riferimento a papi di nome Leone, si intende celebrare per trasparenza le gesta del pontefice regnante, Leone X.

La scena dell'Incendio di Borgo è nettamente divisa in due zone: l'episodio principale - Leone IV, impartendo la benedizione alla folla, spegne l'incendio che minaccia la basilica di San Pietro - è al di là delle quinte asimmetriche formate da una architettura chiaramente qualificata come antica. Al di qua, i gruppi che agiscono sul proscenio sono altrettante rappresentazioni di sentimenti: la pietà dell'uomo - quasi impersonificata in Enea - che trae in salvo la famiglia, l'affetto materno che antepone alla propria la salvezza del figlio in fasce, il terrore dell'uomo che fugge calandosi dal muro, la concitazione di chi mette mano ai secchi per combattere le fiamme, l'ansia della donna che spinge in avanti i bambini spaventati; al centro l'animata invocazione al pontefice.

L'inquadramento di una "storia" in una struttura scenica - che in questo caso discende dalla ricostruzione della aristotelica "scena tragica" (K. Badt) - non è certo una novità: basta ricordare la Cacciata di Eliodoro, dipinta da Raffaello pochi anni prima. Ma lì una rapidissima prospettiva collegava, in una logica connessione causa-effetto (come nella Flagellazione di Piero della Francesca), l'irrompere del messo divino che travolge il profanatore del tempio alla preghiera del sacerdote Onia. Qui la prospettiva, concepita non meno rigorosamente, non collega, ma disgiunge i due episodi: i razzi prospettici convergono infatti non verso la figura del pontefice, ma verso il gruppo dei supplici, per cui lo sguardo dell'osservatore è costretto a

spostarsi, con uno scarto, secondo la direttrice delle braccia alzate dalla folla, per cogliere l'azione che risolve il dramma.

Raffaello arriva dunque, con l'Incendio di Borgo, ad una concezione della storia come rappresentazione degli effetti che gli eventi storici producono nell'animo non dei protagonisti, ma delle comparse, dei semplici.

Le ultime pale d'altare sono concepite come macchine il cui fine ultimo è il coinvolgimento emotivo degli spettatori. Nella Madonna Sistina, commissionata 459

da Giulio II per la chiesa di San Sisto a Piacenza e compiuta nel 1514, l'epifania divina si manifesta, al di là della tenda, in una luce assolutamente metafisica; ma il gesto di San Sisto, il volgersi verso il basso di Santa Barbara collegano il divino alla moltitudine dei fedeli che, benché assenti nella figurazione (e anzi, proprio per questo) sono concepiti come parte integrante della struttura visiva della pala.

Il dipinto prosegue, oltre lo spazio metafisico, in quello naturale, o degli spettatori: il confine è segnato dalla balaustra da dove si affacciano due putti angelici, in differenti stati emotivi, quasi a far da ponte tra l'apparizione e i riguardanti. Al di qua, nello spazio naturale, la tiara del pontefice, che riassumendo la forma piramidale della composizione, dà l'avvio alla lunga diagonale che giunge sino alle curve concentriche del manto della Vergine, riprese poi dall'andamento circolare del drappeggio della tenda. Nella Santa Cecilia, il tema è l'estasi religiosa: per la prima volta "non è più l'immagine divina ad essere proposta all'adorazione dei fedeli, ma il sentimento stesso di questa adorazione a farsi tema esclusivo, con quanto esso comporta di incitamento devozionale" (Brizio). La pala diventa rappresentazione del sentimento religioso, così come la storia, nell'Incendio, esattamente contemporaneo alla Santa Cecilia, è diventata rappresentazione degli effetti che gli eventi producono sull'animo umano.

L'interesse per l'architettura si precisa negli ultimi anni della vita di Raffaello; l'attività per la fabbrica di San Pietro si concretizza tuttavia solo in studi destinati a rimanere sulla carta, essendo il cantiere pressoché fermo per ristrettezze economiche (l'unica novità essendo la trasformazione, probabilmente impostagli e forse già prevista da Bramante, dello schema da centrale a longitudinale). La cappella Chigi in Santa Maria del Popolo è concepita come un organismo completamente autonomo dalla chiesa

quattrocentesca, come fastoso mausoleo la cui struttura è determinata da semplici rapporti di tipo geometrico e il carattere funerario del quale è connotato da forme immediatamente simboliche: l'arco trionfale, la piramide, la cupola, la croce. La fusione delle arti - o meglio, il concorrere delle singole arti alla definizione dell'immagine - è data come risultato di un unico processo ideativo che coinvolge i diversi materiali e le diverse 460

tecniche: l'architettura e la scultura (il Giona e l'Elia scolpiti da Lorenzetto sono su disegno di Raffaello), la pittura (la progettata pala d'altare più tardi dipinta da Salviati) e il mosaico (del veneziano Luigi Da Pace, sempre su idea di Raffaello).

La Villa Madama, iniziata a costruire dopo il 1517 per la famiglia del papa Medici, è progettata a scala urbanistica, o addirittura territoriale, posta com'è sulla collina di Monte Mario, ad indicare la prevista espansione della città, mediante una fascia di giardini e di vigne, lungo la direttrice Roma-Firenze. Costruendo una villa suburbana, Raffaello non può non porsi problematicamente il rapporto tra arte e natura, cioè della rappresentazione mimetica del creato: modificando con più terrazzamenti a pianta geometrica l'andamento della collina, dalla sponda del Tevere sino a mezza costa, la villa provoca attorno a sé uno scontro tra l'artificialità dello spazio determinato dall'arte, e la non-determinazione della natura. Un muro perimetrale racchiude, secondo lo schema generale tramandato da disegni e da una lettera dello stesso Raffaello a Castiglione, una serie di episodi, in cui natura e artificio si affrontano polemicamente, si scontrano e si scambiano reciprocamente le sembianze: "mistura di opera naturale e opera umana" sono la peschiera, i giardini, le fontane, le grotte, i ninfei, l'ippodromo.

Come il Belvedere, Villa Madama è la ricostruzione, basata sulle fonti e sull'osservazione dei monumenti antichi (soprattutto dei grandiosi edifici termali, e della Domus Aurea, da poco scoperta) di una tipologia classica (la villa pliniana); come il Belvedere, è una complessa articolazione di spazi a scala gigantesca. Ma nel Belvedere - opera urbana, la cui struttura formale richiama, intenzionalmente, una piazza o una via - la prospettiva organizza, sia pure scenograficamente, uno spazio unitario, che si sviluppa secondo un unico asse; in Villa Madama gli assi principali sono due, incrociantisi ortogonalmente in un cortile la cui circolarità, ripresa dall'emiciclo dell'anfiteatro e della scalinata, dalle nicchie che movimentano la pianta,

diventa forma che genera lo schema dell'intero complesso. Evidentemente Raffaello ritiene, a questa data, la prospettiva non più in grado di rappresentare la varietas della natura; e l'architettura essendo mimesis, non può non porsi come rappresentazione aprospettica. Lo dimostrano le facciate, differenti l'una dall'altra, essendo 461

concepite non in rapporto al volume dell'edificio, ma in relazione al diverso ambiente circostante. Il prospetto nord è addirittura diviso in due distinte zone: le tre campate sul versante del colle si aprono in grandi arcate, a formare la loggia che continua il terrazzo-giardino, le altre - quasi facenti parte dell'adiacente facciata sul Tevere - sono scandite asimmetricamente da finestre, le ultime delle quali si addossano alla parasta, trasformandola, insieme alle prime della facciata est, in pilastro angolare. Gli archivolti della loggia o il fregio semicilindrico della trabeazione, non disponendosi secondo una successione di piani, non

suggeriscono profondità, ma emergono dalla cortina muraria, concepita quindi non come una sezione prospettica dell'edificio, ma come organismo autonomo.

La decorazione a stucco, poi, eseguita da Giovanni da Udine secondo una tecnica ritrovata dall'antico, trasforma, all'interno, il piano in superficie mossa, preziosa, vellutata.

Anche nel prospetto sud si scontrano due distinti elementi: alla facciata si addossa una esedra a semicerchio, che nel progetto originario doveva trovare dalla parte opposta una corrispondenza speculare, così da costituire un cortile rotondo. Ma anche così ridotta, l'esedra è prospetticamente irriducibile all'intonacato piano-limite dell'edificio; è elemento autonomo, che le eleganti finestre a edicola scavano profondamente, e le colonne a mattoni - cosa di più artificiale? - scandiscono chiaroscuralmente.

Con la Villa Madama, così come in pittura con l'ultima stanza, la ricerca di Raffaello e della sua scuola costituisce un punto di partenza per il manierismo, inteso come fenomeno storico caratterizzato dalla ricerca di una qualità estetica che va oltre, e talvolta entra in contrasto, con la profonda identificazione di storia, natura e ragione che lo stesso Raffaello aveva fondato.

Michelangiolo a Roma

Quando si dice che Michelangiolo è un genio non si esprime soltanto un apprezzamento sulla sua arte, ma si formula un giudizio storico. Genio, nel

pensiero del Cinquecento, è una forza extra-naturale (angelica o demoniaca) che agisce sull'animo umano; è ciò che in epoca romantica si chiamerà ispirazione.

Leonardo è un formidabile "ingegno", ma non è, in questo senso, un "genio"

462

perché tutta la sua opera insiste sull'area dell'esperienza e della conoscenza; Michelangiolo è un "genio" perché la sua opera è ispirata, animata da una forza che si direbbe soprannaturale e che la fa nascere dal profondo e tendere al sublime, alla trascendenza pura.

Il messaggio che l'artista sente giungergli da Dio è individuale: per udirlo, deve chiudersi nella solitudine e nella meditazione. Michelangiolo, nella storia dell'arte, è il primo caso di artista isolato, quasi avverso al mondo che lo circonda ed a cui si sente estraneo, ostile. Raffaello a Roma vive come un principe, tra una corte di discepoli e di ammiratori: il suo studio è un organismo complesso e attivissimo, dove una scelta squadra di collaboratori variamente specializzati esegue, elabora, sviluppa, applica i disegni del maestro. Michelangiolo vive solo, poveramente malgrado le ricchezze che accumula; superbo con gli altri e sempre scontento di sé; assillato, specialmente da vecchio, dall'ansia della morte e della salvezza. "Non ho amici e non ne voglio", scrive al fratello: non ha neppure collaboratori e discepoli, affronta da solo imprese gigantesche. Un solo grande affetto, per Vittoria Colonna: un rapporto pura mente spirituale, che influisce profondamente sulla sua vita religiosa.

Scultore, pittore, architetto (e poeta), per tutta la vita mira ad un arte che sia la sintesi delle tecniche particolari e, superandole, realizzi il puro disegno, l'idea.

Benché presenti periodi o cicli ben definiti, tutta l'opera di Michelangiolo appare concatenata: ogni singola opera riprende, rielabora, supera le esperienze delle precedenti. Per la prima volta l'arte è identificata con l'esistenza stessa dell'artista: come l'esistenza, è un'esperienza che si compie e non potrà dirsi compiuta che col compiersi dell'esistenza, con la morte. Perciò il pensiero della morte è presente in tutta la sua opera. Il sentimento, l'inquietudine del non-compiuto hanno anche una causa diretta: l'opera in cui l'artista voleva esprimere tutto se stesso, la tomba di Giulio II, non fu mai compiuta. Per trent'anni e più le contrastate vicende della tomba

sono la tragedia della sua vita. L’aveva concepita, nel 1505, come il “monumento” classico della Cristianità: sintesi di architettura e scultura, fusione dell‘“eroico” antico e dello “spirituale” cristiano, espressione del potere esercitato sul mondo e della sublimazione dell’anima in 463

Dio, ma anche del ciclo storico che, aperto da Pietro al tempo dell’impero di Roma, culmina nell’impero spirituale, nell’autorità che Giulio II ha assicurato alla Chiesa. Il papa si entusiasmò del progetto, ma per vari motivi, ne differì l’attuazione (per la “invidia di Bramante et di Raffaele da Urbino”, scrive Michelangiolo); dopo la sua morte, durante le complicate trattative con gli eredi, il progetto fu più volte modificato o interamente rifatto, finché l’artista stanco, ormai quasi vecchio, volto ad altri problemi, non si rassegnò alla soluzione minima del sepolcro che si vede in San Pietro in Vincoli: al cui centro è la statua del Mosè che l’artista aveva ideato e in gran parte eseguito molti anni prima per il mausoleo di San Pietro.

Michelangiolo accetta contro voglia l’incarico di decorare a fresco la volta della Sistina, che Giulio II gli affida nel 1508: sarà lui stesso, tuttavia, a sostituire a quello che gli era stato dato, il programma ben più complesso, tematicamente e figurativamente, dell’attuale decorazione. Per la prima volta la concezione dottrinale è dell’artista; per la prima volta l’architettura dipinta non è soltanto cornice, ma parte integrante dell’opera, con un proprio significato; per la prima volta tutti gli elementi figurativi si fondono in una sintesi voluta di architettura, pittura e scultura. La diversa grandezza delle figure nei riquadri al sommo della volta dimostra che l’artista non cerca un’unità prospettica e un effetto illusivo: probabilmente, da principio, non aveva neppure un progetto completo e l’opera è cresciuta col precisarsi del concetto nel corso del lavoro.

L’architettura non è soltanto riquadratura della superficie: incatena la volta con una successione di archi e, con i pronunciati sporti delle membrature, stabilisce diversi livelli di profondità per l’inserzione delle figure. Si ha il senso di una spinta verso l’alto perché la fascia con i Profeti e le Sibille pare il prolungamento delle pareti laterali; ma, al di sopra, lo spazio non sfonda, anzi si contrae nella stretta degli archi trasversali. Michelangiolo si propone di dare una struttura architettonica al vano della cappella; ma invece di svilupparla dal basso con un sistema di piedritti, la

impone dall’alto, facendo così della volta, del cielo, la determinante dello spazio architettonico.

464

E il cielo non è, qui, lo spazio infinito oltre l’orizzonte terreno, ma è una costruzione dottrinale, il luogo ideale della genesi delle idee e del principio della storia. È sostenuto dai Profeti e dalle Sibille, che rappresentano i momenti dell’intuizione del divino. Gli Ignudi sui plinti non vedono il cielo, a cui volgono le spalle, ma, nell’agitazione che li anima, ne intuiscono la presenza: sono “geni”, e probabilmente (come i nudi del tondo Doni) rappresentano il mondo pagano. Nel dipingere, al sommo, le storie della Genesi, Michelangiolo inverte l’ordine cronologico: comincia con l’Ebbrezza di Noè per giungere all’immagine solitaria dell’Essere Supremo, ma segue un ordine ideale perché il divino “appare prima abbozzato nella forma imperfetta dell’uomo imprigionato nel corpo (Noè) per poi progressivamente assumere una forma sempre più perfetta fino a divenire un essere cosmico” (Tolnay). “Al senso biblico della sua opera - nota sempre il Tolnay - volle sovrapporre un nuovo significato, un’interpretazione platonica della Genesi”. Neoplatonico è infatti il pensiero dell’ascesa dell’anima all’intuizione del divino dai due fondamenti dottrinali del pensiero ebraico e del pensiero cristiano.

L’antitesi con gli affreschi che negli stessi anni e per lo stesso pontefice dipingeva Raffaello è evidente. Per Raffaello umanità e natura riflettono ugualmente la forma mentis del Dio creatore; per Michelangiolo la natura non esiste o è avversa come nel Diluvio, insidiosa come nel Peccato . La creazione stessa è un atto violento, lacerante: separa la luce dalle tenebre, la terra dalle acque. All’uomo (Creazione di Adamo) Dio comunica la propria potenza creativa: solo l’uomo, diceva Ficino, può decidere della propria natura. Il bello, come forma unica e immutabile, non esiste per Michelangiolo: dalle trecento e più figure della volta non può desumersi un canone. Sono tutte in atto di compiere un movimento che richiede uno sforzo, ma che non è azione, non ha uno scopo. Mirano semplicemente a contrastare il peso fisico delle masse, a trasformare la gravità in spinta. Naturalmente questi moti determinano forti contrasti di parti sporgenti e rientranti, illuminate e in ombra. Ma, per evitare una giustificazione “naturale”, non v’è una condizione uniforme di luce: ogni figura ha la condizione di luce che determina col proprio scorcio: e lo scorcio non inserisce la figura in uno spazio comune, ma la chiude in un proprio bozzolo di spazio, la isola.

465

L’antico non è più il “classico”, ma il “sublime”. È antico tutto ciò che precede il cristianesimo storico: l’umanità antica è eroica e “sublime” perché, non avendo la rivelazione, ma solo un’oscura ispirazione divina, ha dovuto lottare e salvarsi da sé. Non è dunque un’umanità felice, ma tragica: com’è tragica la solitudine di Dio nello spazio vuoto del mondo non ancora creato. “Sublime” è appunto questo prendere coscienza senza o contro il mondo: una suprema grandezza che si paga con la suprema disperazione. Noè ebbro è un gran dio fluviale, l’immagine della forza impotente; i figli sono “genî”; il tino, la figura dello stesso Noè che pianta la vite sono temi georgici. È ancora una mitografia, come quelle di Piero di Cosimo; nelle figure nude si sente il ricordo del Pollaiolo. Poiché la dimensione è ancora quella classica del mito, la figurazione è concepita come un rilievo: il primo piano con le figure a sbalzo, un piano di fondo su cui la figura di Noè che zappa la terra si schiaccia e profila, un raccordo prospettico (il tino, la soglia della capanna) tra i due piani. Come nel rilievo, il risalto plastico della forma è dato, più che dal chiaroscuro leggero, dalla forza incisiva dei contorni. Anche il Sacrificio di Noè è, come un bassorilievo, composto su

piani paralleli, la cui distanza è suggerita dal volume in iscorcio dell'ara cubica. Ma già nel Diluvio il mito dilegua ed emerge il tema eroico dell'umanità sola contro l'ira degli elementi scatenati dallo sdegno di Dio. Non c'è più uno spazio unitario, ma una quantità di frammenti disgiunti, corrispondenti ad altrettanti gruppi o nodi di figure avvinghiate. Il ritmo è spezzato, fatto di violente strappate tra pause dominate dalla tonalità livida e uniforme del grigio delle acque e del cielo. Nei gruppi l'intensità non è soltanto della linea, ma del chiaroscuro che si addensa, dei colori che spiccano con note stridenti, volutamente dissonanti. Michelangiolo non cerca l'unità o la fusione, ma l'urto e la contraddizione dei valori; non l'equilibrio ma la brusca dissociazione, quasi il reciproco negarsi di figure e natura.

Troveremo l'ultima traccia della natura nell'albero del Peccato originale, sulla sinistra; ma dall'altra parte, dietro le figure degli scacciati, l'orizzonte è piatto e desolato, il deserto. Il peccato ha rotto il sodalizio tra l'uomo e il resto del creato; l'uomo è ormai solo nella sua impresa di riscatto; ma la causa della sua disgrazia, la superbia davanti a Dio (la übris classica) è anche la sua grandezza.

466

Terminata nel 1512 la volta, Michelangiolo riprende, alla morte di Giulio II, le sculture per la tomba; ma, come si vede nel Mosè o negli Schiavi, non cessa di meditare sul tema sistino dei Profeti e dei Nudi.

L'esperienza che si porta dentro non è soltanto tematica: dipingendo, ha trovato che il colore è una materia che può sublimarsi, diventare spazio e luce, senza tuttavia distruggersi, anzi esasperandosi. I legacci che avvincono gli schiavi sono deboli, ma un legame più profondo li unisce alla materia, alla pietra. Sui blocchi ruvidi dei sostegni la luce è trattenuta, immedesimata alla pietra; sulle superfici levigate, invece, la materia si assottiglia, si sublima in luce. Da un lato, dunque, la materia imprigiona nella propria fisicità il principio spirituale, la luce; dall'altro, il principio spirituale si libera dalla materia. Sono due momenti di un processo, il processo dell'esistenza: uno degli schiavi, il ribelle, si torce nello sforzo di liberarsi; l'altro, il morente, ha toccato la soglia della liberazione, e i muscoli si rilasciano, le membra si ricompongono. La soglia, s'intende, è la morte. Non soltanto la scultura rappresenta in immagine, ma attua nel processo del suo farsi questo trapasso dal materiale allo spirituale. Le parti

scabre, non-finite, legano la figura allo spazio e alla luce naturale; le parti levigate, finite, partecipano di una luce e di uno spazio trascendentali.

Ecco perché Michelangiolo non vuole aiuti: l'arte è un'esperienza che deve essere personalmente, dolorosamente vissuta. Lo scultore non si serve del blocco per trarne una immagine che manifesti un concetto; attraverso l'immagine, ma soprattutto attraverso il proprio lavoro, redime il blocco dalla sua inerzia di materia, e così facendo compie un esercizio, un'esperienza ascetica, redime simbolicamente se stesso.

Michelangiolo a Firenze

L'elezione, nel 1513, di Leone X, un Medici, rimette Michelangiolo in rapporto con la sua città. Nel 1516 il nuovo papa gli affida il progetto per la facciata della chiesa brunelleschiana di San Lorenzo: è il primo incarico per un'opera architettonica. L'artista è entusiasta: scrive che l'opera sarà "di architettura e di scultura lo specchio di tutta Italia". Sarà dunque, come doveva essere la tomba, una sintesi di scultura e di architettura, con la differenza che qui dominerà 467

l'architettura. Concepisce la facciata a due ordini come un piano plastico, in cui le sculture dovranno essere "integrate" in profondità (nicchie), a livello, sporgenti.

Ma il contratto viene disdetto e si incarica Michelangiolo di studiare, per San Lorenzo, una nuova sacrestia per collocarvi le tombe di Lorenzo e di Giuliano de'

Medici. Ancora una volta il tema è la morte, la sepoltura; e il problema è l'integrazione di architettura e scultura. Per Giulio II Michelangiolo si era rifatto all'antico, all'idea del mausoleo-monumento: una poderosa massa plastica in un grande vano architettonico. Qui immagina una soluzione opposta: lo spazio architettonico è vuoto e le sculture sono "integrate" alle pareti. Non soltanto per ragioni di simmetria assume come dato fondamentale del suo progetto la sacrestia vecchia, del Brunelleschi: a Firenze si sente più vicino alla fonte neoplatonica del suo pensiero, ne rievoca il punto di partenza per dimostrare, a un secolo di distanza, quale sia il suo punto d'arrivo. Come il Brunelleschi concepisce la sacrestia come uno spazio cubico, vuoto, definito in limine dalle strutture prospettiche proiettate sulle pareti, disegnate dalle membrature scure sulle superfici candide. Per Michelangiolo il vuoto cubico, nella luce chiara che scende dalla cupola, è lo spazio dell'altra vita, dell'intelletto finalmente libero dalla

materia: a questo spazio si affacciano, come giungendo dallo spazio esterno della natura o della vita, le figure dei principi. Per il Brunelleschi le pareti erano puri piani, sezioni ideali dello spazio prospettico; per Michelangiolo sono le barriere che separano lo spazio “intellettuale” dallo spazio naturale, la morte dalla vita. La vita preme alla soglia dell’eternità: le pareti sono le strutture spirituali o intellettuali che le si oppongono, la contengono, le impediscono di irrompere e turbare la serenità della verità raggiunta oltre la morte. Le strutture scure non sono più pure scritture geometriche sul piano, come nella sacrestia vecchia, ma formano un forte telaio plastico; le finestre murate e le porte s’incastrano a forza in quel telaio, con una tensione plastica che esprime il maggior sforzo di contenzione là dove maggiore è la spinta dell’esterno. Il significato e il valore della composizione è proprio nel conflitto di queste due realtà, la natura e lo spirito. Gli archi, la limpida scansione proporzionale delle cornici e delle paraste scure sono la forma ideale del concetto, ma la forma deve 468

tradursi in forza per resistere alla pressione della realtà empirica, della natura.

Perciò le membrature acquistano un risalto plastico, i nessi strutturali si stringono, lo schermo diventa telaio: su quelle pareti, infine, la verità intellettuale e la realtà naturale si affrontano come due spinte contrarie che trovino, per un istante, una condizione di equilibrio. Le superfici bianche tra le membrature, che nel Brunelleschi erano puri piani, qui sono colmate di luce: e proprio la luce è il motivo dominante, perché lo spazio neoplatonico è soprattutto luce. La luce fisica vorrebbe irrompere dall’esterno, il telaio geometrico la trattiene, la filtra, la traduce in luce intellettuale; la realtà diventa verità e il transito dall’una all’altra è la morte. Le figure dei duchi, incassate nella parete, appena affioranti allo spazio

“puro” del vano, sono raffigurate appunto nel “trapasso” dalla dimensione della natura a quella dello spirito.

Che le pareti siano veramente la soglia tra mondo e oltre-mondo è detto anche dalle quattro statue sui sarcofagi: il Giorno e la Notte, l’Aurora e il Crepuscolo.

Sono immagini del Tempo; e la torsione a spirale dei corpi esprime appunto il volger del tempo, ma anche il carattere ciclico di quel continuo mutare, ed il nascere di ogni tempo dalla fine dell’altro, con un ritmo che è il ritmo dell’eterno.

“Adagiate sul coperchio dei sarcofaghi, sembrano spezzarlo con il loro peso, sicché l’anima finalmente libera si volge alla contemplazione eterna dell’idea della Vita, simboleggiata dalla Vergine e dal Bambino. Verso la Vergine stanno rivolti ambedue i Duchi, e la contemplano” (Tolnay). E proprio in quelle figure, poste in equilibrio instabile sui coperchi ricurvi dei sarcofagi, si fà più insistente il non-finito: sono scabre le basi, quasi fossero frammenti di natura che le immagini hanno portato con sé dal loro ciclico viaggio sulla Terra; ma sono scabre anche alcune parti delle figure (per esempio il volto del Giorno) perché la sostanza del Tempo è ambigua, da un lato domina il destino dei mortali, dall’altro è l’eternità stessa. Perciò il non-finito invade a tratti, per frammenti le forme, in altre parti levigate fino ad essere specchianti: è come una scorza terrena da cui le figure non si sono ancora totalmente liberate.

Giustamente il Tolnay ha indicato, per la concezione della Sacrestia nuova, una fonte diretta, di prima mano: il Fedone. Ma Michelangiolo non mira a trasporre in 469

immagini i concetti filosofici di Platone; vuole esprimerli e forse è proprio qui, nelle tombe medicee, che l’arte viene posta, per la prima volta, come espressione. L’opera dell’artista non soltanto ricostruisce, rivive l’iter del pensiero: il significato delle immagini non va più cercato nella loro evidenza iconografica, ma nel processo del loro formarsi, nell’impronta che il tormento dell’artista ha lasciato nella pietra con ogni colpo di scalpello. L’immagine è soltanto il punto d’arrivo: l’idea finalmente raggiunta attraverso un sofferto processo di liberazione. Perciò scompare l’unità bloccata del “monumento”; gli elementi si dissociano, si collegano a distanza o più semplicemente coesistono in una stessa condizione spazio-temporale; architettura e scultura non si sommano, ma trascorrono l’una nell’altra come se, tra esse, fosse caduta la barriera di una tecnica, dunque di un modo di espressione, diversa.

Con la concezione delle tombe medicee Michelangiolo si stacca definitivamente dall’ideale del “monumento”, cioè dal motivo fondamentale del suo culto dell’antico. La sala e il vestibolo della Biblioteca Laurenziana sono il punto di partenza dell’architettura del Manierismo: di un’architettura, cioè, non più rivolta a imitare o ripetere nella propria struttura la struttura dell’universo o a costruire uno spazio che fosse l’immagine “razionale” della natura. La sala è uno spazio lungo e

stretto, tra pareti bianche su cui le lesene e le cornici di pietra scura formano un solido telaio, che inquadra le finestre: più che un limite, la parete è una barriera tra lo spazio esterno, naturale, e lo spazio interno, dello studio e della meditazione. A questa lunga, severa prospettiva si giunge dal vestibolo (ricetto); e qui il vano è in parte occupato dalla gradinata, i telai delle pareti sono rafforzati dalle colonne abbinate, incassate profondamente. Impostando questa struttura su uno zoccolo molto alto, non dando alle colonne altro sostegno che il ricciolo di una mensola, Michelangiolo dimostra chiaramente che il gioco delle forze non è dall'alto al basso ma dall'esterno all'interno. Lo provano le pareti bianche affioranti tra le colonne, come respinte, e le finestre cieche, murate. Il motivo dominante, infine, non è la forza equilibrata, ma la forza trattenuta: il raccordo tra il vestibolo e la sala è infatti l'organismo plastico della gradinata, che irrompe nel ricetto come una colata di lava, a ondate, ma è incatenata dalle balaustre che la 470

incanalano facendola ribollire come un torrente in piena. Perfino uno studio tecnico, come quello per le fortificazioni di San Miniato, riflette questa concezione dinamica e drammatica dello spazio architettonico: il bastione si avventa in avanti, stringe il colle nella tenaglia potente delle due scarpate.

È questo, della fine della repubblica fiorentina, il periodo più angoscioso della vita di Michelangiolo. Benché repubblicano convinto, è sopraffatto dal terrore degli eventi: fugge a Ferrara e a Venezia (1529), vorrebbe riparare in Francia, Firenze lo bandisce come disertore e ribelle, poi lo perdona e richiama. Nascosto e sgomento, assiste alla caduta della città; e solo più tardi, timidamente, riprende i contatti col papa, che nel 1534 lo incarica di completare la decorazione della cappella Sistina con un grande affresco dietro l'altare.

Ultimo soggiorno romano di Michelangiolo

Nel 1534 torna a Roma e, due anni dopo, dà principio al Giudizio universale, che sarà terminato nel 1541.

Per capire quest'opera, che riflette la crisi di una grande coscienza, bisogna pensare all'estrema intensità con cui Michelangiolo vive le situazioni storiche, e all'angoscia con cui vede avverarsi nella storia il destino tragico dell'umanità disgiunta da Dio e anelante al "ritorno". Ha veduto la fine di Firenze e, con essa, la fine dell'ideologia umanistica della

libertà. La Roma che trova non è più quella che aveva lasciato, illusa nel sogno di restauratio classica di Leone X. Il “sacco”

del 1527 ha dissipato il mito dell’immunità storica della città delle rovine e delle reliquie e dimostrato che la lotta religiosa è ben altro che una disputa dottrinale.

Paolo III è il papa della Controriforma, sul piano del domma, ma anche della riforma della morale cattolica; e Michelangiolo è ora legato a Vittoria Colonna e al suo circolo di sostenitori della “riforma cattolica” secondo le idee del mistico spagnolo Juan de Valdés.

Il Giudizio è l’opera della crisi: ricapitola tutta l’opera precedente dell’artista, anticipa la successiva. Il nòcciolo tematico è quello della giovanile Centauromachia: un movimento di masse suscitato dal gesto divino; la tesi concettuale è l’identità di autorità e giustizia; il motivo tragico dominante è il destino dell’umanità, l’esito della storia. Dio giudice, nudo, atletico, senza alcuno 471

degli attributi tradizionali di Cristo, è l’immagine della suprema giustizia, che neppure la pietà o la misericordia, rappresentata dalla Madonna implorante, può temperare. Rompendo con la tradizione iconografica, che collocava nel cielo Dio e la sua corte ed in basso, a destra e a sinistra, gli eletti e i reprobi, Michelangiolo concepisce la composizione come una massa di figure rotanti intorno a Cristo, la cui figura emerge isolata, in un nimbo di luce. Le figure nella parte alta sono santi e martiri; in basso, alcuni dannati lottano invano per sfuggire alla stretta dei diavoli, altri si pigiano sulla barca di Caronte, altri ancora si gettano sgomenti nel gorgo, e sulla sponda li attende Minosse. In alto, nelle lunette, angeli-genî recano i simboli della Passione, quasi invocando vendetta.

Lo sgomento invade anche i beati: la giustizia divina è diversa dall’umana, solo Dio ne conosce i motivi; e ne è arbitro, come della grazia. E già in questo si nota come nella coscienza di Michelangiolo contrastino i motivi ideali dell’ortodossia e della riforma.

Malgrado l’estrema delicatezza del tema, non ha avuto consiglieri; il solo punto di riferimento è, specialmente per l’Inferno, Dante. Del resto, più che un conflitto dottrinale, il Giudizio è l’espressione dell’esperienza religiosa, della filosofia dell’artista. Nessuna facile morale del bene e del male, ma il contrasto tragico e sublime della colpa e della grazia: tutti sono colpevoli, tutti possono essere salvati. Tra Dio e umanità v’è una tensione

inevitabile: l’umanità non è piccola e umile, ma gigantesca ed eroica, quasi superba, anche nella colpa e nella pena.

Dal punto di vista strettamente figurativo, si trattava di sostenere le grevi masse delle figure in uno spazio vuoto: bisognava dunque sviluppare entro le masse stesse una forza di spinta, un impeto di moto che le sottraesse all’inerzia, e riunire poi tutti i moti in unico ritmo, continuo, che legasse in un vortice rotante le cadute e le spinte. A sinistra tutto è faticosa salita, a destra discesa frenata; ma il giro è continuo, come il moto di una ruota, intorno allo spazio vuoto al centro. Ed è già la concezione dello spazio senza ordini di piani e di grandezze, quasi un gran vuoto generato da una forza centrifuga, che Michelangiolo realizzerà nell’ultima e più “sublime” delle sue opere, la cupola di San Pietro. Da questo momento comincia ad allontanarsi dalla scultura; nell’ultimo tempo della sua vita 472

l’arte ideale è, per lui, l’architettura, la cui forma non esige la mediazione della figura umana e non implica la mimesi. Nei due affreschi, la Conversione di San Paolo e la Crocifissione di San Pietro, che dipinge nella cappella privata di Paolo III subito dopo aver terminato il Giudizio (1542-50), si ha appunto la crisi finale della “rappresentazione”, cioè della figura (come natura e storia) e per conseguenza dell’entusiasmo per l’antico. Sono, apparentemente, due figurazioni

“di storia”; in realtà raffigurano per exempla i due momenti essenziali della vita religiosa: la conversione e il martirio. L’anima che aspira all’incontro diretto con Dio si converte: rinuncia non solo alle vanità mondane e al peccato, ma anche a tutto ciò che si dà come manifestazione della volontà divina (la natura, la storia) e agisce quindi come mediazione tra l’anima e Dio. La mediazione, infatti, esclude il rapporto diretto. Per l’anima religiosa, poi, la morte è sempre martirio: non effetto di legge naturale, ma compimento consapevole dell’esperienza della vita, offerta di sé a Dio.

Negli affreschi della Paolina non v’è natura ma soltanto dietro le figure, un ripetersi di linee d’orizzonte: uno spazio senz’aria, pieno di una luce arida e quasi sabbiosa. E non v’è una storia raccontata con ordine, ma solo un infittirsi e diradarsi dei gruppi in uno spazio innaturale, dove anche la forza di gravità ha cessato di valere, dato che non v’è divario tra le figure in terra e quelle sospese nel vuoto. Sono quasi tutte in scorcio, ma la funzione dello scorcio è invertita: non inserisce le figure nello spazio dando loro una

maggiore profondità, ma quasi le sottrae allo spazio, le restringe nei contorni contratti. Tipici esempi: lo scorcio teso, quasi una fuga all'orizzonte (ma vi corrisponde in alto lo scorcio del Cristo) del cavallo della Conversione; la figura rattrappita dell'uomo che scava il terreno per porvi la croce di San Pietro della Crocifissione. Lo scorcio, infine, è qui l'equivalente del non-finito della scultura: le figure non si inseriscono nello spazio, ma neppure si isolano come cose-in-sé, anzi si confondono, sbiadiscono in quell'aria senza tempo tinta: più che rappresentate sono evocate, ridotte a un contorno con una parvenza di colore. A loro volta i colori "stingono": ora esangui ora aspri e stridenti, formano un concerto pieno di dissonanze volute, e il loro ritmo è irregolare, fatto di pause e riprese improvvise, come il movimento delle 473

figure lungo le diagonali divergenti. Per trovare un precedente a questa nuova metrica michelangiolesca, tutta tensioni e cadute, ed imposta ad un eloquio volutamente disadorno, bisogna risalire, molto più che alle precedenti opere pittoriche e plastiche, alle poesie: che sono appunto, nella maggior parte, di questi anni.

I due affreschi della Paolina rappresentano, insomma, il momento della lirica religiosa di Michelangiolo; cioè il momento in cui la poesia, verbale o visiva che sia, gli appare come un esercizio spirituale, una vera e propria pratica ascetica. È

il momento di quella che, di lì a poco, Giordano Bruno chiamerà contractio animi.

Ma è quanto mai significativo che anche Michelangiolo arrivi per una via tutta sua a quella adeguazione di pittura e poesia che, alla metà del Cinquecento, è uno dei temi dominanti delle poetiche figurative del Manierismo.

Nelle ultime opere di scultura il tema dominante è la pietà: non più intesa come compianto, ma come presentazione al mondo, affinché si vergogni delle proprie colpe, del corpo di Cristo morto. Ma l'artista stesso distrusse in parte la Pietà di Santa Maria del Fiore (poi ricomposta da Tiberio Calcagni), iniziata prima del 1550: forse proprio perché, malgrado il non-finito di molte parti, non giungeva all'altezza lirica delle pitture che conduceva, nello stesso tempo, nella Paolina. La raggiunge invece, attraverso un estremo tormento documentato dai pentimenti e dalle distruzioni lasciate in vista, nella Pietà Rondanini, a cui lavorava ancora

pochi giorni prima di morire e che avrebbe dovuto esser posta sulla sua tomba. E

qui il valore è dato proprio dal suo essere presentata come un frammento: quasi un pensiero che non può essere espresso se non per frasi mozze e per accenti tronchi, per sùbiti attacchi ritmici che altrettanto subitamente si spengono.

L'attività architettonica è, negli ultimi anni, intensissima. Progetta la ricostruzione a pianta centrale della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini: il monumento della sua "nazione", che avrebbe dovuto fare riscontro, dall'altra parte del Tevere, a San Pietro e a Castel Sant'Angelo; disegna la cappella Sforza in Santa Maria Maggiore; costruisce la porta Pia; dà sistemazione prospettica e monumentale alla piazza del Campidoglio, centro ideale della città storica allo stesso modo che San Pietro è il centro ideale della città religiosa; riprende ed imposta da capo il 474

problema della ricostruzione di San Pietro. Sono queste ultime le due imprese fondamentali; ed implicano una concezione largamente urbanistica,

un'interpretazione nuova e profonda del significato storico e religioso di Roma.

Alta sulle rovine del Foro, contigua alla chiesa medievale dell'Aracoeli, la piazza capitolina ha una prospettiva rovesciata per l'inclinazione divergente dei due palazzi che lateralmente la chiudono; il palazzo che occupa il terzo lato viene così inquadrato e ravvicinato, sì da colmare la veduta che si ha dell'insieme dal lato frontale aperto, determinato soltanto dalla bassa linea della balaustrata, interrotta dall'imbocco della gradinata. Viene spontaneo il confronto con la Laurenziana: uno spazio prospettico definito plasticamente dai suoi limiti, le pareti laterali. Qui sono le facciate del palazzo dei Conservatori e del palazzo dei Musei: due poderosi telai formati da un solo ordine di pilastri e da due cornici orizzontali. In basso le aperture profonde, architravate, del portico; in alto, le cornici sporgenti delle finestre: un contrasto, dunque, tra una spinta in fuori, quasi una presa sullo spazio vuoto della piazza, e una ripetuta fuga in profondità.

Poiché il vano è aperto, il raccordo tra il vuoto e la spazialità addensata nella forte plastica delle pareti laterali è stabilito dal disegno del pavimento, originariamente costituito da ellissi intrecciate con al centro la statua antica di Marco Aurelio.

Per San Pietro, Michelangiolo scarta i progetti elaborati da Raffaello, dal Peruzzi, dal Sangallo, e ritorna alla pianta centrale bramantesca: ma raccoglie i corpi in un unico organismo plastico che, con un crescente affrancarsi della spinta sul peso, si conclude nella grande cupola, che riassume e conclude tutto l'edificio.

Quale significato avesse, per l'artista, quest'ultima colossale impresa si vede anche dalle sue lettere: teme di non riuscire a finirla, e il non finirla sarebbe c olpa e vergogna. Nell'idearla, ha certamente pensato alla cupola del Brunelleschi per Santa Maria del Fiore che, come diceva l'Alberti, era ampia da coprire con la sua ombra tutti i popoli toscani; la sua sarà ampia da coprire tutti i popoli cristiani.

Portata in alto dai corpi laterali che le si stringono intorno, si imposta su un tamburo con grandi finestre tra coppie di colonne fortemente sporgenti; è come una ruota dentata che morda nello spazio libero del cielo. Al di sopra, la curva 475

della calotta (forse non esattamente interpretata da chi, dopo la morte del maestro, diresse la costruzione) esprime ad un tempo il peso della massa e il suo rianimarsi e tradursi in spinta verso l'alto con la tensione dei costoloni.

All'interno, le coppie di pilastri piatti del tamburo non incastrano la forma nello spazio, come le colonne all'esterno: il loro ripetersi suggerisce invece un moto rotatorio, centrifugo che dà alla cavità della calotta la continuità di un perenne girare intorno al centro prospettico-luminoso della lanterna. È precisamente, ma proiettata in altezza, la stessa idea spaziale che si esprimeva, più drammaticamente, nel Giudizio; ma, appunto, il dramma è più vicino alla conclusione, alla catarsi finale. E infatti, anche nella storia dell'ispirazione che trascorre ansiosa nell'opera di Michelangiolo, la cupola è la catarsi: la catarsi del dramma dell'opera mai finita, la tomba di Giulio II. Sorge nello stesso sito, il sito sacro della tomba dell'Apostolo; è il centro ideale dello stesso edificio, il monumento simbolico dell'ecumene cristiana. Dell'ammasso di figure che cercavano di liberarsi dal peso opprimente della materia, rimane solo l'impulso all'ascesa: al "prologo in terra" della tomba succede l'"epilogo in cielo" della cupola.

La cerchia dei grandi maestri

Come già nel XIV e nel XV secolo, il concetto di "scuola" è costitutivo dello strutturarsi della fenomenologia artistica del Cinquecento.

Esistono scuole cittadine, che estendono il proprio raggio di influenza culturale ben oltre la cerchia delle mura (e si verifica, anzi, un progressivo restringimento del numero dei centri che organizzano una propria, autonoma cultura figurativa).

L'arte dei grandi maestri ha incidenze vicine e ripercussioni lontane: al di là della pratica artigianale della bottega, esiste una scuola leonardesca, una raffaellesca, in qualche misura una michelangiolesca.

Leonardo ha avuto due aree di influenza: Milano e Firenze. A Firenze non formò una scuola, ma esercitò un'influenza su tutto l'ambiente. Non v'è stato un leonardismo fiorentino, ma la componente culturale leonardesca è fondamentale anche per artisti della dimensione di fra Bartolomeo, Piero di Cosimo, Andrea del Sarto. Rimane tuttavia una componente: si ammorbidisce il chiaroscuro, si rende 476

più sciolto il movimento delle figure, si giunge talvolta a cogliere la sottile ambiguità di certe figure leonardesche, ma non si avverte o non si vuole avvertire, né condividere, la concezione leonardesca dell'arte come ricerca. La problematicità profonda della pittura del maestro, coniugandosi poi con la lezione di Michelangiolo, diventerà nei primi manieristi toscani astruso, talvolta sofistico problematicismo. Anche in scultura, G. F. RUSTICI evoca in modo del tutto esteriore, nel modellato accidentato a solchi e creste, l'avvolgimento atmosferico leonardesco.

A Milano, invece, Leonardo ha avuto una schiera di seguaci diretti e indiretti: quasi una "accademia leonardesca". Ma di accademia, appunto, si tratta.

AMBROGIO DE PREDIS, GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO,

GIAMPIETRINO, MARCO D'OGGIONO, CESARE DA SESTO, ANDREA

SOLARIO, BERNARDINO LUINI vedono in Leonardo soltanto il creatore di un certo tipo di bellezza: il bello malinconico, espresso piuttosto nella grazia dell'atteggiamento, nella morbidezza dello "sfumato", nell'ambiguità di un sorriso che nel nuovo significato della natura intuito da Leonardo.

Anche in Lombardia, del resto, Leonardo non è il solo fattore dell'evoluzione in senso moderno della cultura figurativa cinquecentesca. Il maggior maestro lombardo del Quattrocento, il FOPPA, col suo umanesimo austero e

profondamente religioso, si sviluppa più facilmente nel senso monumentale di Bramante, a cui si intreccia un'acuta ricerca luministica. È questa la direzione seguita, fin dai primi anni del secolo, da Bartolomeo Suardi detto IL

BRAMANTINO, che lavorò (1508) anche a Roma, in Vaticano, dove forse l'aveva chiamato il suo maestro, Bramante. Già nel 1509, però, era di ritorno in Lombardia, dove fu attivo fino alla morte (1530). L'esperienza della monumentalità bramantesca si innesta ad una precedente disciplina foppesca, e ad una conoscenza dell'arte ferrarese, di Ercole de Roberti (d'altronde già presente nell'opera lombarda di Butinone e Zenale): perciò il Bramantino non è attratto dall'illusività spaziale del Bramante e non ne amplifica la monumentalità, anzi la scarnisce, ne ricerca la struttura interna, lo scheletro. Ritorna così ad una durezza lineare e a una compattezza plastica quattrocentesche, ma ritmate su 477

un ricorso di curve, su un più penetrante luminismo, sulla trasparenza cristallina dei colori; e disciplinate da un classicismo prezioso e aspro, da severo umanista nordico, ricercato anche nella scelta di temi desueti, spesso esoterici, talvolta d'origine medioevale (Mulazzani). Una singolare eco dell'arte di Bartolomeo Suardisi trova nell'opera di un suo discepolo ancora anonimo, chiamato Pseudo-Bramantino, attivo anche tra Roma e Napoli nei primi due decenni del secolo.

L'umanesimo severo e appassionato del Bramantino non è che una delle molteplici componenti della cultura figurativa della provincia lombarda e piemontese, in cui spesso (lo vedremo anche a Cremona), la conoscenza della pittura dell'Italia centrale si sovrappone, senza soffocarlo, ad un gusto fondamentalmente espressionistico e anticlassico, di derivazione ancora tardogotica, rinforzato dalla diffusione della grafica d'oltralpe.

GAUDENZIO FERRARI (1480c.-1546), pittore dalla vena abbondante e pronta ad assimilare le più varie influenze, fu certamente a Roma al principio del secolo: le fonti principali della sua narrativa sacra rimangono, oltre al Bramantino, il Pinturicchio, da un lato, gli illustratori tedeschi (ma anche quelli danubiani) dall'altro. Nelle cappelle del Sacro Monte di Varallo, sviluppa, tanto nella pittura quanto nella plastica, una eloquenza fluente che mira a suscitare nel pubblico dei fedeli un sentimento di pietà o di devozione, ricorrendo a vivaci locuzioni popolari, talvolta ad un linguaggio crudo, talaltra ad effetti scenografici, da sacra rappresentazione.

Il vercellese Giovanni Antonio Bazzi detto IL SODOMA (1477-1549) educatosi in patria con lo Spanzotti, ma presto venuto a conoscenza delle opere milanesi di Leonardo, lavora a Roma nel 1508 in Vaticano e, più tardi, nella Farnesina; ma il maggior centro della sua attività è Siena. È un pittore facile, che impara presto, dalle opere del Signorelli e specialmente del Perugino, il segreto della rettorica figurativa, della pittura patetica; e che mette a profitto dell'effetto lo "sfumato" ed il bello malinconico di Leonardo.

Raffaello si è formato una scuola organizzata, un modello di tecnologia pittorica.

Vi sono esecutori precisi anche se talvolta pesanti, come Gianfrancesco Penni, detto il FATTORE, specialisti della decorazione "a grotteschi" (tipo d'ornato con 478

volute di fogliame e bizzarre figure di animali e mostri, vagamente ispirati all'antico) come GIOVANNI DA UDINE, interpreti estrosi come Pietro Bonaccorsi detto PERIN DEL VAGA (1501-1547) e POLIDORO DA CARAVAGGIO (1500c.-

1546) o geniali come GIULIO ROMANO (1499-1546).

La grande impresa collettiva della scuola di Raffaello è, a partire dal 1518, la decorazione delle logge del Vaticano. La lunga galleria (m. 65) è divisa in tredici campate; in ogni volta vi sono quattro storie dipinte con scene del Vecchio Testamento (dodici volte) e del Nuovo (la tredicesima) entro cornici di stucco con decorazioni "a grotteschi". Non è possibile considerare le storiette separatamente dalla decorazione; è questa che dà all'ambiente un ritmo visivo continuo in cui le storiette si inseriscono come improvvisi recitativi o addirittura come strofette cantate in un contesto musicale. Per spiccare nella sequenza ritmica della fastosa ornamentazione debbono essere necessariamente rapide, vivacissime, cantabili: le storie bibliche sono infatti raccontate in modo aneddotico e non è affatto da escludere che questa interpretazione della Bibbia in chiave da commedia o quanto meno di novella contenga una velata polemica nei confronti dell'interpretazione tragica e sublime che ne aveva data, nella volta della Sistina, Michelangiolo. I modi a cui si ricorre per concentrare l'attenzione sulle storiette sono molti e vari: l'intensificazione del chiaroscuro fino al contrapposto luministico; la vivacità coloristica; la soluzione prospettica o compositiva inconsueta, quasi anomala; la descrizione rapida, sommaria,

senza indugio sui particolari. Quest'ultimo è specialmente importante, anche perché connesso con l'esperienza della pittura "compendiaria" ellenistico-romana e quindi con la stessa fonte degli ornati "grotteschi": ad un "antico", cioè, che si dà esso stesso come "capriccio" ed autorizza così tutti gli arbitrî dell'invenzione.

Dopo la morte di Raffaello e il sacco di Roma la straordinaria équipe si sciolse: Perin del Vaga lasciò nella decorazione di palazzo Doria a Genova la prova delle sue eccezionali qualità di narratore; Giovanni da Udine tornò in patria; Polidoro da Caravaggio fu a Napoli e in Sicilia; Giulio Romano a Mantova. Ma a diffondere il raffaellismo non sono solo i discepoli diretti e i collaboratori del maestro.

Contribuisce la forza di attrazione che Roma esercita come scuola non più solo 479

dell'antico, ma dopo Raffaello e Michelangiolo, anche della "maniera moderna"; contribuiscono gli incisori che fin dagli anni venti (basti pensare alle stampe di Marcantonio Raimondi) traducono le opere di Raffaello in linguaggio flessibile e comunicabile. Baldesar Castiglione nel Cortegiano descrive molti aspetti della poetica figurativa della scuola raffaellesca. Bisogna "usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, e dimostri, ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi"; la bellezza "è quella solamente che appar nei corpi" e tutto sta nel "fruir questa bellezza come cosa bona", cioè portarla nei modi della vita, del costume, del discorso; anche il comico ha il suo pregio

"perché solamente si ride di quelle cose che hanno in sé di sconvenienza, e par che stian male, senza però star male". La pittura è superiore alla scultura perché questa "non può mostrare il color de' capelli flavi, non lo splendor dell'arme, non una oscura notte, non una tempesta in mare, non que' lampi e saette, non lo incendio d'una città, non il nascere dell'aurora". È la poetica opposta a quella di Michelangiolo; e l'opposizione si approfondisce quando si passa a parlare della lingua, il gran problema del tempo, e si combatte il toscanismo ad oltranza (e quindi, per l'arte, la tesi vasariana della supremazia "toscana", michelangiolesca) e si vorrebbe un volgare tratto dai vari dialetti o addirittura una lingua scritta altrettanto viva ed icastica della parlata, come tenta l'Aretino dei Ragionamenti.

Lo sparpagliarsi degli scolari di Raffaello in varie regioni d'Italia dopo il sacco di Roma facilita indubbiamente la diffusione di quello ch'era oramai un flessibile, sensibilissimo linguaggio figurativo. È un fenomeno analogo a quello della diffusione della "volgar lingua" ormai assunta a lingua nazionale e capace di assimilare al proprio organismo lessicale e sintattico le colorite varianti dei dialetti.

CESARE DA SESTO, lombardo di formazione leonardesca che diventa

raffaellesco a Roma, suscita nel napoletano, a Salerno, il precoce raffaellismo di ANDREA SABATINI (m. 1530); seguirà l'apporto di Polidoro e l'evolvere in senso raffaellesco anche della pittura siciliana. Più rapida, estesa e profonda è l'espansione del raffaellismo in Emilia e in Romagna: a Ferrara con il GAROFALO e l'ORTOLANO, a Ravenna con LUCA LONGHI; nelle Marche con

480

GIROLAMO GENGA, dopo una esperienza romana negli anni venti; in Umbria con RAFFAELLINO DEL COLLE; in Liguria con il filone che parte da Perin del Vaga e termina con LUCA CAMBIASO.

Anche in scultura, il linguaggio che si divulga è quello di Raffaello e della sua scuola. Lo dimostra l'opera di uno dei più originali scultori del primo Cinquecento, il toscano ANDREA CONTUCCI DA MONTE SAN SAVINO (1460-1529). Il

gruppo del Battesimo eseguito, a partire dal 1502 per il San Giovanni di Firenze, è ancora inserito nella tradizione quattrocentesca, tanti sono i ricordi di Ghiberti e tanto è sentita l'impostazione verrocchiesca; quando, più tardi scolpisce a Roma, su commissione di Giulio II nel coro bramantesco di Santa Maria del Popolo le due tombe gemelle di Ascanio Sforza e Girolamo Basso della Rovere, aggiorna il tipo architettonico della tomba alle solenni forme di Bramante (inserendo un ampio arco di trionfo) e il modellato delle figure alla plastica tondeggiante e al chiaroscuro raffaellesco. Le vaghe assonanze di gusto tendono poi a precisarsi in una più esplicita intenzionale trasposizione in scultura del linguaggio pittorico; ed è significativo che il linguaggio che si vuol tradurre plasticamente sia quello di Raffaello e della sua scuola.

Il tentativo di imitare in scultura gli effetti "moderni" della pittura raffaellesca è infatti il programma della decorazione della Santa Casa di

Loreto; il modello è la contemporanea narrazione pittoresca delle storiette delle Logge. LORENZETTO

(1490-1541) fa parte della cerchia diretta di Raffaello e ne traduce i disegni, come nel Giona o nel rilievo bronzeo della Samaritana per la Cappella Chigi di Santa Maria del Popolo. Andrea da Formigine nei quattro angeli reggicandelabri che affiancano la Santa Cecilia di Raffaello (e per la tavola raffaellesca eseguì anche la preziosa cornice) traduce in legno un disegno, forse di Polidoro da Caravaggio. Evidentemente i discorsi sulle analogie e disparità di pittura e scultura, così frequenti a quel tempo, non erano dispute accademiche; rispondevano a un'esigenza di fusione o unificazione dei modi di comunicazione visiva o di discorso figurativo. L'artista che sente più profondamente questa esigenza è Jacopo Tatti detto il SANSOVINO (1486-1570) a cui Vasari riconosce appunto qualità di eloquio: "facilità, dolcezza, grazia". Allievo dapprima del 481

Contucci, dal 1506c., frequenta a Roma Bramante e Raffaello. Seguendo i loro consigli studia direttamente l'antico: accorre a copiare il Laocoonte, allora ritrovato quasi intatto, come rinato dalla terra. Il Bacco riflette una concezione dell'antico molto diversa (e forse polemicamente diversa) da quella di Michelangiolo: il bello antico, ricomposto con un gusto quasi letterario, già quasi n eoclassico, deve rivivere nel presente, rianimarsi al contatto della luce e dell'aria. Perciò il Bacco non è una ricostruzione archeologica più che non lo sia il tempietto di San Pietro in Montorio: sul "tipo" classico, il bello si dà come fatto puramente visivo nell'armonizzato trascorrere delle zone di luce e di ombra.

L'influenza di Michelangiolo, dopo il 1520, è superficiale e di breve durata: evidentemente non rientrava nell'interesse di fondo dell'artista, rivolto a stabilire una equivalenza o continuità di valori tra pittura e scultura. A questa ricerca aprirà invece grandi prospettive l'esperienza della pittura di Tiziano, che il Sansovino farà dopo il 1527 a Venezia.

L'arte di Michelangiolo non si espande e popolarizza come quella di Raffaello: non è linguaggio, ma pensiero. Il maestro non ha allievi, ma, e molto di rado, aiuti: è solo anche quando affronta opere titaniche come la volta della Sistina, o il Giudizio. Identificata con l'idea stessa dell'arte, l'opera di Michelangiolo è la guida degli artisti che aspirano all'ideale. Il raggio della sua influenza è immenso; ma proprio perché non si pone come ideale assoluto, la sua influenza non può esplicarsi se non attraverso

processi di riduzione, o come polo di una dialettica: sarà il caso dei primi manieristi toscani e dell'opera romana di Sebastiano del Piombo. Solo più tardi, alla metà del secolo, prevarrà un'interpretazione formalistica, una riduzione del trascendentalismo michelangiolesco a linguaggio decorativo, a oratoria chiesastica.

Venezia: Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo

Ludovico Dolce, che nel 1557 pubblica a Venezia un Dialogo della pittura, giudica morte e fredde le opere di Giovanni Bellini, goffe quelle di Gentile: esalta Giorgione e Tiziano ponendoli all'altezza, forse al di sopra di Raffaello e Michelangiolo; ignora la questione dell'antico. Poiché la questione dell'antico è la questione della storia, è chiaro che la storia, o la giustificazione del presente 482

rispetto al passato, è intesa a Venezia in tutt'altro senso che a Roma o a Firenze.

Si capisce: Venezia non vive, come Firenze, il dramma della libertà politica che riaccende, al principio del Cinquecento, l'ideale civile degli Umanisti; né mira, come Roma, a fondare sull'antichità un'autorità universalistica. La sua politica mira a estendere e proteggere i traffici marittimi e continentali; ha larghi orizzonti, ma anche il senso concreto delle cose presenti. Dopo Agnadello (1509) tende a costituire una ideologia laica e astorica, basata sul mito di uno Stato ben ordinato, in cui si armonizzano i rapporti sociali tra gli individui e si conciliano i diversi poteri, neutralizzando a vicenda la loro interna pericolosità.

Mantegna, che fonda l'umanesimo artistico dell'Italia settentrionale, identifica natura e storia nella pura logica delle cause e degli effetti; Giovanni Bellini le fonde nel mito; ma già Carpaccio riduce la storia a leggenda per dare risalto immediato alla realtà presente, a ciò che si vede. Comunque si accostino o si sovrappongano, nell'arte veneta del Quattrocento i due termini rimangono distinti: da un lato la natura, dall'altro la storia. Il grande contributo di Venezia alla concezione del mondo del Cinquecento consiste nell'aver superato la distinzione, cioè l'idea di una natura distinta dalla storia; e di avere intuito e fissato il valore assoluto, inscindibile dell'esistenza come esperienza completa del reale. Le linee generali del problema sono le stesse che a Firenze ed a Roma; ma per Leonardo, Michelangiolo, Raffaello l'idea della vita pone immediatamente i problemi dell'origine, della finalità dell'essere. A Venezia la vita è

l’esperienza che si fa vivendo: quali che siano i contenuti profondi e i fini ultimi dell’esperienza della vita, il problema primo è di capire che cosa di fatto è l’esperienza della vita.

Non si tratta di fare tabula rasa di ogni principio a priori e di ogni esperienza passata per stare all’esperienza diretta dei sensi; la questione dell’esperienza sensoria impregiudicata si porrà solo più tardi, con l’avvento delle filosofie empiristiche. L’uomo di cui si vuole capire l’esperienza che fa vivendo è l’uomo

“storico” definito dalla cultura umanistica. Quando Giorgione vuol dare forma al suo concetto del senso della vita, non pone nella natura un essere ingenuo, un neonato che apra gli occhi sulla realtà; vi pone tre filosofi, che a loro volta rappresentano tre epoche del pensiero umano. Ma essi stessi sono nella natura 483

e l’oggetto della loro meditazione non è la natura in sé, ma l’esperienza che fanno vivendoci dentro, cioè l’esperienza del legame vitale che unisce l’uomo alle cose. Non è, questo legame, un principio superiore alla natura e all’uomo, come la ferrea causalità del Mantegna o il mito classico-cristiano di Giovanni Bellini; è continuità interna, organica, e non soltanto tra cose e uomo, ma tra natura e civiltà. Giorgione, che apre il nuovo corso della pittura veneziana, giunge alla natura attraverso la cultura; quanto più questa è profonda, tanto più intenso e flagrante è il senso della vita. Ma la cultura antica che porta a capire il senso della vita non è più la logica dei grammatici e dei filologi, bensì la poesia, specialmente di Virgilio e di Lucrezio: cioè la poesia come intuizione diretta e profonda del vero, contrapposta alla logica come deduzione da principi astratti.

GIORGIONE è nato a Castelfranco Veneto verso il 1478 ed è morto giovane a Venezia, nel 1510. Poche le notizie sicure della vita e delle opere. Si dà per certo che studiasse con Giovanni Bellini; ma non fu questa la sola fonte della sua formazione, che probabilmente non si compì attraverso il consueto tirocinio artigianale. Gli scrittori del tempo lo descrivono come persona di alta cultura, amante della musica e della poesia: un gentiluomo-pittore, che si diletta del pennello come del suono del liuto e del canto. Le pochissime opere certe di Giorgione confermano quanto sappiamo dalle fonti: quasi tutte dipinte per una ristretta cerchia di gelosi committenti privati che non accettano, a pochi giorni dalla sua morte, di “venderle per pretio alcuno, però che li hanno fatte fare per volerle godere per loro”. Le

uniche due commissioni pubbliche rimasteci, che ci possano fornire delle date attendibili, sono la Madonna in trono tra i Santi Liberale e Francesco del duomo di Castelfranco, quasi certamente dipinta poco dopo il 1504, e gli affreschi esterni del Fondaco dei Tedeschi, eseguiti insieme al suo più grande discepolo, Tiziano, nel 1508. L'attività che precede la Madonna di Castelfranco non è ancora ben definita: va ricercata in un insieme di dipinti dei primissimi anni del secolo, nei quali gli elementi del Bellini, del Carpaccio, di Antonello, ma forse anche di Dürer e di Leonardo s'intrecciano con un'insolita sensibilità per la luce e il colore. Anche l'attività posteriore al 1508 è ancora imprecisata, e va ricercata in una rosa di dipinti variamente attribuiti a Giorgione 484

stesso, a Tiziano, a Sebastiano del Piombo, a Palma. Queste opere sono i prodotti del movimento che Giorgione ha suscitato e che, a cavallo del 1510, attrae nella sua orbita tutti i giovani di talento, arrivando a incantare anche un maestro maturo e famoso come Giovanni Bellini. È chiaro che Giorgione ha determinato una svolta radicale nel corso della pittura veneta e che questa svolta non cade in un punto morto, ma in un momento di pieno rigoglio: più

precisamente, la svolta si produce nell'arte stessa di Giorgione, che all'inizio non diverge sensibilmente dalla linea belliniana e carpaccesca.

Il Vasari, nella vita di Tiziano, fissa al 1507 il mutamento stilistico di Giorgione.

Come e perché si è prodotto? Il Vasari descrive la riforma giorgionesca in termini tecnici: nel 1507 cominciò a lavorare direttamente dal vero, raffigurando le cose con macchie di "tinte crudi e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno". Anche il Dolce conferma che, a differenza di Giovanni Bellini, coloriva senza aver prima disegnato e ombreggiato le figure. Giorgione, dunque, riunisce i due tempi dell'ideazione, o del progetto, e dell'esecuzione. La pittura non è un'azione prima progettata, poi attuata, ma un'esperienza vissuta. Il nuovo procedimento non è affatto indizio di una piena spontaneità: Giorgione medita lungamente i temi dei suoi quadri, li satura di significati biblici, storici, letterari. È

questa lenta formazione dell'immagine attraverso una cultura vissuta che costituisce la sua ispirazione; soltanto quando questo processo tutto interiore è compiuto può, come dice Vasari, mettersi davanti alla natura e "contrafarla con i colori"; e semmai - come dimostrano le radiografie della

Tempesta - l’esperienza che compie nel dipingere spinge Giorgione a modificare quanto già fatto. I significati reconditi dei soggetti giorgioneschi sono stati ricostruiti dalla critica moderna; ma sfuggivano, e il Vasari lo ammette, anche ai contemporanei.

Tuttavia la qualità altissima della pittura di Giorgione è stata riconosciuta anche quando del significato di quei temi non si sapeva nulla: ciò significa che lo scopo delle figurazioni giorgionesche non è di dimostrare e comunicare quei significati e che la loro elaborazione è soltanto il processo interiore attraverso il quale l’artista si pone nella condizione di “cacciarsi avanti le cose vive e naturali”, cioè nella necessità di affrontare un’esperienza ex-novo della realtà.

485

Il fatto che Giorgione senta la necessità di una ispirazione suscitata dalla cultura, o dal pensiero del passato, indica senza dubbio un atteggiamento platonizzante, sia pure innestato su una cultura fondamentalmente aristotelica come quella dello Studio padovano. Più precisamente, le vaghe correnti platonizzanti che già circolavano nella cultura veneta, e di cui è testimonianza il mitologismo classico-cristiano di Giovanni Bellini, si concretano in Giorgione forse anche per cause esterne, quali il suo possibile incontro ad Asolo con il Bembo, che proprio nel 1506 pubblica a Venezia la sua opera più nettamente platonizzante, gli Asolani, o il probabile contatto con il sincretismo di Leone Ebreo (Calvesi).

La Madonna di Castelfranco, che precede indubbiamente la “riforma”

giorgionesca, non presenta, dal punto di vista tematico, alcun problema. Rispetto allo schema tradizionale, però, vi sono alcune novità sensazionali: non c’è l’architettura con la nicchia absidale, il fondo è un vasto paesaggio, i santi sono soltanto due. Nella tradizione iconografica, la Madonna in trono tra santi era un’immagine “liturgica” tradizionalmente situata in un’architettura che indicava la Chiesa; eliminando l’architettura Giorgione situa un’immagine liturgica o ideale in piena natura. Il trapasso è audace e deve avvenire per gradi. La natura non può essere un paesaggio preso dal vero: l’immagine liturgica implica un suo spazio ideale che non potrebbe conciliarsi con un frammento di spazio paesistico ripreso dalla realtà. Bisogna trovare un’unità spaziale, fare in modo che l’immagine dello spazio sia ad un tempo “ideale” e “naturale”.

Giorgione impone alla composizione uno schema a triangolo, cioè definisce con le figure l'unità geometrica, prospettica dello spazio. Deve quindi costruire prospetticamente per piani paralleli: lo fa con assoluto rigore, partendo dal gradino sul pavimento e procedendo con i piani, tutti paralleli, del sarcofago stemmato e del piedistallo del trono, dei drappi tesi, dei laterali e del dossale.

L'elemento naturale è, per eccellenza, il colore; i piani prospettici sono dunque piani di colore e misurano le distanze attraverso la diversa reazione dei colori alla luce.

Ciò vale anche per le figure: nella figura della Madonna, la veste è verde e il manto rosso, e tra i due colori si stabilisce un rapporto tonale, cioè un rapporto 486

fondato sulla loro diversa reazione alla luce. Anche il paesaggio è fatto di velari paralleli di boschi, colline, monti; e le sue linee ripetono la linea di orizzonte fino a evocarla, al limite dello spazio naturale verso le figure, nella linea orizzontale del parapetto che attraversa tutto il quadro. Questo vasto piano, rosso scuro, forma il fondo vicino dei due santi; al di sopra di esso il trono sembra addentrarsi nello spazio libero del paese, quasi a indicare che solo la Madonna e il Bambino, come figure divine, possono trovare un pieno rapporto con la natura.

L'immersione di queste figure nello spazio naturale avviene mediante uno scarto di prospettiva, spesso imputato all'"inesperienza" di Giorgione. Mentre i gradini del trono sono veduti dall'alto, i braccioli sono veduti dal basso. V'è anche uno scarto di proporzioni: il busto e la testa della Madonna sono piccoli rispetto al volume del manto sulle ginocchia, e proprio questa distanza entro la figura giustifica quella sua piena partecipazione allo spazio e alla luce naturali che si nota specialmente nella massa riflettente del manto rosso. Se ora riconsideriamo il tema dell'immagine liturgica tradizionale della Madonna tra santi, notiamo facilmente che Giorgione l'ha conservata, ma semplificandola: due soli santi, nessun atteggiamento oratorio o dimostrativo. L'ha dunque ridotta alla idea che, come tale, non ha bisogno di essere dimostrata e si dà come pura, assoluta presenza: qui non v'è altro, infatti, che una muta e significativa presenza di figure in uno spazio. Accanto alla tesi di Leonardo (non c'è idea a priori, ma solo esperienza), di Michelangiolo (non vale l'esperienza, ma solo l'idea), di Raffaello (sintesi di idea ed esperienza),

Giorgione propone la tesi di un legame vitale, anzi identificabile con la vita stessa, tra idea ed esperienza.

L'impianto tonale, o la costruzione dello spazio sui rapporti tra piani o zone di colore, è stato raggiunto da Giorgione prima della sua riforma tecnica, cioè lavorando sui puri dati della tradizione veneziana. L'innovazione tecnica e quella letteraria, dei nuovi temi o soggetti, vengono dopo: nascono dalla necessità che la fase di ispirazione o di elaborazione interiore non si traduca più in una costruzione di piani, come nella Madonna, ma sia soltanto la preparazione all'incontro con la realtà naturale, ad un livello in cui questa fa sentire nel puro dato di visione, cioè nelle macchie dei colori, i suoi significati profondi senza 487

tuttavia dichiararli. Su questi significati l'artista ha meditato lungamente; ma se il quadro li dichiarasse, diverrebbe l'illustrazione di certi fatti, mentre il suo scopo è di dare l'intuizione della profondità dell'immagine naturale, cioè di far sentire quale somma di antica e varia esperienza si nasconda dietro la sembianza colorata che si percepisce. È quanto dice, appunto, con I tre filosofi, che può considerarsi l'enunciazione della sua poetica. I tre filosofi rappresentano tre epoche del pensiero, tre concezioni del mondo, e forse anche le tre età dell'uomo, le fasi dell'esperienza, o perfino i Re Magi: tre saggi d'età e di cultura diverse, che contemplano e meditano la na tura nel suo sembiante fenomenico.

Quadro nella nuova maniera "moderna", "senza disegno", è certo la Tempesta: e lo dimostrano le radiografie, da cui si vede come l'artista abbia mutato la composizione stessa del quadro mentre lo dipingeva. Ciò che prova come la mancanza di disegno non sia soltanto rinuncia a delineare e ombreggiare la composizione prima di dipingerla, ma rinuncia ad un preciso progetto dell'opera.

L'ispirazione è una corrente vitale, non si può interromperla come la si interromperebbe passando dal progetto all'esecuzione. Su tutt'altro piano, Giorgione questa volta è d'accordo con Leonardo e con Michelangiolo, che egualmente escludevano i due tempi dell'ideazione e dell'esecuzione: soltanto che i due toscani risolvevano l'esecuzione nell'ideazione e cioè nel disegno, mentre Giorgione risolve l'ideazione nell'esecuzione, cioè nel dipingere. Ciò significa rinunciare ad ogni manualità artigianale del fare pittorico e ideare facendo, con ogni nota di colore o tocco di pennello: smorzando una nota calda con una fredda, alzando o abbassando i toni,

tessendo un contesto così legato che, per esempio, un rosso può essere equilibrato da un verde magari dalla parte opposta del quadro. Solo quando questo tessuto raggiunga una perfetta unità di superficie, quasi una simultaneità di tutte le note, e nello stesso tempo faccia sentire quale profondità di spazio e di tempo si celi dietro l'unità dell'immagine, l'esperienza della realtà che si fa dipingendo può dirsi compiuta.

Lo spazio della Tempesta non è meno profondo di una prospettiva raffaellesca; ma non è dato nel suo graduarsi secondo le esigenze di una "storia" che si rappresenta, bensì istantaneamente e nella sua totalità. L'istante è, qui, quello 488

del lampo che precede il temporale; e benché il tema sia biblico e filosofico, il motivo è quello della natura che attende il "battesimo" della pioggia. Tra le figure non c'è azione né dialogo: sono due presenze che la situazione di tempo e di luogo, l'attesa del fenomeno, lega con un rapporto ben più profondo, di coesistenza e di co-esperienza. Senza le due figure tutto il paesaggio si oscurerebbe, perderebbe significato, diverrebbe una "veduta", perché la natura non rivela i suoi sensi profondi se non attraverso l'esperienza e l'interpretazione umana. Appunto questa relazione profonda, vitale, irrazionale tra natura e humanitas costituisce la "poesia" di Giorgione: una poesia che ha anch'essa la sua determinazione storica nel panteismo naturalistico di Lucrezio. Ma, appunto, anche l'antico rientra tra quelle motivazioni profonde che ci sono, ma non debbono essere dichiarate: perciò in Giorgione il riferimento all'antico non è mai esplicito, al contrario di quanto avveniva nella pittura del Mantegna, che dichiarava le sue fonti classiche. L'umanesimo, per Giorgione, non è più una somma di erudizione né l'imitazione o l'emulazione dell'antico: è la condizione per cui la coscienza umana, satura di antica esperienza, compie con assoluta pienezza l'esperienza del presente o della vita.

Nel 1508 la Repubblica affida a Giorgione e ad un suo giovane allievo, il non ancora ventenne TIZIANO VECELLIO (Pieve di Cadore 1490c.-Venezia 1576), la decorazione del Fondaco dei Tedeschi, importante Fabbrica di Stato distrutta da un incendio pochi anni prima. Per la nuovissima pittura veneziana si pone dunque, a questa data, il problema di trasferire i risultati della "riforma"

giorgionesca in un'opera di destinazione non più privata, ma pubblica, di dimensioni notevoli, da realizzare per di più con una tecnica, l'affresco,

che non consente il fare lento e meditato dei quadri da cavalletto. Del ciclo, rovinatosi assai presto, rimangono pochissimi e mal conservati frammenti, qualche descrizione e alcune traduzioni a stampa settecentesche. Chi lo poté vedere meno guasto, oppose l'"artificioso maneggio delle ombre" e il "soverchio rosseggiare" delle figure giorgionesche alle "mezze tinte" e alla "naturale tenerezza delle carni" di quelle di Tiziano (Zanetti). Nella cosiddetta Nuda di Giorgione (è in realtà una figura allegorica gli attributi specifici della quale sono 489

andati distrutti), l'ombra assorbe profondamente il colore, se ne sostanzia, impregnandosene fino ad avvampare; la figura si costruisce per modulazione tonale, né potrebbe essere altrimenti perché, l'ombra essendo colore, si deve escludere ogni possibile riferimento chiaroscurale e, con esso, cade un qualunque rapporto di tipo plastico tra figura e piano di fondo. Di conseguenza, la Nuda costruisce dall'interno una propria spazialità emergendo, quasi galleggiasse, allato della struttura architettonica.

Diversa la costruzione spaziale della parete del Fondaco verso la calle, affidata a Tiziano. Scompare la partitura architettonica della parete: le figure sono scandite solo da cornici rosso cupo, e tra la zona inferiore e quella superiore esiste un semplice cornicione che per di più si interrompe al centro per far campeggiare, più grande del naturale, la Giuditta (o allegoria di Venezia come Giustizia). Non essendovi nicchie dove il colore si accumuli per poi fondersi, le figure si costruiscono non per modulazione interna, come in Giorgione, ma per distinzione e per contrasto: tra il vicino del soldato a mezza figura e il lontano della Giuditta, tra il braccio, armato di spada e, a formar contrapposto, la gamba che calca, in primissimo piano, la testa mozza di Oloferne. Lo sguardo dell'osservatore, dal basso in alto, è introdotto dal guerriero di spalle, per essere poi colpito emotivamente dalle due squillanti note coloristiche - il berretto rosso del soldato e il manto azzurro, purtroppo quasi completamente perduto, della Giuditta - che non si fondono ma, per opposizione, misurano e costruiscono lo spazio.

Dello stesso anno del Fondaco - il 1508 - sono le ante d'organo di San Bartolomeo, commissionate dalla comunità tedesca di Venezia a Sebastiano Luciani, detto poi SEBASTIANO DEL PIOMBO (Venezia 1485c. - Roma 1547), allievo anch'esso, come Tiziano, di Giorgione. Analogo il tema, il rapporto tra figura umana e spazio architettonico, ma sviluppato secondo una terza, non meno geniale, soluzione. Nelle due ante interne la luce scorre

lungo le superfici delle nicchie; si modula da un massimo di dorata, scintillante luminosità (e la luce assume quasi una essenza materica, tanto il tessuto pittorico si addensa in grumi di colore) ad un minimo in cui l'oscurità non è tuttavia fondo chiaroscurale (lo dimostra la differenza di illuminazione tra calotta e nicchia) ma lo stesso colore 490

ridotto ad un tono zero, quindi diverso quantitativamente, non qualitativamente da quello scintillante che domina la parte destra. Le radiografie hanno dimostrato che, nel corso della esecuzione, Sebastiano modificò l'impostazione dei volti di San Ludovico (ch'era frontale) e del San Sinibaldo (in precedenza volto di profilo): il lento girarsi di tre quarti delle figure, che proiettano sulle nicchie un'ombra, anch'essa impastata di colore, ne accresce l'ampiezza spaziale. Una ricerca quella di Sebastiano, che possiamo fin d'ora definire di grandiosità programmaticamente monumentale: lo chiarisce, nelle ante esterne, il preciso ricordo mantegnesco (e del Mantegna della Cappella Ovetari) nella profonda volta a botte vista di sottinsù, nelle figure spinte quasi al limite del proscenio costituito dalla classica struttura architettonica plinto-colonna-architrave. Anche nel Giudizio di Salomone (di questi stessi anni) Sebastiano costruisce con una rapida prospettiva di piani colorati un palcoscenico in cui le figure possono diventare monumentali; gli oggetti antichi - il colonnato, le teste di ariete alla base del trono del giudice - le qualificano inoltre come figure storiche. Le analogie formali con la pala dipinta contemporaneamente da Tiziano per Santo Spirito in Isola sono indubbie; ma non fanno altro che sottolineare le differenze. Quel che in Sebastiano è struttura scenica, in Tiziano è libero accamparsi nello spazio e nella luce delle figure; ciò che per Sebastiano è citazione dell'antico, in Tiziano è un ritrovare naturalmente (e cioè procedendo secondo natura) i modi di un classicismo quasi fidiaco.

Perché il richiamo di Sebastiano a Mantegna? Evidentemente pensa che per trasformare la poesia giorgionesca in arte rappresentativa - ché questa è la questione intorno alla quale ragionano gli allievi di Giorgione - occorre porsi di nuovo il problema della storia e dell'antico. Nel 1508, recoulant pour mieux sauter, Sebastiano risale, attraverso Giorgione, al nodo Bellini-Mantegna; tre anni dopo, accettando l'invito di Agostino Chigi, si trasferirà nel luogo "storico"

per eccellenza, nella Roma di Raffaello e di Michelangiolo.

Nello stesso anno in cui Sebastiano abbandona Venezia per Roma, Tiziano con i miracoli di Sant'Antonio affrescati nella Scuola del Santo definisce quella che sarà la sua soluzione del problema, che nella Giuditta aveva enunciato nei 491

termini generali: e sarà la soluzione che, almeno fino alla metà del secolo, condizionerà tutta la cultura veneta. La scena del marito geloso è un fotogramma di un'intensità da sbalordire. La donna a terra urlante; l'uomo l'afferra ai capelli brandendo il pugnale. Nulla ci dice che la donna è innocente e che, con l'intervento provvidenziale del santo, tutto finirà bene. L'episodio del marito che ringrazia Sant'Antonio è troppo lontano per attenuare la violenza del fatto in primo piano: non fa catarsi, ma tutt'al più epilogo o morale. Ciò che vediamo è un'aggressione brutale, e dura un istante. Un'immagine che debba colpire profondamente e prevenire ogni divagante ricerca di cause e di effetti, non può non essere fortemente emotiva. Interpretare i gesti e le espressioni dei volti prenderebbe troppo tempo; invece colpiscono sùbito la massa intensamente colorata delle vesti scomposte della donna, le strisce della casacca dell'uomo.

Poi, entro questo lampo di colore, il tratto che mette a fuoco il fatto: il braccio levato della donna, il pugnale che scende a colpire. L'immagine non racconta: provoca nello spettatore un trauma visivo che si ripercuote dentro, colpisce le sorgenti del sentimento. Ecco la prima scoperta di Tiziano: le emozioni visive provocano reazioni morali. Per Giorgione tutto si fonde, per Tiziano tutto si distingue e contrasta. L'amor sacro e l'amor profano (il titolo è secentesco; migliore l'interpretazione più antica come beltà ornata e beltà disadorna) è ancora un tema ermetico, giorgionesco: due figure di donna personificano il senso mitico, arcano del luogo e dell'ora. Ma, nell'apparente armonia, è tutto un gioco di contrasti. Nel tema: tra il riserbo della donna vestita e la vitalità della nuda; tra figure e paesaggio, umanità e natura; tra il sarcofago, immagine di morte, e il suo farsi fontana, immagine di vita. Nella composizione: tra le figure erette e le orizzontali del sarcofago e del paese. Nei colori: tra il grigio metallico della vestita e il rosso fuoco del drappo svolazzante della nuda; tra i verdi bruni del paesaggio e il cielo arrossato dal tramonto. Le relazioni tra i valori tematici e visivi, che in Giorgione si legavano in una continuità senza fine, in Tiziano si stabiliscono a distanza, per forti, improvvisi richiami.

Tiziano non ignorava i trionfi romani della pittura monumentale: l’Assunta dei Frari (1518) vuol dimostrare che la struttura tonale non è necessariamente legata 492

all’intimismo giorgionesco e che non v’è nulla, neppure una visione ultraterrena, che non possa compendiarsi nell’istantanea emozione visiva. Negli stessi anni Raffaello montava la gran macchina della Trasfigurazione; un’architettura fatta di figure, con piani ben graduati: in basso e vicino l’ossesso guarito, poi, passando dall’effetto alla causa, l’esaltazione degli astanti e finalmente in alto, nella luce, Cristo. Seguendo questa progressione, la luce passa da uno spazio terreno, dove contrasta con l’ombra, al cielo dove s’irradia. C’è il miracolo e la logica del miracolo: l’immagine si rivolge direttamente all’intelletto. Anche Tiziano monta una gran macchina, ma non ricorre a impalcature di ordini o piani nésI preoccupa della logica: constata e fa constatare la realtà del miracolo. Lo spazio celeste è un gran fiotto di luce giallo-dorata, radiante; irrompe dal fondo e, dove sfiora la terra, si mescola ai vapori e alle luci del tramonto. Dal mare di luce emerge l’Eterno, come nuotando. La Madonna è ritta su un ammasso di nuvole e putti: sole spinte del suo moto ascendente, l’avvitarsi delle pieghe della veste come se la figura ruotasse su se stessa, e il manto gonfio come una vela nel vento. La nuvola gremita di putti ha una realtà fisica: è schermo alla luce, proietta un’ombra sulla terra. Gli apostoli più vicini escono da quell’ombra, sfiorati da un lume radente che accende riflessi sui colori delle vesti; i più lontani spiccano in controluce, con le braccia e le teste levate, nel cielo infuocato. Non è una visione celeste espressa come un fenomeno naturale: per Tiziano, gli occhi non vedono più secondo un ordine prestabilito dall’intelletto, ma afferrano simultaneamente l’immagine e il suo significato religioso o mitologico o storico.

Anche nel campo della tecnica, essenziale in una concezione artistica come quella veneta, Tiziano prosegue e, nello stesso tempo, muta radicalmente il senso della riforma giorgionesca. La tecnica di Giorgione è lenta, segue l’evolversi di un pensiero; è un filtro che elimina dal sentimento le impurità della sensazione. Per compendiare nell’emozione visiva tutto ciò che vuol dire, Tiziano ha naturalmente bisogno della struttura tonale che porta alla superficie tutti i valori di spazio; ma anche di una tecnica rapida, che realizzi immediatamente l’effetto voluto. Predilige i grandi formati, che consentono larghe distese di colore.

Abbozza per vaste masse coloristiche e su questo primo strato, una volta
493

essiccato, stende velature di colori fluidi, più o meno densi, misti a vernici trasparenti e brillanti; finisce rialzando i toni più luminosi e approfondendo le ombre con tocchi di colore quasi asciutto, a corpo. Si serve naturalmente di colori a olio, che sono più brillanti e permettono di graduare la densità dell'impasto dalla velatura sottile come una pellicola trasparente ai forti spessori di materia. Il supporto è una tela robusta, tesa su un telaio: una superficie resistente ed elastica era infatti richiesta dall'energica scherma dei pennelli duri, che spesso impastano i colori direttamente sulla superficie o la colpiscono con tocchi vigorosi. Tra le varie fasi del lavoro non v'è distacco come, nella tecnica tradizionale, tra disegno, ombreggiatura, pittura. L'abbozzo è uno stadio emozionale sommario ma, in se stesso, completo; gli ulteriori interventi approfondiscono l'emozione, la guidano nel suo inoltrarsi dal momento del trauma visivo a quello del sentimento. Come vedremo, il lavoro di finitura che si sovrappone all'abbozzo non porta affatto alla descrizione particolareggiata de gli oggetti, ma a trasformare l'emozione in commozione, cioè a portare l'emozione dagli strati superficiali agli strati profondi dell'essere. Nelle opere più tarde anche l'emozione visiva scompare, si riassorbe interamente nella commozione: l'immagine non soltanto toccherà la sostanza più profonda e sensibile dell'essere, ma si fonderà con essa.

Si spiega nello stesso modo la qualità altissima dei disegni: Tiziano disegna molto, ma i suoi disegni sono una preparazione interiore e non un progetto per la pittura. Il disegno, per lui, è una necessità: è la prima presa sulla realtà, e già in questa prima presa l'emozione visiva si spoglia di ogni grezzo elemento sensorio. Il colore e la luce si danno nel contrasto del segno scuro, più o meno spesso e pastoso, sulla carta; ed anche questa vale come strato di materia soffice e luminosa, e non come piano di proiezione. Le masse di cui il segno, come solco o margine d'ombra, traccia i contorni, sono già masse di luce. Il disegno è anche per Tiziano il momento primo dell'arte; ma non come un progetto destinato a perdere ogni valore quando sia stato tradotto nell'opera, bensì come un momento dell'esperienza artistica che può essere sviluppato o approfondito, ma conserva un valore artistico in sé.

494

Con il Baccanale, l’Offerta a Venere e il Bacco e Arianna, dipinti tra il 1518 e il 1523 per il camerino di Alfonso d’Este, Tiziano chiarisce la propria posizione nei confronti dell’antico e dell’interpretazione allegorica mantegnesca del mito.

L’antitesi risulta chiara dal confronto con i dipinti del Mantegna per lo studiolo di Isabella d’Este. Tiziano elimina il trapasso allegorico. Le sue figure sono vive e non evocate; si muovono e non danzano; la natura è paesaggio e non

architettura vegetale; l’antico non è il passato da ricostruire con severo filologismo, ma immagine generata dall’immaginazione, che la memoria fa riaffiorare dal profondo. Il rapporto tra persone e natura non è, come in Giorgione, fluire continuo di un sentimento profondo dell’essere, ma identità lampante nell’emozione visiva. Tutto si dà per zone colorate di luce e di ombra nell’unità della superficie pittorica. E questa è un tessuto continuo ma non uniforme: varia da un punto all’altro la densità e la trasparenza; la profondità dello spazio, non più descritta da linee prospettiche o dal diminuire delle grandezze, è esplicita nella sostanza ricca e sensibile del colore, nello spessore e nella tenuità dell’impasto, nel modo con cui reagiscono diversamente alla luce le nuvole e le fronde, le carni e le stoffe.

La cerchia di Giorgione e di Tiziano giovane

Tra i pittori, per lo più giovani, che si assiepano intorno a Giorgione, a Sebastiano e a Tiziano costituendo il vasto alone del giorgionismo, vi sono personalità più o meno caratterizzate, la cui individuazione è complicata dalla comune adesione alla nuova corrente. Nel giro di un decennio, il successo sociale del giorgionismo, ma a livello di gusto e non di problema, è assicurato da pittori come il Morto da Feltre, Domenico Mancini, da incisori come Giulio Campagnola. Comprimario seppure su un livello di sempre alta qualità è JACOPO PALMA IL VECCHIO, nato nel Bergamasco verso il 1480 ed attivo a Venezia fino alla morte (1528). Dopo una educazione carpaccesca, a contatto di Giorgione e di Tiziano dilata e sfuma i contorni, addolcisce le ombre, bagna tutti i colori con un’atmosfera dorata. Dalla nuova pittura estrae un tipo di bellezza muliebre che vuol essere propriamente veneto e programmaticamente moderno, ed ha un suo accento di languore e di opulenza; e si preoccupa di adattare la 495

nuova visione alla tematica tradizionale delle pale d'altare edi Sacre Conversazioni.

La Vergine con Bambino tra Santi e committente deriva da analoghe

composizioni del giovane Tiziano; ma alla serrata dialettica del cadorino subentra un fare ampio ma pausato, per larghi piani cromatici.

Se la riforma giorgionesca trova seguaci, discepoli, imitatori, suscitando echi anche nell'anziano Giovanni Bellini, non è tuttavia da credere che non provochi contrasti, e non solo tra i vecchi pittori legati alla tradizione quattrocentesca. Dal 1505 al 1507 dimora a Venezia ALBRECHT DÜRER (Norimberga 1471-1528), uno dei massimi protagonisti non solo dell'arte ma della cultura umanistica tedesca. È venuto a Venezia (dov'era già stato, ancora sconosciuto, nel 1494-95) con l'intento preciso di formarsi una cultura classica, sulla quale fondare il rinnovamento della tradizione figurativa tedesca. La sua cultura è nettamente platonica; ed è muovendo da queste premesse che diverrà un convinto seguace di Lutero. Non v'è contraddizione tra la sua intensa religiosità e il suo entusiasmo per l'arte classica. Non soltanto il classico, per il suo implicito idealismo formale, gli appare come il migliore rimedio contro il realismo illustrativo tardo-gotico tedesco, ma il ridurre la bellezza a canone, a proporzione, a numero è il miglior modo di metterla al sicuro da ogni contaminazione mondana o sensuale. Ne discendono, durante il secondo soggiorno italiano, l'interesse per la prospettiva e l'antropometria e lo studio di Leonardo (esplicito omaggio al fiorentino è il Gesù tra i dottori del 1506); ma è soprattutto il mito classico-cristiano, il platonismo religioso di Giovanni Bellini che gli sembrano adatti a stabilire un legame tra la razionalità italiana e il misticismo nordico. Nei suoi scritti Dürer esalta il vecchio maestro veneziano, ormai ottuagenario, ma non parla della nuova pittura giorgionesca, che non poteva non conoscere. E non poteva, evidentemente, approvarla, dovendogli apparire come una interpretazione mondana del platonismo; le sue opere del periodo veneziano, infatti, sono esattamente l'opposto della concezione giorgionesca.

La Festa del Rosario, dipinta per la chiesa della comunità tedesca di Venezia, è una macchina complessa ma chiaramente articolata secondo uno schema

piramidale, quasi rispecchiando un preciso ordine gerarchico: al vertice, la Vergine, più in basso, ai due lati, il pontefice e l'imperatore, tra loro, a formare la base del triangolo, l'angelo musicante, chiaro ricordo di quelli belliniani. La rigorosità geometrica si attenua man mano che ci si allontana dal centro; gli astanti si dispongono a semicerchio, quasi a far da abside, per separare - come il telone alle spalle della Vergine - il gruppo principale dal lontano paesaggio roccioso. Evidentemente per Dürer la regolarità della forma è, platonicamente, un attributo intrinseco alla perfezione morale, religiosa o sociale: ma la regolarità non si raggiunge attraverso un processo selettivo del reale. Al contrario: ogni figura è singolarmente individuata, ritratta con attento studio dal vero, memore talvolta della lenticolarità fiamminga (lo dimostra il gran numero di disegni preparatori). La definizione della forma è affidata alla sola delineazione dei contorni (che è cosa diversa dal disegno): il colore è colore locale, e l'accostamento di colori diversi dà luogo non ad accordi ma a contrasti talvolta stridenti.

La polemica con la contemporanea pala di Castelfranco, come si vede, non può essere più esplicita. Dürer a Venezia non forma allievi, ma ha senza dubbio un seguito; e non soltanto nel misterioso JACOPO DE' BARBARI, teorico della prospettiva e per questo fatto stesso nell'impossibilità di capire la portata della rappresentazione giorgionesca dello spazio per piani di colore. Molto vicino alle sue idee doveva essere, al principio della sua attività veneziana, LORENZO

LOTTO (1480c.-1556): un dissidente per principio, ma fornito di solidi argomenti.

Si era formato nella cerchia di Alvise Vivarini, ma non è questo il solo motivo del suo proposito di riprendere il problema dove l'aveva lasciato, nel suo breve periodo veneziano, Antonello da Messina. Perché Antonello? Il Lotto sente che il nòcciolo della questione è il rapporto tra l'unità individua e il tutto: anzi considera la relazione persona-natura come un caso particolare di quel più vasto, generale rapporto. Antonello, in un'opera come il San Sebastiano, aveva trovato la soluzione: un'equivalenza assoluta di forma e spazio, volume e luce.

Probabilmente al Lotto pare che Giorgione, legando nella continuità del flusso del colore figure e natura, riconfonda o rimandi nel vago ciò che era già chiaro. Se

paragoniamo la pala lottesca di Santa Cristina al Tiverone (1505) con la Madonna di Castelfranco, dipinte a brevissima distanza l'una dall'altra, balza agli occhi la contraddizione tra le due opere. Il Lotto sottolinea tutto ciò che Giorgione ha eliminato o attenuato: il carattere liturgico della Madonna, l'architettura, la consistenza volumetrica dei santi, calati nella luce densa che riempie la cubatura dello spazio definito dai pilastri e dagli architravi. Nella Madonna di Giorgione il busto e la testa sono piccoli in rapporto alla massa del manto sulle ginocchia: è un modo per addentrare la figura nello spazio aperto del paesaggio. Nella Madonna del Lotto il rapporto è rovesciato, il busto e la testa sono troppo grandi rispetto al manto sulle ginocchia; la figura si fa avanti e quasi si comprime per entrare tutta nella lama di luce al limite della nicchia. Contro Giorgione il Lotto invoca l'esempio della pala di San Cassiano di Antonello: non può ammettere che la Madonna sia collocata in aperta campagna, che ai santi si neghi una grandezza eroica o un gesto oratorio, che all'immagine sacra non venga reso il tributo di un ambiente augusto ed ornato. Anche per zelo religioso si oppone al panteismo, alla poesia della natura, all'umanesimo laico di Giorgione. Disegna con durezza, incidendo i contorni, studiando e definendo uno per uno i diversi modi con cui la luce è assorbita o riflessa. Non vuol sentire parlare di fusione atmosferica e luminosa, di colori in funzione dello spazio. Anche nel ritratto del vescovo De Rossi (1505) invoca l'esempio di Antonello contro i ritratti giorgioneschi, misteriosi e suggestivi nella luce che sfuma nella penombra dei fondi: di proposito adopera colori freddi, striduli, atonali e li accorda in una luce chiara che penetra nelle forme e le riempie senza oltrepassarne i limiti, rivelando la presenza dello spazio nella geometria dei minimi particolari, il porro sulla guancia o i bottoni della mozzetta. La polemica Lotto-Giorgione si risolve con la sconfitta del Lotto, che fin dal 1506 va a dipingere in provincia, a Recanati, lasciando per molti anni Treviso e Venezia: di dove anche Dürer era partito, nel 1507.

Il primo Manierismo toscano

Il processo dello spostarsi dell'interesse dall'oggetto esterno (la natura, la storia) al soggetto operante dell'arte, ha la sua fase di massima intensità a Firenze, nei 498

primi decenni del secolo. Il problema non si fonda più sulla conoscenza della realtà, ma sull'arte stessa, di cui si vuole stabilire il principio e la

prassi: i suoi dati, a Firenze, sono le opposte concezioni di Leonardo e di Michelangiolo (che è nella città toscana dal 1516 fino al 1534).

Non può considerarsi un manierista fra Bartolomeo, la cui arte, benché costruita sui dati storici di Leonardo, Michelangiolo e Raffaello (senza contare l'esperienza, non senza peso, della pittura veneta) ha una precisa finalità religiosa. Neppure può considerarsi un manierista ANDREA DEL SARTO (1486-1531) la cui arte mira a conciliare le posizioni in contrasto in un ideale del bello; tuttavia la sua pittura è uno dei fattori determinanti dello sviluppo del Manierismo.

È stato allievo di Piero di Cosimo, ma la sua formazione dipende soprattutto da fra Bartolomeo. È anche in rapporto, nel suo primo periodo, con la pleiade dei piccoli maestri (Franciabigio, Bachiacca, Granacci, etc.) che, tenendosi lontani dai grandi problemi, costituivano tuttavia il grosso del professionismo pittorico fiorentino ed erano, più di quanto fossero i "grandi", in contatto con la clientela borghese fiorentina.

Nell'arte di Andrea del Sarto c'è indubbiamente un interesse professionale e sociale che non può essere trascurato; il successo della sua formula aiuta a capire come mai il Manierismo, benché irto di difficoltà formali, sia stato accolto con indubbio favore dall'ambiente fiorentino. Il primo problema che Andrea del Sarto si pone è di non togliere all'arte la funzione di comunicazione narrativa, dalla quale i tre "grandi", per ragioni diverse, tendevano ad escluderla. L'intento, già palese negli affreschi del chiostro dell'Annunziata (1509-14) si precisa nelle

"storie" monocrome del chiostro dello Scalzo, iniziate nel 1514. Il monocromo è nato come finzione di un bassorilievo; questo è dunque pensato come un oggetto dato. Ma poiché, di fatto, non è dato, bensì immaginato dall'artista, il processo della pittura non è una semplice copia: è un processo che si innesta su un precedente processo nel corso del quale la rappresentazione del fatto è stata pensata come una scultura, un bassorilievo. Si ha così: 1) la rappresentazione di una azione drammatica, ma col distacco di chi non l'immagina in atto, bensì già trasposta in una figurazione che, come quella a rilievo, implica una forte 499

riduzione dello spazio, del numero delle persone, del loro movimento; 2) l'assunzione del supposto rilievo come oggetto di un processo pittorico, che, così, rianima un'immagine già data come artistica (il rilievo) facendola vivere nella luce e nell'atmosfera naturali. La figurazione monocroma non è

stata inventata da Andrea del Sarto; ve ne sono molti esempi nel Quattrocento, anche a Firenze. Il fatto nuovo è che la figurazione, pensata come immobile nel rilievo, tende a prender vita nell'ulteriore trasposizione in pittura (analogo problema si pone, quasi negli stessi anni, il Correggio, nella Camera di San Paolo).

L'animazione non può attuarsi mediante l'intensificazione dei moti o dei gesti delle figure, dati come fissati a priori nel bassorilievo: non è dunque un'accentuazione della drammaticità dell'azione, ma un'intensificazione della visione del bassorilievo, come oggetto posto in determinate condizioni di luce e di ambiente. In tutte le scene v'è un fondo architettonico, cioè uno spazio prospettico raccorciato in cui l'atmosfera del chiostro sembra penetrare e condensarsi in fitti velari di penombra; anche la luce sembra penetrare in quello spazio, filtrando e concentrando i suoi raggi. Il chiaroscuro del rilievo si trasforma così in un'accentuazione luministica: le figure, infatti, affiorano con i maggiori risalti al piano-limite, della cornice, in modo da dare l'illusione che prendano la luce dall'esterno e la trasmettano, con i loro moti, verso l'interno. Il modellato delle figure deve dunque offrire alla luce piani che la facciano trascorrere o la riflettano; e così il modellato non è più la descrizione dell'anatomia e del moto delle figure, ma un sistema di piani grandi e piccoli, variamente inclinati per la ricezione, la trasmissione, la riflessione del lume. Per "animarsi" la figurazione monocroma deve dare anche il senso del colore: l'intensificazio ne luministica e la sfaccettatura dei piani tende infatti, al di là dell'effetto di luce, a suggerire tra le varie quantità luminose differenze qualitative che diano allo spettatore, non già la percezione, ma la sensazione indefinita di variazioni di qualità cromatica.

Agli affreschi dello Scalzo Andrea ha lavorato in varie riprese (tra l'altro, nel 1518-19 fu in Francia, chiamato da Francesco I) dal 1514 al 1526: è

comprensibile, dunque, che questa complessa esperienza rappresenti il filo conduttore di quasi tutta la sua opera. La Madonna delle Arpie (1517), benché 500

riprenda gli schemi monumentali di fra Bartolomeo, è concepita sulla falsariga di quei finti bassorilievi. Ha un piano di fondo, vicino, in cui si apre una nicchia: in questo spazio, in cui s'addensa una calda penombra atmosferica, la Madonna è una statua sul suo piedistallo; i santi sono

atteggiati in modo da affiorare al piano-limite e, nello stesso tempo, immergersi in quella penombra. La luce naturale è infatti la condizione per l'animarsi della statua, il suo farsi persona. Ma è necessario anche il colore, e questo non può essere legato alle figure, come fossero statue policrome. Il colore è come portato dalla luce, aderisce appena ai corpi. Traspare infatti il grigio della pietra, e su questa tonalità di fondo si stendono velature diafane, che accompagnano la variazione chiaroscurale con un lieve mutare della tinta, come per una diversa rifrazione della luce. Solo nelle ultime opere, come la Madonna del Sacco (1525), all'avvolgimento atmosferico della forma plastica succede una composizione semplificata e rarefatta, in cui i colori si fanno più limpidi e solo poche rapide indicazioni prospettiche suggeriscono la profondità di uno spazio pieno di luce chiara. Andrea risente senza dubbio delle opere nuove dei suoi allievi Rosso Fiorentino e Pontormo, ma anche quando, come nel più volte replicato Sacrificio di Isacco, è più vicino ai giovani manieristi, non rinuncia alla funzione comunicativa dell'arte: nello stendardo per la Compagnia di San Jacopo del Nicchio (1529) apre la strada alla devota pittura fiorentina della seconda metà del secolo, che lo terrà come "pittore senza errore".

Nella pittura di Andrea del Sarto, infine, si possono distinguere tre strati, che corrispondono a quelli che erano i tre dati storici del suo problema. V'è un momento architettonico, raffaellesco, in cui si fissa il rapporto tra lo spazio dell'immagine e lo spazio-ambiente, dello spettatore; v'è un momento scultoreo, michelangiolesco, in cui l'immagine è data nella sua concretezza plastica o volumetrica; v'è un momento pittorico, leonardesco, o dell'animazione luministica e coloristica della forma. Il bello che l'artista cerca in questo animarsi e vivere delle forme dell'arte che si fanno natura non è dunque più una forma ideale, assoluta, a priori; è la forma che si dà nell'istante della sintesi di queste esperienze storiche. Per questa contemporanea ricerca di un bello non più 501

oggettivo, immobile, eterno, ma soggettivo e mutevole, la pittura di Andrea del Sarto ha almeno un punto di tangenza con quella del Correggio (che del resto conobbe l'opera del fiorentino). Ma il bello, che il Correggio raggiunge al termine di un processo d'immaginazione, o del sentimento, è raggiunto da Andrea del Sarto (e lo provano i numerosi disegni) al termine di un processo intellettuale.

Jacopo Carucci detto il PONTORMO (1494-1556) è la più inquieta ed inquietante figura del primo Manierismo toscano: sempre in cerca di difficoltà e sempre scontento del proprio lavoro, cosicché, dice il Vasari, “guastando e rifacendo oggi quello che aveva fatto ieri, si travagliava di maniera il cervello, che era una compassione”. Il cervello, appunto, poiché per il Pontormo l’arte è un’operazione, come diceva Leonardo, puramente “mentale”. Si avvede che il bello insieme intellettuale e sentimentale di Andrea del Sarto, suo maestro, era ancora un compromesso tra l’arte per se stessa e l’arte per la società: e a tal punto sente e vive il contrasto tra la ragione “intellettuale” dell’arte e la ragione sociale del

“bello” che perfino la sua vita pratica è quella di un asociale, di un solitario maniaco. Ma tutta la sua pittura è intrecciata su una sottile dialettica, sorretta dalla tormentosa ricerca di un valore ideale che la pittura abbia in sé, sviluppi dal proprio processo, e non prenda a prestito dalla natura o dalla storia.

Con la Madonna in trono di San Michele Visdomini (1518) il Pontormo prende una posizione critica nei confronti della Madonna delle Arpie, dipinta l’anno prima da Andrea del Sarto. Ne conserva lo schema, che del resto era ancora quello instaurato e avallato dall’autorità religiosa di fra Bartolomeo, ma sostituisce il principio compositivo del movimento a quello dell’equilibrio monumentale. La Madonna di Andrea del Sarto è una statua animata; il Pontormo cerca di superare simultaneamente i limiti della scultura e della pittura. Le figure formano tre piani paralleli e salienti e sono coordinate per linee oblique; e se vi è ancora un piano di fondo che limita lo spazio come in un bassorilievo, il movimento delle figure per scatti angolari le disimpegna da quel limite, decentrando la composizione. La varietà dei toni psicologici (estasi, fervore, nobiltà oratoria nei santi; gaiezza nei fanciulli; gravità e sorriso nella Madonna) discende ancora, probabilmente, dalla teorica degli affetti di Leonardo, il cui studio il Pontormo ha 502

frequentato nella prima giovinezza; ma anche queste note di carattere mirano a decentrare la composizione mettendo tra i personaggi una distanza anche psicologica.

All’interesse nettamente formalistico corrisponde il disinteresse per i contenuti tradizionali. Nella lunetta del salone della villa medicea di Poggio a Caiano (1520-21) il soggetto mitologico, dettato da Paolo Giovio, (Vertumno e Pomona), non è più nemmeno un pretesto: il dipinto è soltanto

una lirica in lode della serenità della vita “in villa”, con tenui allusioni a divinità agresti in sembianza di campagnoli toscani. Tra il soggetto e lo sviluppo formale della composizione decorativa sussiste tuttavia un legame. Come un musicista non descrive o rappresenta ma compone su un tema, così per il Pontormo il tema è un motivo d’ispirazione che trascorre in tutta la composizione e ne lega i momenti attraverso echi a distanza, dandole quell’andamento giocoso che, in poesia o in musica, sarebbe metro o “tempo”. Le fronde incurvate accompagnano l’arco della lunetta e il tondo della finestra e, col solo risalto delle foglie sul cielo, suggeriscono uno spazio tutto aperto e luminoso in cui le figure, benché raggruppate in “strofe” simmetriche, si rispondono dai due lati con le note alte e tenute dei timbri leggermente dissonanti, come rime sdrucciole in una poesia. Il distacco dai contenuti pone seri problemi: se l’arte non deve rivelare altro, deve rivelare se stessa, la propria essenza. E questa, e il Pontormo lo dice chiaro rispondendo a Benedetto Varchi, è il disegno. È il pensiero di Michelangiolo; ma che cosa propriamente sia, per il Pontormo, il disegno, si vede dai molti fogli rimasti a testimonianza di una ricerca disegnativa continua e febbrile, né sempre collegata al progetto di un’opera. Il disegno non è l’idea che si rivela al di fuori e al di sopra della materia: la lotta, ora, non è più tra la spiritualità dell’idea e la fisicità della materia, ma tra l’interiorità dell’idea e l’esteriorità della forma, della rappresentazione positiva del mondo. E poiché la forma ideale è la forma classica, sintesi di natura e di storia, il disegno pontormesco è insieme forma e antiforma o, più precisamente, forma che, invece di costruirsi, si distrugge. È

questa contraddizione dialettica che forma il tormento dell’artista e gli fa trovare un sostegno nella analoga condizione del Dürer, le cui incisioni erano ormai note 503

a Firenze. Anche nel Dürer, infatti, v’è una continua tensione tra un classicismo formale, tutto cultura, ed un impulso profondo che, per esprimersi, deve necessariamente passare attraverso le forme classiche svuotandole, nello stesso tempo, del loro chiaro contenuto di conoscenza. Nei dipinti con la Passione nella Certosa di Val d’Ema (1522- 1525) il Pontormo tocca il fondo del problema.

Anche la sua coscienza religiosa è combattuta tra l’impulso interiore e l’obbligo formale: l’idea della Passione di Cristo tocca la fonte stessa della sua ispirazione e non può ammettere, come la favola idillica di Vertumno e

Pomona, una soluzione decorativa. Non traduce il tema sacro in una rappresentazione storica; elimina il fatto drammatico, ma ne isola l'essenza, il "tragico". E sul tema del

"tragico" compone un poema visivo di linee che si ripetono ritmicamente o improvvisamente divergono, di colori che dolcemente sbiadiscono l'uno nell'altro o duramente si urtano con uno schianto, una lacerazione di tutto lo spazio. Il

"tragico" è per lui qualcosa di più sottilmente straziante del conflitto michelangiolesco di idea e materia; è la contraddizione, entro la forma umana stessa, di più-che-umano e meno-che-umano. La vediamo, esplicita,

nell'accostamento della figura larvale, sublimata, tragica di Cristo e di quelle appesantite, quasi comiche, dei soldati (tedeschi, come si vede dai costumi: forse per alludere all'eresia come oltraggio e rinnovato martirio di Cristo). Nella Resurrezione non si vede la tomba scoperchiata, ma solo la lunga figura di Cristo tra le guardie addormentate in pose scomposte; l'ascesa dell'immagine, senza segno di sforzo o di spinta, nasce proprio dal ritmo di quelle figure, dal ripetersi degli ovali colorati degli scudi, dalla raggiera delle alabarde, dalla gamma limpida, gelida dei colori. I contorni non chiudono e rinsaldano la forma; acuti ma continuamente spezzati, la frantumano, le impediscono di costituirsi in volume.

Le figure sono disarticolate, allungate o dilatate come se fluttuassero in uno spazio senza profondità e senz'aria, senz'altra luce che quella che promana dalle dissonanze stridule dei colori.

Nella Deposizione di Santa Felicita (1526-1528) riesce a sostenere e a spingere in alto l'ammasso delle figure, col solo ritmo delle linee e la scala crescente dei colori; e il tragico, il sublime dell'opera è proprio nel fatto che il pathos non si 504

localizza nei gesti o nelle espressioni delle figure, ma si manifesta proprio nella loro voluta inconsistenza, nel loro trapassare dalla concretezza della forma all'astrattezza dell'immagine, nel loro sfuggire e dileguare nell'istante stesso in cui, con tanta evidenza, si presentano. È lo stesso processo che opera nei ritratti: la continua modulazione del rosso (che ha la sua origine nel chiaroscuro, ma ridotto alla pura essenza) isola, gonfiandosi, quasi levitando, il volto attonito, stupefatto, quasi straniato e straniante, del giovanetto di Lucca (forse Alessandro de' Medici). È questo, tra il 1520 e il 1530, il momento più alto della pittura, ma anche della crisi morale del

Pontormo. La sua confutazione dialettica dei sistemi formali già storici, di cui scopre la contraddizione reciproca, è ineccepibile; ma non sostituisce ai sistemi distrutti un nuovo principio della visione. La stessa tensione intellettuale che porta a un livello così alto le opere del terzo decennio non può durare a lungo. La maggior parte delle opere del Pontormo dopo il 1530

sono perdute; ma quel che rimane, e i molti disegni, dimostrano che l'artista va sempre più appoggiandosi all'autorità di Michelangiolo.

Il ROSSO FIORENTINO (1495-1540) lavorò nella sua città soltanto fino al 1523; poi fu a Roma fino al 1527, quindi in Umbria e a Venezia, fino al 1530, quando andò in Francia per decorare insieme col Primaticcio il Padiglione di Pomona e la Galleria di Francesco I nel castello di Fontainebleau. Salvo alcuni ritratti, le opere posteriori al 1523 non hanno il mordente delle fiorentine, compiute nell'ambito dell'alto problematismo di Andrea del Sarto e del criticismo implacabile del giovane Pontormo. La sua poetica è già chiara nella Deposizione di Volterra (1521): mira al recupero di una parlata pittorica schiettamente toscana e fiorentina, colta e popolaresca ad un tempo nell'andamento spigliato e nella penetrante giustezza dei termini. La Deposizione è disegnata con lo spirito bizzarro di un Filippino Lippi, e col gusto di opporre il "capriccio" alla regolarità raffaellesca. La composizione scarna e nervosa è tutta scatti, angoli, spigoli, punte; e impaginata su un solo piano per dare risalto ai moti guizzanti delle figure col contrasto della geometria astratta delle scale e della croce. Lo spazio volutamente ristretto non permette larghi sviluppi chiaroscurali: luce ed ombra formano nette zone di colore saldate in spigoli taglienti. I personaggi si muovono 505

sulle scale come acrobati sugli attrezzi; ma perché il gioco non sia troppo scoperto le espressioni dolenti dei volti sono esasperate, come maschere tragiche. Quasi per dimostrare che la sua parlata toscana è viva, e non teme barbarismi e neologismi, intercala locuzioni tedesche prese, al solito, dalle stampe; ma le assume come citazioni, talvolta addirittura con un sottinteso caricaturale. Da queste premesse arriva naturalmente alla rivendicazione della toscanità, anzi della fiorentinità del "genio universale" di Michelangiolo: i due quadri con le Figlie di Jetro e Rebecca al pozzo (1523-27) si ricollegano direttamente ai primi riquadri dipinti nella volta della Sistina da un Michelangiolo ancora tutto fiorentino. Nelle Figlie di

Jetro studia la meccanica del dinamismo michelangiolesco: costruisce l'azione su un perfetto incrocio di diagonali; dimostra che il furor più violento può esprimersi in una metrica rigorosa; attenua il chiaroscuro per ottenere il volume con la sola forza del disegno.

Con lo Sposalizio della Vergine (1523) prende posizione nei confronti di Raffaello, probabilmente conosciuto tramite il più giovane degli allievi del Sanzio, Perin del Vaga, a Firenze in quell'anno: assiepa le figure in due cerchie, coordinate ma asimmetriche; riduce il linguaggio raffaellesco a raffinata, preziosa eleganza. Su questo ideale di grazia, più tardi a Roma, cercherà un accordo tra le concezioni, divergenti, di Raffaello e Michelangiolo.

Non è fiorentino, ma senese il terzo dei primi manieristi toscani, DOMENICO

BECCAFUMI (1486-1551). Ha una formazione complessa: deve al Perugino l'armatura prospettica di una spazialità dilatata e profonda; al Sodoma le densità e le rarefazioni dell'atmosfera che la riempie; a fra Bartolomeo l'impianto monumentale a cui si associa, con sottile contraddizione, il trapasso dall'austerità statuaria al patetico e all'estasi; ai tedeschi, specialmente al Dürer, certe asprezze del segno e durezze del colore, nonché il gusto della visione, ora edificante ora demoniaca, cui può anche concorrere l'interesse per la tradizione gotica senese. È a Roma tra il 1510 e il 1512, dove collabora con il compatriota Peruzzi agli affreschi di Ostia (Borghini) e forse a lla Farnesina (Varoli Piazza): vi deve conoscere per tempo le Stanze e la volta della Sistina, che potrà approfondire in un secondo viaggio romano, nel 1519. Le Stimmate di Santa 506

Caterina (1514-15) è una pietra angolare per il primo Manierismo toscano: per la novità del rapporto tra figure e spazio, per il contrapposto della santa in piena luce e la donna incappucciata in ombra, per l'alto cielo che sovrasta la brumosa, misteriosa campagna a cui porta, come per allontanarla, la prospettiva tesa del pavimento. È già manifesta l'intenzionalità religiosa, l'alternativa oratoria di speranza e minaccia che caratterizza tutta l'opera del Beccafumi: in cui, tuttavia, l'ansia e il pathos religioso non si manifesta soltanto nei gesti e nelle espressioni, ma nel formarsi dell'immagine sotto gli occhi, potrebbe dirsi dei riguardanti, e cioè nelle accelerazioni e scivolate prospettiche, nell'addensarsi e diradarsi della caligine, nel modo con cui la luce aderisce alle figure, discioglie la cera dei

volti, trapassa di tono, forma aloni, dissolvenze, lampeggiamenti. Immagine visionaria sembra essere il San Michele che scaccia gli angeli ribelli, con il profondo e allucinato antro dell'Inferno, il cangiantismo dei colori, il baluginare delle luci.

L'influenza michelangiolesca, dopo il 1530, accentua ancor più la tendenza, nettamente manieristica, a concepire la pittura come trascrizione della condizione interiore dell'artista, del suo mutare nel tempo, del suo produrre immagini dalle immagini con un ritmo che nasce dal fervore stesso del fare pittorico.

L'Emilia: Correggio, Parmigianino, Dosso

A dissolvere la rappresentazione in discorso fluido ed entusiasmante concorre fortemente l'opera di Antonio Allegri detto IL CORREGGIO (1489c.-1534): un pittore che, in contatto con le maggiori correnti della cultura figurativa del suo tempo, ne utilizza i risultati senza interessarsi dei problemi fondamentali ch'esse ponevano nell'ordine conoscitivo o morale. Si forma nell'ambiente emiliano, dominato dal sentimentalismo religioso del Costa e del Francia; ma la fonte del suo ben più fondato umanesimo figurativo è, a Mantova, l'opera tarda del Mantegna. Lo attrae soprattutto il mitologismo allegorico, l'inesauribile repertorio d'immagini dai significati ermetici che è, per il Mantegna, l'antico. Il classico non è più esempio storico né precetto: è un tema che permette la più grande libertà di svolgimento. Sul tema dell'antico ricama la decorazione a fresco della camera della letterata badessa del monastero di San Paolo a Parma (1519) che, più che 507

un ritiro spirituale, era l'elegante ritrovo delle signore della nobiltà parmense.

Trasforma la volta in un padiglione a tralicci, con fronde a ghirlande di frutti, sostenuto da un fregio e da un giro di lunette con figurazioni mitologiche monocrome entro nicchie. Lo spunto dell'architettura vegetale è mantegnesco e forse anche leonardesco: è il solito motivo del rapporto di natura e civiltà. I significati allegorici e i riferimenti classici delle figurazioni sono stati tutti spiegati (Panofsky); ma sono soltanto un elemento erudito nel gioco figurato, che è il gioco dello scambio di verità e finzione, natura e arte. Come nella pergola l'architettura diventa vegetazione, così nelle lunette le finte sculture sono animate da luci argentee come se le figure prendessero vita: è il motivo letterario dell'arte

che fa le figure più vive del vero. L'arte, per il Correggio, torna ad essere gioia degli occhi e dell'intelletto, ornamento della società eletta. L'antico è ormai linguaggio e frasario scelto, poetico, quasi convenzionale, le citazioni erudite servono a coprire allusioni mondane a fatti e persone attuali; per l'artista, è anche una falsariga che l'aiuta a scrivere in uno stile nobile e squisito.

Questa ricerca di raffinatezza quasi cortigiana non va oltre la camera di San Paolo: quando lavora per le chiese il Correggio sa di dovere esprimersi in un linguaggio più facile e di effetto immediato. Nella decorazione della cupola di San Giovanni Evangelista (1520-1523) è evidente il ricorso a Michelangiolo per dare enfasi ai moti e forza al chiaroscuro. Le masse concatenate delle figure formano tutt'in giro alla cavità della cupola, un parapetto solido e scuro, ma pieno di movimento, che spinge in alto le masse soffici e luminose delle nuvole. La figura di Cristo, risucchiata nel vuoto, partecipa con lo scorcio degli arti al moto e alla prospettiva delle figure in basso, con la veste chiara svolazzante alla luminosità delle nubi e del cielo.

Non si può parlare, come per Tiziano, di emozione visiva, ma di effetto suggestivo. L'emozione è un trauma sensorio a cui ciascuno risponde con un impulso affettivo, del sentimento; l'effetto suscita esattamente la reazione psicologica che si vuol provocare. L'effetto contiene e manifesta la sua causa: l'immagine recepita dagli occhi è subito trasmessa all'intelletto affinché la risposta sia esattamente quella che si vuole ottenere: ammirazione, entusiasmo 508

non tanto per l'effetto in sé quanto per la causa, la volontà divina che compie il miracolo.

Nell'Assunta nella cupola del duomo di Parma (1522-1530) il Correggio riprende il congegno compositivo della precedente decorazione, complicandolo come un ingegnere che, trovato il principio di una macchina, non ha che da svilupparlo.

Dopo avere aumentato, dando loro la forma di grandi conchiglie, la cavità e lo slancio dei pennacchi, nasconde gli spigoli del tamburo ottagono dietro grandi figure in iscorcio, i cui panni agitati dal vento danno l'avvio alla rotazione sempre più rapida dei giri alternati di figure e di nuvole. Ma poiché il cielo della figurazione è concepito come un prolungamento prospettico dello spazio fisico, il pittore deve trasformare tutto il sistema di

rappresentazione dei moti fisici delle figure: gli scorci forzati fino al limite del verosimile fanno emergere, sprofondare, impennare e guizzare le figure come se nuotassero, a forza di gambe e di braccia, tra quelle nubi. Accentua inoltre il chiaroscuro sfumato dei corpi per dar loro una sostanza non troppo dissimile da quella, ovattata e luminosa, delle nuvole. Per la necessità di sostenere il congegno di questa architettura pittorica, che si sovrappone all'architettura della chiesa, estende la decorazione ai pennacchi, cioè alle strutture portanti della cupola. È facile riconoscere in questa architettura pittorica di nuvole e di figure l'ultima metamorfosi dell'architettura naturale della camera di San Paolo; ma questa sostituzione dello spazio pittorico allo spazio architettonico e questo scambio tra spazio fisico e spazio celeste sono anche il punto di partenza della decorazione barocca delle cupole e delle volte delle chiese. Può anzi dirsi che la poetica figurativa barocca, fondata sul principio dell'immaginazione che continua il vero nel verosimile, ha il suo fondamento primo nel Correggio.

La stessa tecnica dell'immaginazione come tecnica della verosimiglianza si ritrova, in scala minore ma ancor più raffinata, nei quadri di cavalletto, religiosi o mitologici che siano, e ugualmente rivolti a dimostrare la naturale sorgente del sentimento, il naturale sviluppo attraverso l'immaginazione del vero nel verosimile, del reale nel possibile. Nelle cupole il Correggio distrugge, per ragioni di statica visiva che imponevano tutto un sistema di movimenti abnormi, la figura 509

liturgica: intendendo per tale non solo le immagini conformi a una tradizione iconografica, ma anche le figure costruite secondo canoni proporzionali determinati sullo stato di stasi o di moto normale. Anche nei quadri di cavalletto, ugualmente destinati a comunicare moti dell'animo, le figure si atteggiano e si muovono al di fuori del normale meccanismo motorio, come se fossero percorse e agitate da trascorrenti ondate di commozione o di affetti. Il nucleo principale dei quadri religiosi e mitologici (come la serie famosa degli amori di Giove) appartiene allo stesso periodo delle due cupole; e come nelle cupole, ma con artificio ancor più sottile, il pittore cerca di agganciare lo spettatore e di attrarlo nello spazio pittorico: facendo affiorare al piano-limite figure che poi sfuggono con rapido scorcio verso l'interno, invitando lo spettatore con gesti o sguardi o sorrisi, seducendolo con la vischiosità stessa dello spazio reso come sdrucciolevole dalle prospettive rapide, dall'atmosfera morbida dello

sfumato, dai colori cangianti. Anche questo concepire il sentimento come un impulso dall'interno, senza porre un confine tra l'amore terreno e l'amore verso Dio, è un motivo che sarà sviluppato in epoca barocca, specialmente dal Bernini, ma che ha la sua origine nella teorica leonardesca degli affetti o dei moti mentali che suscitano i moti del corpo. Si è molto parlato del leonardismo del Correggio, che non può certo ridursi all'impiego dello "sfumato": in realtà il Correggio si ricollega, più che alla pittura, alla tesi con cui Leonardo vuol dimostrare l'origine naturale dei sentimenti, ma la interpreta in senso religioso e cioè dando per postulato che la natura umana è spirituale. E sarà un argomento prezioso nella lotta ormai prossima contro l'assoluto spiritualismo religioso sostenuto dalla Riforma: il principio della grazia è nella natura stessa dell'uomo, che quindi è naturalmente portato a tendere a Dio e cioè a trasformare gradualmente l'amore terreno in celeste, l'esperienza mondana in esperienza religiosa. È il germe di quella che si chiamerà, nel Seicento, la religione del cuore. Perciò le immagini che si formano bensì attraverso i sensi ma ne superano i limiti, sono belle: il bello non è una scelta compiuta dalla ragione tra le forme della natura, ma uno stadio superiore, di elezione, a cui ogni forma naturale può giungere "spiritualizzandosi". E non è stasi ma moto; non simmetria ed equilibrio ma asimmetria e ritmo; non fissarsi 510

dell'immagine in un valore immutabile ma mutazione continua; non perfetta geometria di volumi, ma tenerezza d'un sorriso o d'uno sguardo, fascino di un gesto, di un riflesso di luce sui capelli, di un velo d'ombra su una gota, magari del brillare della seta di una veste. La facoltà che coglie questo nuovo bello, che Stendhal contrapporrà al bello classico come bello romantico, non è più la ragione o il giudizio, ma la sensibilità.

È possibile che il Correggio non abbia mai veduto un dipinto di Leonardo; ma certo da lui soprattutto dipende l'interpretazione che è stata data, almeno per tutto il Cinquecento, di Leonardo come creatore di un nuovo valore del bello: dimenticando, e forse a bella posta, che il bello di Leonardo si fonda sulla sua concezione della natura, e questa è collegata con tutto un pensiero scientifico di cui, per il suo carattere decisamente laico, si preferisce non parlare. Se l'arte del Correggio scavalca il problematismo manieristico e apre la via al Barocco, questa apertura è ritardata proprio dal suo maggior discepolo, Francesco Mazzola detto IL PARMIGIANINO (Parma 1503 - Casalmaggiore 1540), che interpreta in

senso nettamente manieristico l’opera del maestro. Già nelle prime opere, manca al Parmigianino l’impulso sentimentale e religioso; è un temperamento sottile e sofistico, la sua irrequietezza lo spinge a lavorare lentamente, arrovellandosi intorno ad una immagine, lasciando spesso interrotte le opere; la sua passione è l’alchimia, e anche questo può essere un senso della tendenza arcaistica che stranamente si associa in lui ad un modernismo a oltranza, addirittura utopistico.

Nella stufetta di Fontanellato, dipinta subito prima del suo viaggio a Roma(1524), il Parmigianino riprende intenzionalmente lo schema decorativo della camera di San Paolo; come Correggio, affresca nella volta un pergolato vegetale, che qui però si interrompe per far stagliare elegantissimi tralci di rose contro il cielo luminoso, al centro del quale uno specchio, contraddicendo l’illusionismo pittorico, rinvia al riguardante l’immagine di sé che guarda (il tema dell’immagine speculare in quanto immagine pura è anche nel contemporaneo autoritratto allo specchio curvo, quasi un manifesto programmatico della sua pittura, che Parmigianino portò a Roma per presentarlo quale prova di sé al pontefice 511

Clemente VII). Se Correggio sovrappone all’architettura reale un’architettura dipinta che la modifica, unificando lo spazio ancora tardogotico, il Parmigianino accetta la struttura preesistente come difficile dato di partenza, e ne accentua anzi la contraddittorietà spostando i putti - che nella camera di San Paolo si affacciavano al di là del pergolato - nei pennacchi della volta, trasformandoli in calligrafici, raggelati elementi di un elegantissimo ritmo visivo. Quel che Parmigianino fin d’ora contesta è dunque la naturalità correggesca, cui oppone una artificialità che programmaticamente si denuncia in quanto tale.

Anche nei ritratti: il Galeazzo Sanvitale è acutissimo nell’individuazione fisionomica e psicologica, perfino nella descrizione lucidissima dell’eleganza delle vesti, dai ricami messi a fuoco con una precisione allucinante. Ma al tempo stesso il ritratto è trasposto in una dimensione astrale, metafisica: lo sguardo è fisso nel vuoto, a catturare gli occhi dell’osservatore; l’armatura riflette una luce lunare, chiusa nella sua impassibile geometricità, così come la sedia che, in primo piano, forma una balaustra ravvicinatissima; la vegetazione alle spalle del Sanvitale è misteriosa, impenetrabile. Nulla di più distante dalla calda umanità dei

ritratti correggeschi (si pensi al probabilmente contemporaneo ritratto virile del Castello Sforzesco).

Se però ci chiediamo perché il Parmigianino non porti innanzi l'esperienza correggesca, anzi torni indietro fino a ritrovare il rigorismo ossessivo ed anch'esso formalistico dei ferraresi del Quattrocento, dobbiamo riconoscere che il freno allo sviluppo immediato del correggismo è nella cultura stessa del Correggio. Non si fonda, come il Correggio ha cercato di fondare, un nuovo e positivo valore, una funzione concreta dell'immaginazione, se non si rinnovano radicalmente le basi dell'esperienza del reale, di cui l'immaginazione vuole essere, appunto, il séguito con la congettura del verosimile o del possibile. E il Correggio, come abbiamo veduto, non le rinnova: il suo fondamento rimane la cultura umanistica dell'ultimo Quattrocento, si tratti del Mantegna o di Leonardo.

Solo quando la pittura veneta avrà rinnovato radicalmente le basi dell'esperienza visiva della realtà, il primo artista barocco, Annibale Carracci, potrà rendere attuale e feconda la lezione, rimasta sospesa, del Correggio.

512

Il primo artista emiliano che entra in contatto con la nuova pittura veneta è proprio un ferrarese, DOSSO DOSSI (1489c.- 1542). Gli eventi che decidono il destino della sua pittura, staccandola dall'incerto compromesso romano-veneto del Garofalo, dal raffaellismo provinciale dell'Ortolano, dall'illustrativismo nordico del Mazzolino, sono: il contatto con la pittura veneta giorgionesca e specialmente di Tiziano (le tele per il duca di Ferrara sono del 1518-23) e l'incontro con l'Ariosto o, quanto meno, l'entusiasmo per l'Orlando furioso (1516). L'analogia tra pittura e poesia, tema frequente nella letteratura del Cinquecento, si precisa: e non soltanto per la libertà d'invenzione concessa pictoribus atque poetis. Il poema dell'Ariosto realizza una nuova concezione della poesia: non più misteriosa comunione con la natura, ma concreta attività della fantasia, come attività della mente creatrice d'immagini. È altra cosa dalla immaginazione correggesca, che procede naturalmente dal vero al verosimile: nel Seicento le due facoltà verranno nettamente distinte, incoraggiando l'immaginazione e tacciando di arbitrio la fantasia. Ma la fantasia ariostesca ha una ragione precisa: si contrappone allo sterile

logicismo della scolastica. Come negare che le immagini siano reali, anche se alla sembianza non corrisponde una cosa vera?

Come giudicare mendaci le sembianze, se solo su di esse può costruirsi l'esperienza umana? La sembianza è insignificante e ingannevole finché la si considera come una maschera che cela il vero volto del reale; diventa brillante, nella sua schietta superficialità, quando si cessa di credere che nasconda la realtà. Allora tutte le immagini, percepite dagli occhi o generate dalla fantasia hanno lo stesso valore.

Si guardi la pittura di Dosso: masse dilatate e senza peso, espanse in superficie; colori vivaci e brillanti, luci strane, come di bengala; invenzioni bizzarre, fantastiche accanto a brani di una verità sorprendente; temi sacri e profani trattati con la stessa gaia leggerezza. L'identità tizianesca di mito e natura si trasforma in spensierata indifferenza; l'una vale l'altro. Il senso del magico, legato dal Tura alla pittura di Ferrara, riemerge nel Dosso, ma senz'ombra di mistero: come la fantasia, la magia è la facoltà di evocare dal nulla immagini su immagini, di trasmutarle e combinarle senza fine. Il senso di un suo quadro famoso, Circe, è 513

proprio questo: Circe è la maga che gioca con le apparenze, trasmuta le sembianze. Un altro quadro, verso il 1530, raffigura Giove che dipinge farfalle; Ermes (il senso pratico) fa cenno di tacere a una donna implorante, forse una Virtù che vorrebbe persuadere Zeus a fare cose più serie. Zeus, il creatore

"ispirato", è come il pittore un creatore di farfalle, immagini effimere e variopinte.

E non è dubbio che il quadro sia un'allegoria della pittura.

Ad un livello più modesto, l'identità di pittura e poesia si diffonde in Emilia col gusto delle decorazioni a tema storico-letterario; e vi concorre, da Mantova, il raffaellesco Giulio Romano. NICCOLÒ DELL'ABATE (1509c.-1571), felice illustratore di poemi eroici, estende anche in Francia una pittura di storia ormai ridotta a mera decorazione. Un altro emiliano, LELIO ORSI (1511-1587), nella cui formazione confluiscono l'invenzione abbondante di Giulio Romano e il ricercato formalismo del Parmigianino, spinge l'analogia più avanti, alla questione dello stile, cioè alla scelta dei termini figurativi (linea, luce, colore) condotta nel modo con cui il poeta sceglie le parole non solo per la proprietà del loro significato, ma per la loro qualità fonetica e di accento.

La cultura artistica a Roma dal 1520 al Sacco

Esiste una scuola fiorentina, una senese, una veneta, una lombarda, una emiliana: non esiste, né può esistere, una scuola romana. Cerchiamo di chiarirne il perché. Il concetto di "scuola" non è evidentemente legato ad una continuità tecnica e stilistica: fanno parte della scuola veneta, ad esempio, così Tiziano che Lotto, anche se la loro attività si svolge in direzioni divergenti, se non in opposizione polemica. All'interno di una medesima scuola le relazioni tra gli artisti possono dunque essere non solo di analogia, ma anche di contraddizione (come sarà, più tardi, tra Tintoretto e Veronese). Né il concetto di scuola sembra essere legato ad una continuità spazio-temporale: benché attivo a lungo nelle Marche, Lotto fa parte della scuola veneta, anche se a Venezia non avrà seguito, e rimarrà isolato. Qual è allora l'elemento distintivo, il carattere che accomuna i vari protagonisti? Evidentemente, la coscienza di appartenere ad una medesima tradizione culturale: Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Lotto danno 514

dell'eredità antonellesca-belliniana differenti interpretazioni, ma il dibattito si collocherà sempre, tuttavia, all'interno di una medesima tradizione storica.

Non esiste, e nemmeno potrebbe esistere, una scuola romana, perché il tratto caratterizzante la cultura romana è il porsi intenzionalmente al di fuori di una specifica tradizione storico-figurativa; se ne capisce facilmente il motivo, in quanto essa entrerebbe in contraddizione con l'ideologia universalistica di Roma, fondata nei primi anni del secolo da Giulio II. Lo dimostra il sostanziale fallimento del tentativo di inserirsi nell'ambiente romano di Giuliano da Sangallo, ultimo erede della tradizione, umanistica, brunelleschiana: per il nuovo San Pietro gli viene preferito Bramante, e il grandioso progetto per il palazzo mediceo a piazza Navona si risolve in uno scacco. "Communis patria", secondo la definizione di Raffaello, luogo di incontro di artisti provenienti da tutta Italia, Roma è, con le sue rovine, la scuola per chi studia l'antico; con le opere di Bramante, di Raffaello, di Michelangiolo, diviene il centro dell'elaborazione e della diffusione della maniera moderna. Già nei primi anni del secolo vi convergono artisti di formazione diversa: l'estroso, bizzarro AMICO ASPERTINI (a Roma dal 1500 al 1503); Peruzzi, Sodoma, Bramantino, Lotto chiamati da Giulio II, assieme ai più anziani Perugino e Signorelli, per la decorazione della Stanza della Segnatura, poi affidata, come si sa, a Raffaello. Sono a Roma Cesare

da Sesto e Domenico Beccafumi, Battista Dosso, Sebastiano del Piombo. Per la maggior parte di essi il soggiorno romano non è che una parentesi, talvolta (come per il Correggio) un breve viaggio di studio, di aggiornamento sui testi di Michelangiolo e Raffaello; ma anche grazie ai diversi apporti Roma diviene, come sarà Parigi nella prima metà del nostro secolo, il luogo dove si confrontano, e si scontrano, le esperienze culturali elaborate in tutt'Italia. Anche dal punto di vista sociologico, non esiste un principe che impone le sue predilezioni estetiche alla corte, come avviene a Mantova, o, più tardi, a Firenze; accanto alla committenza pontificia, c'è quella dei cardinali, degli ordini religiosi, delle famiglie nobili, dei curiali, degli homines novi.

Uno di costoro, il ricchissimo e colto banchiere senese Agostino Chigi, è il committente di quello che, dopo San Pietro, è il cantiere più prestigioso della 515

Roma dei primi due decenni del secolo: a partire dal 1509 si fa costruire dal suo conterraneo BALDASSARRE PERUZZI (1481-1536) una villa, non grande, ma preziosissima, nel verde tra il Gianicolo e il Tevere. Vuole una dimora amena, aperta all'aria, alla luce, "luogo di delizie", destinata all'otium, ai divertimenti, alle feste. Peruzzi concepisce la pianta come un rettangolo cui manca un lato; la fronte è quindi inserita tra due corpi sporgenti e, nel primo ordine, è come svuotata dalle arcate di una galleria che media, come filtro, lo spazio interno e quello esterno, usato come scena per spettacoli. Così organicamente inserita nel verde del parco, la Farnesina si presenta come una composizione di nitide superfici variamente esposte alla luce; e alla maggior luce del cielo si collegano infatti con l'alto fregio terminale, cui i fini risalti dell'ornato danno un senso di vibrazione luminosa. La permeabilità dello spazio interno a quello esterno caratterizza altresì la decorazione a fresco: lo stesso Peruzzi (che fu anche attivo e non mediocre pittore) dipinge in una sala del piano nobile un gigantesco trompe-l'oeil prospettico, un peristilio sfondato sul paesaggio della campagna romana. Sebastiano del Piombo (appena giunto da Venezia) affresca le sue

"poesie" mitologiche su lunette che fingono finestre aperte sul cielo; la loggia sul giardino è trasformata da Raffaello e dalla sua scuola (e in particolare dallo

“specialista” Giovanni da Udine) in un pergolato, scompartito da festoni di frutta e fiori, decorato da arazzi finti ad affresco, forse proseguendo un “addobbo” di veri arazzi (Hoogewerff). Con la stessa sensibilità all’ambiente, nel palazzo Massimo alle Colonne (1532-36), il Peruzzi inflette il piano frontale seguendo il tracciato della via papale, ne modula il chiaroscuro con i solchi tra i conci e con il fantasioso ornato delle finestre, lo qualifica come superficie luminosa col contrasto del buio portico d’ingresso, scandito ritmicamente dalle colonne.

Parecchi altri palazzetti ha costruito o progettato il Peruzzi, che fu certamente il primo a considerare Roma come una città moderna e non un sacrario di reliquie e di rovine; una città, cioè, fatta non soltanto di monumenti ma di case, piazze, strade. Come risulta dai suoi disegni, la strada lo interessa come organismo architettonico autonomo, l’opposto dell’edificio come blocco squadrato: uno spazio vuoto ed aperto, definito dalla qualità formale dei piani laterali. Spesso le 516

facciate e i lati dei suoi edifici sono studiati in rapporto allo spazio pubblico a cui s’affacciano, al cantone di due strade, all’ambiente raccolto di una piazzetta. Lo si vede, per esempio, in palazzo Massimo, il cui portico è simmetrico non rispetto allo sviluppo della facciata ma all’asse della strada perpendicolare alla via papale. L’architettura deve essere lo scenario della vita: perciò il Peruzzi studia la scena antica, specialmente della commedia. Per qualificare un sito urbano basta l’invenzione di uno spunto formale, anche solo un motivo decorativo: nasce con lui una architettura anti-monumentale, che potremmo chiamare “di carattere”

perché mira alla soluzione felicemente indovinata, al particolare significativo.

Della città, come spazio abitato, considera tutti gli aspetti: i suoi fogli disegnati sono una miniera di idee per chiese, edifici civili, ospedali, campanili, porte di città, ville, rocche, bastioni. Una spregiudicata ricerca formale - talvolta intenzionalmente destinata a rimanere sulla carta - lo porta a sperimentare piante complesse e spazialmente articolate, a studiare le possibilità di forme nuove, quali l’ellisse, o l’ovale, che agiranno, come stimolo a distanza di molti decenni, sulla cultura architettonica tardocinquecentesca e secentesca. Progettava di scrivere un grande trattato d’architettura; sui materiali da lui raccolti è, in parte, composto il trattato in otto libri (più uno Extraordinario, sulle porte) di Sebastiano Serlio che tratta

bensì dei monumenti romani antichi e moderni, ma anche dei tipi edilizi in rapporto alle classi sociali, e gli stessi elementi classici dell'architettura qualifica in senso psicologico (sodo, semplice, schietto, dolce, morbido, debole, gracile, delicato, crudo etc.) e cioè per qualcosa che dalle forme architettoniche trapassa in chi ne "fruisce" e influenza il suo stato d'animo.

Anche l'architettura diventa linguaggio e discorso sciolto, colorito e flessibile: come quello della scuola di Raffaello. La capacità del Peruzzi di adattarsi all'ambiente, o di interpretarlo, è tale che per la chiesa gotica di San Petronio a Bologna disegna (proprio lui, al suo tempo il maggior conoscitore dell'antico) una facciata gotica: un errore, naturalmente, ma un errore significativo. E cosa fa per San Pietro? Prende la pianta a croce di Bramante e tra i bracci della croce apre altri quattro spazi a croce e li suddivide ancora, con nicchie, in altri vuoti a croce: lo spazio, così frammentato, si sarebbe trasformato in una continua ondulazione 517

di cavità curve, maggiori e minori, tra spigoli vivi di pilastri, e cioè in un succedersi di situazioni spaziali tutte diverse, vivacemente modulate. Il trapasso dalla rappresentazione al linguaggio e al discorso, alla comunicazione diretta, avviene in architettura attraverso il prevalere dell'interesse pratico e funzionale sull'interesse dimostrativo; ma il movimento complesso non si sviluppa in un'unica direzione.

ANTONIO DA SANGALLO IL VECCHIO (1463-1534) è stato soprattutto un

architetto militare: dunque essenzialmente un tecnico, un pratico. Non bisogna dimenticare, però, che ancora nel Cinquecento la fortificazione cittadina è una determinante urbanistica fondamentale: non solo difende la città, ma la chiude e ne costituisce il volto rivolto all'esterno. La cinta fortificata sta alla città come la corazza al corpo: aderisce alla sua forma, esprime una funzione di difesa essenziale per la sua esistenza. Implica tutto un insieme di circostanze pratiche: anzitutto una chiara interpretazione ed un abile sfruttamento della configurazione dello spazio esterno, del terreno, della natura. Si presenta, infine, come un movimento di grandi masse (salienti e rientranti, bastioni e cortine) nello spazio aperto. La sua forza influisce necessariamente su quella interna della città: sui tracciati stradali che conducono alle porte, ma anche sul carattere degli edifici più importanti, che rappresentano il valore morale e storico della comunità urbana che ha, nelle fortificazioni, la sua difesa armata. Antonio da

Sangallo il Vecchio ha lavorato molto a Montepulciano: la sua architettura caratterizza la città.

Fiorentino, Antonio è legato alla tradizione del Brunelleschi; ma ne trasforma la lineare struttura di piani in volumi chiusi e pesanti, con forti membrature, rustici basamenti, cornici aggettanti. Questi palazzi sono le dimore di una nobiltà di provincia, meno raffinata e colta di quella fiorentina; e tormentata ancora da quelle lotte di fazioni che, due secoli innanzi, avevano trasformato le case civili in fortilizi muniti. E la loro duplice natura, di case forti e di palazzi civili moderni, è chiaramente leggibile nelle facciate aggrottate, nei basamenti a scarpata, nelle scarse aperture.

La chiesa di San Biagio presso Montepulciano, incominciata nel 1518, segna il punto di incontro della tradizione fiorentina e della concezione monumentale 518

bramantesca. Ha pianta a croce greca e campanili ai lati della facciata, come il progetto del Bramante a San Pietro; ma le testate dei bracci, salvo quello che l'abside, sono piatte e inquadrate da lesene, e l'abside stessa non ha catino che la raccordi alla cupola. Non è un organismo di corpi curvi, ma un incastro di volumi squadrati; e nel tamburo le lesene sfaccettano il cilindro facendone quasi un poligono. Il Sangallo, dunque, corregge in senso toscano, dandone una asciutta versione lineare e volumetrica, il largo classicismo bramantesco.

ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE (1483-1546), nipote del Vecchio, lavora a Roma fin dal 1503. Anch'egli è uno specialista delle fortificazioni; è dunque portato ad anteporre i problemi pratici e tecnici a quelli formali. Ma anche del campo delle forme ha, fin da principio, idee chiar e. Nella chiesa di Santa Maria di Loreto a Roma (iniziata nel 1507) affronta lo stesso problema su cui tornerà, dieci anni dopo, Antonio il Vecchio in San Biagio. Proprio allora il Bramante studiava il progetto della Consolazione di Todi: una croce greca senza il quadrato, con i bracci ridotti a grandi corpi absidali direttamente coordinati alla cupola. La costruzione era dunque interamente impostata sulle curve. Antonio il Giovane, invece, concepisce la chiesa di Santa Maria di Loreto come un dado, in cui è inserito l'ottagono dell'alto tamburo (la cupola è posteriore, di Jacopo del Duca). Il tamburo insiste così su tutto il corpo dell'edificio e fa parte del suo blocco plastico, rinserrato dall'alto basamento. Quando più tardi

propone per il nuovo San Pietro un progetto che corregge quello studiato da Raffaello, il suo intento è di rinsaldare l'unità volumetrica dell'insieme accorciando la navata, dilatando gli emicicli alle estremità del transetto, allargando l'impostazione del tamburo.

Il "professionismo" sangallesco non può ignorare la questione dell'antico: ma per Antonio il Giovane la storia non pone più problemi, al massimo fornisce un lessico disponibile per una produzione edilizia ad alto livello, nobili modelli formali

- l'arco di trionfo nella facciata del Banco di Santo Spirito (1524-25) - allo stesso modo delle moderne soluzioni di Bramante e di Raffaello, con i quali, in molte occasioni, e in veste di "esperto", aveva collaborato. Nel panorama dell'architettura primocinquecentesca romana, la piena disponibilità sangallesca, 519

la concezione dell'architettura come problema essenzialmente tecnico, viene a porsi come esatto contraltare dell'inquieto sperimentalismo del Peruzzi.

È possibile misurare la distanza tra le due opposte posizioni nei progetti, quasi contemporanei, per l'ampliamento dell'Ospedale di San Giacomo: mentre il Peruzzi sfrutta la particolare conformazione urbanistica del luogo, adattando il complesso al tracciato stradale, inserendo nello spazio triangolare tra il cortile e la via una cappella a pianta ovale, il Sangallo segue il tradizionale modello simmetrico dell'Ospedale Maggiore di Milano, del Filarete, sovrapponendo all'esistente uno schema tipologico ampiamente sperimentato (Heinz).

Alla morte di Raffaello, i "garzoni", ormai équipe affiatata, ereditano - proprio in quanto tali - le più importanti commissioni del maestro: la decorazione della Loggia di Villa Madama (1520-1525), della Sala dei Pontefici (1521) e della Sala di Costantino (1520-1524). Dirige quest'ultima impresa, la più prestigiosa perché in diretta continuità con l'opera di Raffaello, il più dotato degli allievi, Giulio Pippi, detto GIULIO ROMANO (Roma 1499-Mantova 1546). Giulio rappresenta le storie di Costantino come se fossero raffigurate su arazzi tesi alle pareti; alle estremità di ognuna, in una nicchia dal punto di fuga ribassato, è un pontefice, quasi una statua, tra angeli e figure allegoriche; nello zoccolo, a finto marmo, monocromi fingono bassorilievi in bronzo. È l'arte che imita se stessa, o meglio, è l'arte che nega la specificità delle singole tecniche

artistiche: un’idea di Raffaello (forse l’urbinate lasciò dei disegni per lo schema generale, per il “partimento”, a dire del Vasari) che Giulio Romano porta alle estreme conseguenze, fino ad accentuare la scultoreità delle figure, derivanti da rilievi antichi. La composizione della Battaglia non ha un centro figurativo evidente, si organizza su linee che si spezzano in profondità, si articola in gruppi di figure dalle posizioni complesse; lo spettatore viene attirato nello spazio della figurazione, coinvolto emotivamente nella mischia furiosa, descritta fin nei particolari più raccapriccianti.

Giulio sviluppa dunque la concezione rettorica dell’arte che era nelle ultime opere di Raffaello, avviando contemporaneamente una verifica sperimentale dei limiti del linguaggio artistico: ne discende, nelle numerose pale d’altare dipinte fino al 1524, il gusto per l’inserzione di oggetti resi con fedeltà archeologica, e di 520

fantastiche strutture architettoniche antiche, l’interesse per la naturalezza dei dettagli, di sapore quasi quotidiano, l’illuminazione sempre particolare, ora radente, ora riflessa spesso da più fonti luminose.

Chiamato a Mantova nel 1524, Giulio è, per quasi vent’anni, protagonista incontrastato della politica artistica, e culturale, della corte gonzaghesca: progetta ampliamenti urbani, rende “moderno” il Palazzo Ducale, trasforma chiese, costruisce edifici civili. Il palazzo del Te, residenza estiva di Federico, è tutto suo: architettura e decorazione. Ma non mira ad una sintesi, bensì ad una sorta di continuità discorsiva delle due arti: l’edificio ha una pianta aperta e snodata, una varietà di grandezze e di forme che offrono infiniti pretesti alla decorazione estrosa, piena di trovate e di capricci, quasi improvvisata. Aveva sotto gli occhi i Trionfi di Mantegna, quasi un’enciclopedia dell’antichità, e le opere più profondamente storiciste di Alberti: ma l’antico non ha più, per lui, alcuna autorità ideale e morale, è semplicemente un mondo immaginario e pittoresco, talvolta comico e grottesco, una miniera di eccezioni, di spunti inventivi, di eresie formali: l’arbitraria ritmica delle paraste doriche della facciata, l’alternarsi di maniera liscia e rustica, le colonne appena abbozzate del vestibolo d’accesso al cortile, l’asimmetrica articolazione delle facciate del cortile.

L’interesse per la pittura del Correggio (nella decorazione della sala di Amore e Psiche, ad esempio) si rivolge alla pura tecnica della visione;

l’illusionismo correggesco entra in polemico contrasto con la complessa struttura

architettonica. Ne risulta un senso di irrealtà, di innaturalismo opposto al pieno naturalismo delle cupole di Parma. Nella Caduta dei giganti, la catastrofe dilaga sulle pareti, invade lo spazio, mira a coinvolgere lo spettatore; ma se il tema è il terrore, non manca la possibilità di una lettura seconda, colta, che ironicamente cogliendo la vacuità delle immagini sforzate oltre il limite del verosimile, legga la storia come farsa, come gioco. Uno scetticismo che, significativamente poco dopo il sacco di Roma, denuncia la caduta delle grandi ideologie dei primi due decenni del secolo, la storia e la natura.

Della brigata raffaellesca fa parte anche il lombardo POLIDORO CALDARA DA CARAVAGGIO (Caravaggio, 1500c.-Messina 1543). Si specializza nella

decorazione delle facciate dei palazzi: è una moda nordica, che probabilmente si afferma a Roma sulla scia dell’architettura del Peruzzi. La decorazione, ad affresco monocromo, imita rilievi antichi, finge statue in nicchie profonde: Roma diviene città eloquente, o magniloquente. Poco è rimasto, date le loro difficili condizioni conservative, dei fregi, che pure profondamente incisero sulla cultura figurativa tardocinquecentesca e seicentesca. E tuttavia, grazie ai disegni (Polidoro è, al pari di Parmigianino e dei coevi primi manieristi toscani, uno straordinario disegnatore), ci si può rendere conto di quanto profondamente il lombardo riviva l’antichità: lungi da un atteggiamento puramente filologico o antiquariale, Polidoro rende il fatto storico un avvenimento presente, emozionante ed attuale.

La stessa carica emotiva è nelle scene con Storie della Maddalena e di Santa Caterina nella cappella di Fra Mariano a San Silvestro al Quirinale: il racconto sacro è solo un pretesto per la visualizzazione di immagini provenienti da un passato remoto: puri paesaggi, popolati da architetture antiche, animati da figurette, percorsi diagonalmente dall’acqua, elemento mobile per definizione. È

la nascita, o meglio l’intuizione, di quel che sarà il paesaggio classicista barocco, da Annibale Carracci a Claude Lorrain. Nelle coppie di eroti che incorniciano le storie, il processo è identico a quello delle facciate dipinte: non è il gioco dello scambio delle tecniche, la trasposizione dell’effetto di

una tecnica scultorea in un’altra, pittorica, come era in Giulio Romano, ma la verifica, a livello tutto intellettuale, delle differenze, degli scarti linguistici tra un processo operativo ed un altro. Un ragionare molto simile a quello, contemporaneo, di Andrea del Sarto; non deve meravigliare, dato che Polidoro è, proprio in questi anni, in stretto contatto con il Rosso Fiorentino. Dopo il Sacco, anche Polidoro emigra: un brevissimo soggiorno napoletano, poi, dal 1528, è a Messina. L’Andata al Calvario, il capolavoro del periodo siciliano, deriva dallo Spasimo di Raffaello: una serie di bozzetti, recentemente riemersa, dimostra il complesso iter progettuale di Polidoro, che progressivamente trasforma l’unitaria scena raffaellesca in una patetica e convulsa sacra rappresentazione, nella quale i distinti episodi, dimostrativi dei diversi stati d’animo (lo svenimento della Vergine, 522

lo strazio dei dolenti, la compassione delle Pie Donne, la ferocia dei torturatori, l’accalcarsi, doloroso a sinistra, indifferente a destra, degli astanti) si raggruppano, senza trovare composizione unitaria, in un paesaggio anch’esso, si direbbe, partecipe della dolorosa emozione.

Dal 1524 fino al Sacco, sono a Roma Rosso e Parmigianino; il loro incontro con gli allievi di Raffaello è determinante per gli sviluppi della Maniera. La composizione del Cristo che si ridesta dopo la morte, dipinto per Leonardo Tornabuoni, vescovo di Borgo Sansepolcro, è tutta incentrata sull’artificioso piegarsi dello statuario (e michelangiolesco) corpo di Cristo, quasi schiacciato in uno spazio troppo ristretto, in cui si accalcano gli angeli, che formano un semicerchio contrapposto al sinuoso scivolare in avanti della figura principale.

Proseguendo la ricerca già avviata a Firenze, Rosso si propone - come del resto Parmigianino nella contemporanea Visione di San Gerolamo - di trovare un accordo tra le divergenti concezioni di Michelangiolo e di Raffaello: è un accordo possibile solo a livello linguistico, riducendo la pittura ad un grado zero di pura ricerca stilistica, portando alle estreme conseguenze la trasformazione dell’arte da ricerca gnoseologica ad attività che si giustifica esclusivamente come ricerca estetica. Nella Pietà, eseguita dal Rosso poco dopo la fuga da Roma, il tema tradizionale è complicato dal voler rendere “nei colori un certo che di tenebroso per l’eclisse che fu nella morte di Cristo” (Vasari): l’innovazione iconografica -

forse voluta dal committente - dà lo spunto per uno stridente contrasto tra i colori squillanti, freddi, e la livida “notomia” del corpo di Cristo.

Quasi un elegantissimo geroglifico che non significa altro da sé, ponendosi come assoluto forse irraggiungibile ideale estetico, è la Madonna dal collo lungo, dipinta, dopo il ritorno in patria, dal Parmigianino, alla fine della sua breve carriera: lontana, ermetica, astratta, chiusa nella sua estrema eleganza come in una corazza, con un volto di onice, le vesti di vetro soffiato, e intorno simboli strani come le lunghe colonne che non reggono nulla o il magro profeta che predica al deserto e pare uscito da una tavola del Tura o di Ercole de' Roberti. La sua incompiutezza può forse essere assunta come emblematica della breve stagione del primo Manierismo, consumatosi, tra Roma e Firenze, nel volgere di 523

un decennio: Rosso emigra in Francia, alla corte di Francesco I, dove sarà raggiunto dal Primaticcio; Parmigianino abbandona quasi i pennelli per andar dietro a "ghiribizzi di congelare mercurio"; Pontormo si trova, nella Firenze ormai divenuta granducale, in quasi completo isolamento a dipingere, incompreso, un'opera "eretica" e sfortunata come il Giudizio di San Lorenzo.

Gli sviluppi del Manierismo nell'Italia centrale

Alla prima fase del Manierismo, intellettualistica e problematica, ne succede un'altra, che viene spesso definita di decadenza ma che è, in realtà, una fase di assestamento e di diffusione. È profondamente mutato il quadro politico e culturale: a Roma il pontificato di Paolo III Farnese, a Firenze il lungo ducato di Cosimo, pongono le basi per un potere che si va configurando come

tendenzialmente assolutistico; la riforma religiosa, che ha diviso la cristianità in riformati e cattolici, scuote profondamente le coscienze e spinge la Chiesa a riorganizzare dalle fondamenta, con il Concilio Tridentino, il suo modo di essere nel mondo.

Il trapasso dalla prima alla seconda fase del Manierismo emerge con grande chiarezza in AGNOLO BRONZINO (1503-72), amico fedele del Pontormo e, spesso, suo collaboratore.

Il sodalizio può anche spiegarsi con l'attrazione dei contrari: l'intelligenza tormentata del Pontormo e quella lucida, fredda del Bronzino. Ma vi sono legami più profondi. Nei ritratti del Pontormo la persona è còlta nell'istante di un impercettibile trasalimento, di un sùbito alterarsi e ricomporsi dei tratti, come se proprio allora si avvedesse di essere guardata da altri, di dovere assumere per gli altri la figura del suo essere "sociale". Il

Bronzino, che fu soprattutto un ritrattista e, come tale, in carica presso la corte medicea a partire dal 1539, mira appunto a fissare la figura sociale dei suoi modelli: a comporla, infine, con quanto, nell'individuo, costituisce il suo essere-per-gli altri. Il ritratto di Ugolino Martelli (1535c.), giovane umanista di nobile famiglia, è un insieme di attributi significativi bloccati nell'unità perfetta dell'immagine: l'abito semplice e signorile di chi disdegna ogni lusso esteriore; i due libri (un'Iliade e un'opera del Bembo); l'architettura pura e severa del cortile del suo palazzo; una statua di Donatello, 524

della collezione di famiglia; a destra, la lucida geometria del davanzale e dell'inferriata di una finestra. Lo spazio è costruito dai piani perpendicolari dell'architettura (grigio su grigio), che formano uno spigolo rientrante dietro la figura; la luce attenuata ha una vibrazione lievissima. Più che una descrizione dell'ambiente è l'espressione di una qualità mentale della persona: una persona che vede le cose con assoluta chiarezza razionale e, insieme, con una sensibilità finissima. Del giovane si vedono sùbito le mani: affusolate, morbide, dai contorni frementi. Più che un carattere psicologico tradiscono un modo di vita: non l'esercizio delle armi o dei giochi sportivi, ma la consuetudine degli studi. Il contorno della manica rigonfia, a destra, è nervoso, spezzato: tra mano e volto traccia un percorso lungo e inquieto, quasi a suggerire la distanza tra il pensiero e l'azione. La sagoma del corpo si staglia netta, quasi senza rilievo, sul grigio: il volume è suggerito soltanto dalla curva del braccio sinistro. Il chiaroscuro è tutto concentrato nella testa, che si volge vivamente a sinistra come se qualcosa richiamasse l'attenzione del giovane rallentando, senza tuttavia interromperlo, il filo del pensiero. E qui il chiaroscuro sfumato, mobile, vibrante increspa la superficie del volto ovale, concludendo e precisando il giudizio sulle qualità umane del modello: una perfett a lucidità razionale e, insieme, una sensibilità trepidante, quasi ansiosa.

In tutti i ritratti del Bronzino, anche nei più "ufficiali", la persona è piuttosto ricostruita intellettualmente che osservata nella sua realtà fisionomica e psicologica; ma sempre più si precisa la ricerca di una forma regolare, quasi geometrica, a cui s'accompagna un colore limpido e freddo, che giunge anche a note alte e timbrate, benché sempre intonate sulla media proporzionale del grigio. Ma non è, come nei ritratti fiorentini di Raffaello (che tuttavia il Bronzino non riesce a dimenticare), un passaggio dalla

forma particolare all’universale; dopo la nuova immagine della natura tracciata da Leonardo, la regolarità geometrica della figura umana appare necessariamente come un caso raro, un’eccezione, una preziosa anomalia. La purezza formale che il Bronzino regala ai suoi personaggi è un supremo elogio: come dire che la persona è il prodotto prezioso di una difficile selezione. Il bello raffaellesco, passando dall’ordine 525

naturale al sociale, diventa il meglio; al modo-di-essere nel mondo succede il contegno, il modo-di-essere in una società raffinata, intellettualmente superiore. I personaggi ritratti da Raffaello sembrano uscire dal Cortegiano di Baldesar Castiglione, quelli del Bronzino dal Galateo di monsignor Della Casa.

Quando, nel 1537, Perin del Vaga, il più giovane e brillante degli allievi di Raffaello, torna a Roma dopo un lungo soggiorno nella Genova di Andrea Doria, trova una città completamente diversa da quella che aveva lasciato soltanto qualche anno prima. Il Sacco non ha solo distrutto chiese, oggetti, patrimoni, biblioteche accumulati in secoli di storia, provocando morti e violenze, di cui sono state vittime gli stessi artisti; il vandalismo luterano ha avuto come conseguenza anche un trauma culturale, rendendo luttuosamente manifesta la dualità, la scissione del mondo cristiano, l’esistenza di altro che, come in un incubo, incombe minacciosamente sullo scorrere ordinato della storia.

Nulla a Roma sarà più come prima, così come tutto muta a Firenze, dopo l’assedio e la caduta delle libertà repubblicane: quando, a partire dal 1545, Perin e la sua bottega decorano l’appartamento papale a Castel Sant’Angelo, le calligrafiche eleganze avranno il senso, angoscioso, di un esorcismo, le favole mitologiche acquisteranno il valore di narrazione pura, brillante e disinvolta, in cui l’agilità e la velocità del ductus pittorico contano assai più del significato allegorico: nella Sala Paolina, Perino finge le storie di Alessandro - chiaro riferimento ad Alessandro Farnese - a monocromo, così come aveva fatto Giulio Romano vent’anni prima; ma l’organizzazione spaziale della sala è

architettonicamente complessa, scenografica, rappresentativa. L’Arcangelo Michele che, rinfoderando la spada, è segno della cessata ira divina, acquisterà -

nella raffinata traduzione, da Michelangelo, di Pellegrino Tibaldi - la pregnanza storica di inattuale invocazione a che tutto torni come prima.

Il cantiere di Castel Sant’Angelo assume comunque, per la presenza, accanto all’ultimo allievo di Raffaello, di una folta schiera di giovani pittori come PELLEGRINO TIBALDI (1527-1596), GEROLAMO SICIOLANTE DA

SERMONETA (1521-1580c.), MARCO PINODA SIENA (1525c.-1586), il

carattere di transizione tra primo e secondo Manierismo.

526

Inaugura il nuovo clima culturale, a Roma, Sangallo il Giovane, che fin dal 1517

aveva progettato, per il cardinale Alessandro Farnese, un palazzo di famiglia; diventato nel 1534 papa, col nome di Paolo III, il cardinal Farnese, Antonio rinnovò completamente il progetto. Lo concepì come una fortezza trasformata in reggia: un immenso blocco squadrato, ribadito dalle forti cornici tra un piano e l’altro e dal poderoso cornicione terminale: un blocco che sovrasta in estensione e in altezza tutte le case della città e sfonda il tessuto urbano. Non erano passati vent’anni da quando il Peruzzi aveva costruito la Farnesina per Agostino Chigi, una dimora amena, aperta all’aria, alla luce, al verde dei giardini. Ebbene, palazzo Farnese è l’opposto della Farnesina, e indizia una grave involuzione della società romana, sopraffatta dall’orgoglio di casta e dalla prepotenza delle

“grandi famiglie”. La monumentalità di palazzo Farnese non è più espressiva di valori ideali e storici: nel momento stesso in cui l’autorità si trasforma in potere, il bello si muta in decoro, la solennità in superbia inutilmente ammantata di austerità. Non per nulla palazzo Farnese costituisce l’archetipo di quello che sarà, nel Seicento e nel Settecento, cioè all’epoca dell’assolutismo monarchico, il

“palazzo reale”.

Michelangiolo accettò di completare nelle parti terminali palazzo Farnese, ma aveva una profonda avversione per il Sangallo e la sua “setta”. Non per motivi ideologici: ciò che del Sangallo irritava Michelangiolo non era un diverso ideale, ma la mancanza di un ideale. La sua architettura non aveva contenuti proprii, non esprimeva le idee e il tormento interiore dell’artista: si limitava a manifestare ciò che le veniva richiesto di manifestare. Invece l’arte di Michelangiolo - pittura o scultura o architettura che sia - non manifesta nulla ed esprime ciò che l’artista ha dentro. Senza

dubbio, l’architettura del Sangallo non tocca i vertici qualitativi dell’arte michelangiolesca: ma è significativo che nella situazione artistica romana isolata, sia pure in un’aura di “divinità”, risulti la posizione di Michelangiolo, non quella di un Sangallo. Anche quando, come nella pittura del secondo Manierismo, l’arte michelangiolesca viene assunta come punto di partenza, lo è pur tuttavia nelle diverse interpretazioni che ne danno, da un lato, Sebastiano del Piombo, dall’altro, Vasari.

527

Abbiamo già visto come Sebastiano del Piombo, dopo un esordio nella cerchia giorgionesca, si rechi nel 1511 a Roma, e si accosti, negli affreschi della Farnesina, a Raffaello; l’accordo tra l’ideale formale raffaellesco e il colorismo veneto non presentava difficoltà teoriche e lo stesso Raffaello, in quel momento, andava arricchendo il proprio colore in senso nettamente tonale. Già nel 1516, però, Sebastiano passa dalla parte di Michelangiolo, che spesso lo aiuta inviandogli, da Firenze, cartoni e disegni per le sue opere. L’amicizia tra i due si rompe bruscamente nel ‘34, ma l’influenza michelangiolesca è anche più profonda e meditata nelle opere tarde di Sebastiano. Questi non cerca il compromesso tra le larghe stesure tonali e la forza del rilievo: vive drammaticamente l’antitesi tra la concezione giorgionesca fondata sul sentimento della natura e la concezione michelangiolesca dell’arte come astrazione intellettuale. Lo prova il fatto che si serve spesso di disegni di Michelangiolo, assumendoli come un dato preciso ed estremamente impegnativo del proprio problema. Affronta cioè il contrasto di “naturale” e “ideale” ricusando di escludere, come Michelangiolo, il primo termine a vantaggio del secondo.

La Resurrezione di Lazzaro è stata dipinta nel 1519, in gara con la

Trasfigurazione di Raffaello; e l’intervento di Michelangiolo nel disegno di alcune figure è documentato. Nella quinta arborea e nel vasto paesaggio del fondo traspare la formazione veneta dell’artista; ma al paesaggio “naturale” si sovrappone un paesaggio “ideale”. Le pendici del colle si riempiono di rovine, illuminate da un raggio obliquo e radente: il ponte e le architetture danno al paesaggio una solennità monumentale che corrisponde all’amplificazione delle figure e dei gesti nei primi piani. La recitazione dei personaggi è piena di gravità; ma è una gravità senza dramma, immobile. Tra “naturale” e “ideale” può esservi un punto d’incontro, la storia: non la storia come azione o movimento, ma come

dimensione di una grandezza morale più che umana o di una morale che Dio per primo ha vissuta e sofferta. Nella Pietà di Viterbo, il nucleo poetico è ancora la concezione mitico-misterica della natura di Giorgione e perfino di Giovanni Bellini: il sentimento di Dio che, morendo, soggiace alla legge di natura. Il trapasso è espresso nel paesaggio burrascoso, dove all'ultimo bagliore del 528

tramonto succede, a piombo sulle figure, la luce fredda della luna: così come, nella figura della Madonna, al gesto disperato delle mani succede l'espressione ispirata, contemplante del volto. Sebastiano, dunque, ha afferrato prestissimo l'aspetto lirico dell'arte di Michelangiolo; e, potrebbe dirsi, ha dato della sua arte la prima interpretazione romantica. In realtà, però, ha voluto umanizzarla in un sentimento etico-religioso della storia: lo stesso che si esprime con altissimi accenti nei ritratti (per esempio quello di Andrea Doria) e che fa di lui il creatore del "ritratto eroico". Il luminismo, che va intensificandosi nelle opere tarde, non è dunque un modo per sensibilizzare o giustificare in senso naturalistico il chiaroscuro plastico di Michelangiolo, ma piuttosto un modo di fissare, al livello della massima intensità, un mutevole effetto di luce, di trasporre gli effetti luminosi dal piano delle emozioni sensorie al piano delle commozioni morali, anzi di quella commozione religiosa in cui soltanto, per la mistica del tempo, le verità della fede si rivelano all'intelletto.

Nelle opere tarde il tramite della storia va scomparendo: il problema non è più di riunire i termini opposti del "naturale" e dell'"ideale" ma di fondere il momento

"naturalistico" della commozione o del sentimento con quello della visione estatica o della rivelazione. Si confronti la Pietà di Ubeda (commissionata nel 1533, terminata nel 1539) con quella di Viterbo: la dolente esposizione del corpo del Cristo morto concentra su sé completamente l'attenzione del riguardante, essendo stato nella lavagna abolito il paesaggio, la concitazione dei gesti, l'illuminazione particolare. "Governa la composizione un senso di asciutta gravezza, di dolore ormai spento, incenerito; la mano della Vergine, stesa in direzione contraria al Corpo di Cristo, sonda uno spazio fattosi denso, plumbeo, pesante e costrittivo come un cilicio" (M. Lucco). Il Cristo portacroce, un tema ripetuto spesso negli ultimi anni, è il tipico esempio dell'immagine che si dà

nell’estasi religiosa: è, per eccellenza, la visione emotiva, trauma del senso ed illuminazione dell’intelletto.

La pittura di Sebastiano mira dunque a indurre lo spettatore (o, avrebbe detto il Castiglione, il “fruitore”) in una condizione, se non propriamente ascetica, di devozione; e deve perciò considerarsi, non solo un’interpretazione di 529

Michelangiolo in chiave specificamente religiosa, ma il primo indizio dell’orientarsi dell’arte verso gli ideali religiosi della Controriforma. Lo segue,

nell’interpretazione pietistica e ormai nettamente controriformistica di Michelangiolo, MARCELLO VENUSTI (1512c.-1579).

V’è anche, dell’arte di Michelangiolo, un’interpretazione più formalistica, certamente meno profonda, ma di raggio più esteso. DANIELE DA VOLTERRA (1509-1566), allievo del Sodoma e nettamente orientato in senso raffaellesco nella decorazione con le storie di Fabio Massimo in palazzo Massimo alle Colonne, si converte al michelangiolismo con la Deposizione della Trinità de’

Monti (commissionata nel 1541, ma eseguita dopo il 1545), certamente dipendente da un disegno del maestro. A Daniele da Volterra, come pure al veneziano BATTISTA FRANCO (1510c.-1561), ai toscani FRANCESCO

SALVIATI, JACOPINO DEL CONTE e GIORGIO VASARI si deve la divulgazione e l’applicazione, sia pure quasi sempre ad alto livello, delle forme michelangiolesche nella routine abituale delle pale d’altare e della decorazione architettonica religiosa e civile.

Il processo di riduzione del trascendentalismo michelangiolesco alle esigenze e alle funzioni sociali della pittura è intenzionale e cosciente nel Vasari. È stato l’ammiratore e l’amico devoto di Michelangiolo, col quale ha intrattenuto un’intensa corrispondenza. Considera Michelangiolo come un vertice mai raggiunto e, dopo di lui, irraggiungibile. Per dimostrarlo si accinge ad un’opera immensa: scrive una storia dell’arte in cui l’artista “divino” appare come il punto d’arrivo di una ascesa che parte da Cimabue. E la scrive sotto forma di Vite degli artisti, di ciascuno ricostruendo la personalità, perché lo scopo è appunto di esaltare la personalità eccezionale, al limite dell’umano, di Michelangiolo. Ma il Vasari è anche colui che istituisce, votandola al culto del maestro, l’Accademia del Disegno; e che formula e divulga la teoria del disegno, come qualità essenziale dell’arte di

Michelangiolo e in genere dell'arte toscana. È dunque evidente l'intento di rivendicare la toscanità di Michelangiolo; e non soltanto per orgoglio di campanile, ma per affermare che il disegno toscano è il fondamento assoluto di ogni arte possibile. È il tempo in cui si dibatte la questione della

lingua: se la lingua italiana debba essere il toscano o, sia pure sulla base toscana del volgare dantesco, un insieme risultante dai vari dialetti. Contro la tesi del linguaggio aperto e flessibile (quello dei raffaelleschi) il Vasari sostiene la tesi del disegno toscano, inteso almeno come struttura su cui si possono innestare apporti linguistici diversi, ma subordinati. Lui stesso, come pittore, è largamente eclettico, prende dal Rosso, dal Bronzino, da Paolo Veronese.

Non può sfuggire il nesso con la politica della nuova signoria medicea, che mira a organizzare uno stato "toscano", in cui Firenze sia il centro di una regione attiva, prospera: Cosimo vuole incrementare i traffici marittimi (per questo fonda Livorno, città portuale), incoraggia la produzione industriale, la cultura, le arti. Ne discende il carattere "aulico" del Manierismo toscano: è un'arte di "corte", di un intellettualismo raffinato e talvolta addirittura ermetico, destinata a un ceto ristretto, di aggiornata e sofisticata cultura. Non bisogna dimenticare che, nel quadro di una politica basata certamente più sull'economia che sull'ideologia, l'arte non può avere il compito di rivelare, esaltare, manifestare al popolo i valori ideali e storici su cui si fonda il potere: è un bene di produzione al massimo livello di qualità, che in definitiva deve soltanto dimostrare il grado di cultura e di preparazione tecnica di tutto un sistema produttivo. Il nuovo stato mediceo incoraggia infatti tutte le forze di produzione artigianale, istituendo talvolta apposite manifatture: è il primo tentativo di organizzazione governativa della produzione e di sviluppo sistematico delle tecniche relative in vista di un progressivo miglioramento della qualità. Nell'oreficeria, nell'arte dell'arazzo, delle stoffe, della ceramica, delle pietre dure si cerca di superare l'empirismo dell'artigianato tradizionale, accostando così le forme dell'artigianato a quelle dell'arte, che costituiscono il massimo standard qualitativo, il modello. Non è raro il caso che artisti di grande fama collaborino con la produzione artigianale fornendo disegni e modelli; e può considerar si tipico ed esemplare il caso di Benvenuto Cellini, in cui

l’attività artigianale dell’orefice si confonde con quella, artistica, dello scultore.

Non avendo più una funzione rappresentativa e dimostrativa, il significato e il valore dell’opera d’arte non dipende più dal significato o dal valore delle cose 531

rappresentate o dimostrate: non più cioè dalla vastità e dalla verità dei concetti esposti, ma dai modi o dai processi con cui si realizza. Nel sistema globale della cultura e del costume sociale l’arte ha una funzione coordinata, ma

assolutamente autonoma: il problema che preoccupa l’artista non è più quello della struttura dell’universo o della storia o del destino dell’umanità, ma il problema specifico dell’arte. L’impiego dell’artista è di superare una dopo l’altra le

“difficoltà” che sono proprie od esclusive dell’arte, inerenti all’ideazione e all’esecuzione dell’opera. Come ogni altra attività, anche l’arte ha un fine: la soluzione di tutti i problemi, la perfezione assoluta, la salvezza spirituale; ma questa perfezione è inerente all’arte, non può essere cercata per altre vie che non siano quelle del dipingere quadri, scolpire statue, costruire edifici. È tipico il caso del Bronzino, il pittore aulico e il ritrattista ufficiale della corte medicea e dell’aristocrazia fiorentina. Nei suoi ritratti, come si è visto, egli rappresenta i personaggi dell’alta società fiorentina come “modelli” di una umanità superiore, privilegiata: il segno della superiorità non è nella imponenza delle figure e nella rettorica grandiosità dei gesti, ma nella severità del contegno, nella purezza delle forme che sembrano scolpite nella pietra dura, nella qualità raffinata dei colori, nella “perfezione” della foggia delle vesti, degli ornamenti, degli oggetti. L’arte, infine, non interpreta né rappresenta la realtà, ma elabora, raffina sublima la realtà traducendo in immagine spirituale ciò che nella realtà è materia: ne discendono le gelate, incorporee immagini delle allegorie di Bronzino.

Ponendosi come disciplina autonoma, l’arte rientra come componente distinta ma necessaria nel sistema generale della cultura. È proprio a Firenze, nell’età del Manierismo, che si delineano le prime strutture del sistema culturale moderno come sistema di discipline distinte ed autonome, ciascuna delle quali opera secondo una propria metodologia: non c’è più una verità universale a priori che ciascuna disciplina verifica nel proprio

campo, ma ogni disciplina tende ad una propria verità secondo i propri procedimenti di ricerca. È bene ricordare che proprio a Firenze, tra la seconda metà del XVI e la prima metà del XVII secolo, accanto alla ricerca artistica si sviluppano, in modo assolutamente autonomo, una dottrina della lingua (l'Accademia della Crusca), una dottrina della storia 532

(Guicciardini), una dottrina scientifica (Galileo). Se dunque il carattere anti-ideologico del Manierismo corrisponde al formarsi delle autonomie delle discipline, si può con tutta certezza affermare che, malgrado il suo aspetto involutivo e quasi reazionario, il Manierismo ha avuto una parte importante nella formazione di una cultura laica, moderna, europea, così come la prefigurazione dello stato assolutistico (nella Firenze granducale e nella Roma farnesiana) anticipa, per molti aspetti, i moderni stati europei. Alla metà del XVI secolo Giorgio Vasari, come si è detto, pubblica la prima edizione delle sue Vite degli artisti, da Cimabue a Michelangiolo. Si tratta della prima storia dell'arte: ed è chiaro che non si fa una storia "speciale" dell'arte se non si è persuasi che l'arte è una disciplina autonoma, con un proprio sviluppo, con i proprii problemi che vengono successivamente affrontati e risolti.

L'autonomia dell'arte come disciplina viene ufficialmente riconosciuta nel 1563 da Cosimo con la fondazione della Accademia: si tratta di un'organizzazione professionale, che pone fine al tradizionale inquadramento degli artisti nelle corporazioni, distinguendoli così dagli artigiani e qualificandoli come veri e propri professionisti. L'Accademia ha anche una funzione didattica, provvede alla formazione dei giovani artisti: è dunque la fine del vecchio sistema educativo per cui l'artista si formava nella "bottega" del maestro come l'apprendista presso l'artigiano: l'arte è una professione liberale che si impara a scuola, studiando l'arte del passato, cioè la storia specifica dell'arte. Se ciò che caratterizza l'artigiano è il possesso di una determinata tecnica e se l'artista è socialmente superiore all'artigiano, l'artista non può essere qualificato dal fatto che pratichi una determinata tecnica: il pittore, lo scultore, l'architetto, in quanto praticano le tecniche specifiche della pittura, della scultura, della costruzione sono ancora artigiani, ma diventano artisti in quanto praticano una tecnica universale e superiore alle tecniche particolari, il disegno. Non bisogna dimenticare che il modello supremo, sovrumano della "perfezione" dell'arte è sempre Michelangiolo, e Michelangiolo era stato egualmente grande

come pittore, come scultore, come architetto. Naturalmente anche il disegno è una tecnica, ma in essa l'operazione manuale non è che la trascrizione di un'operazione mentale.

533

È chiaro che non si può fare a meno delle tecniche particolari del dipingere, dello scolpire, del costruire; ma al di sopra di esso, come principio unitario, è il disegno. In termini moderni, si può dire che il disegno è la metodologia fondamentale da cui dipendono le tecniche particolari. È il possesso di questa tecnica intellettuale, o super-tecnica, che trasforma l'artigiano-operaio nell'artista-professionista: perciò non si può dire che gli artisti dalla seconda metà del Cinquecento fiorentino, benché forniscano le loro prestazioni professionali alla classe al potere, siano gli interpreti della politica dei Medici, mentre non si può negare che Raffaello, pur con la sua visione infinitamente più vasta e più libera, sia l'interprete dell'ideologia politico-religiosa della Chiesa romana.

L'unità metodologica non impedisce, anzi favorisce le specializzazioni; il carattere professionale dell'attività artistica fiorentina accresce le disponibilità degli artisti rispetto alle richieste della società, ma differenzia il carattere delle prestazioni secondo le diverse esigenze a cui, di volta in volta, si deve corrispondere.

Si è già visto come Agnolo Bronzino sia uno specialista del ritratto, perfettamente consapevole delle richieste sociali cui deve rispondere. Più avanti si distinguerà lo stile largo e arioso della pittura decorativa da quello, più descrittivo e prosastico, della pittura di storia, da quello analitico del ritratto e da quello, severo, della pittura da chiesa.

La generazione degli artisti nati intorno al 1510, cioè del Vasari e del Salviati, è quella dei più ferventi seguaci e ammiratori di Michelangiolo; ma è anche quella che riduce il michelangiolismo a formula accademica, trasformando il "disegno ideale" del maestro in regole compositive, in un discorso scorrevole e rettorico con cui si amplifica, si nobilita, si dà dignità di storia a qualsiasi contenuto, anche alla descrizione commemorativa di fatti politici, religiosi, militari contemporanei.

Le pitture dello Studiolo di Francesco I nel palazzo della Signoria di Firenze, dovute a vari artisti intorno al 1570, dimostrano chiaramente la volontà di unire la descrizione illustrativa alla trasposizione allegorica: la

pittura non è più considerata come una poesia in figura, come una prosa figurata tradotta in versi.

Anche per questa via lo spiritualismo michelangiolesco perde l'originaria 534

universalità per tradursi in "fiorentinità" e qualificarsi come carattere di elezione proprio ed esclusivo della società fiorentina, come giustificazione storica per una superiorità civile, sociale.

Il progetto del palazzo degli Uffizi (1560) è, palesemente, l'applicazione pratica della sublime invenzione michelangiolesca per la Biblioteca Laurenziana. La lunga sala chiusa, quasi segregata dallo spazio del mondo, diventa una via prospettica, aperta: due lunghe superfici nobilmente modellate dai tre ordini delle finestre si fronteggiano, raccordate in fondo da un breve braccio porticato. Lo spazio "metafisico" della libreria michelangiolesca si trasforma in uno spazio urbano, transitabile: il "sublime" diventa decoro, la poesia nobiltà di linguaggio, la tensione spirituale austerità ed eleganza. Come pittore, il Vasari tratta la decorazione, il quadro sacro, storico, mitologico, il ritratto. Si uniforma ai precetti moralistici della Controriforma, ma cerca di conciliarli con la ricerca del bello formale, di conservare all'arte una propria, precisa funzione: quella di esporre con un linguaggio formale elevato e letterario, soggetti altrettanto elevati e letterari. L'oggetto della ricerca non è più il bello ideale, ma lo stile che dall'arte si estende naturalmente al costume, al modo di vita; l'arte diventa la guida del gusto sociale.

BACCIO BANDINELLI (1488-1560), scultore, ha una posizione analoga, ma più meditativa e problematica, a quella del Vasari, quasi volesse condensare nell'opera artistica lo spirito critico che il Vasari porta nell'opera critico-letteraria delle Vite. Si è formato col Rustici, nella tradizione di Andrea Sansovino e del suo classicismo bramantesco e raffaellesco; questo rimane il suo ideale classico, ed a questo vuol ridurre l'eccezionalità del "genio" michelangiolesco di cui misura, quasi sgomento, la più che umana grandezza. Quale sarà, dopo l'assoluto di Michelangiolo, il destino dell'arte? È la domanda che si pone anche il Vasari; ma più lucidamente il Bandinelli pensa che le sovrumane intuizioni del

"genio" non contraddicano, anzi elevino ed estendano, l'ideale classico e possano quindi inquadrarsi in una cultura, costituire un'eredità grave di responsabilità, ma non negativa. Tutta la sua opera, dall'Ercole e Caco

(1534) che nella piazza della Signoria fa riscontro al David di Michelangiolo, fino ai rilievi 535

del coro di Santa Maria del Fiore, nasce da un'analisi, talvolta fino troppo fredda e forzata, dei "valori" michelangioleschi: è tutta una ricerca di bilanciato equilibrio nel movimento dei volumi, di unità plastica nel modellato, di coerenza disegnativa, perfino di tecnica. È la ricerca, soprattutto, di ricondurre nella continuità ideale di un disegno storico un'arte che, con l'intensità dei suoi accenti sublimi, pareva uscirne. Il confronto inevitabile col "genio" procura al Bandinelli le ironie del Vasari, i feroci sarcasmi del Cellini; e finisce per schiacciarlo quando il confronto diventa, come nelle statue per l'altare maggiore del duomo, tentativo di emulazione. Si deve tuttavia alla delicata, spesso ingrata funzione culturale del Bandinelli, al suo rigorismo quasi teorico, se da Michelangiolo non nacque, a Firenze, un inutile michelangiolismo, e se, al di là dell'aspra giogaia michelangiolesca, la scultura poté ritrovare nel maggiore dei suoi discepoli, Bartolomeo Ammannati, una scioltezza ed una libertà ideativa che, staccandola dall'ideale "sublime", la ricollega a un ideale "sociale".

Per BARTOLOMEO AMMANNATI (1511- 1592), scultore e architetto, l'arte non è più che una nobile funzione sociale. È l'interprete di una situazione: quella delle corti italiane, e specificamente della corte medicea, nella seconda metà del secolo. È una situazione regressiva: prive di una forza politica reale, queste corti sono organismi artificiosi, in cui lo spirito di conservazione, il conformismo religioso, la difesa dei privilegi si accompagnano ad una modernità esteriore e alla falsa libertà della licenza. La morale si riduce al costume, al comportamento sociale, al galateo, alle convenzioni sociali. Di questa crisi dei valori l'Ammannati avverte il significato profondo. Trasforma l'ideale naturale del bello nell'ideale sociale dell'elegante, ma concepisce l'eleganza come il segno di un'elezione spirituale che vuole collegata a tutti gli atti dell'esistenza sociale. Poiché l'arte deve intervenire in tutti gli aspetti della vita quotidiana, è un "pratico", un tecnico di prim'ordine, come scultore e come architetto. Non concepisce l'arte come una grandiosa visione del mondo, ma come un sottile, assiduo lavoro al margine, quasi a commento, dell'opera di altri maestri: Baccio Bandinelli, Sansovino, Michelangiolo, Vignola. Operando tra Firenze, Venezia e Roma, tesse una delicata trama di rapporti tra le culture delle tre città; e meglio d'ogni altro 536

contribuisce a fissare il concetto dell'arte come "maniera", raffinata operazione formale, tecnica spiritualizzata, stile. Incaricato da Cosimo I di ampliare palazzo Pitti, rispetta formalmente il nucleo antico, ma dissolve il netto volume brunelleschiano in una lunga superficie bugnata, sensibilissima alla luce, tesa come un velario o un fondale all'orizzonte della piazza. Nei tre lati del cortile, aperto sul giardino di Boboli, accentua l'asprezza del bugnato per accrescere l'effetto di assorbimento luminoso (come aveva fatto il Sansovino nella Zecca di Venezia), ma lo rende più vibrante con il reticolo fitto, acutamente disegnato, dei solchi tra i conci.

Il suo capolavoro è il ponte a Santa Trinita (fatto saltare, nel 1944, dalle armate tedesche; ora fedelmente ricostruito), cioè un'opera essenzialmente tecnica, funzionale. L'Ammannati non nasconde l'esigenza pratica sotto una veste monumentale (come fa il Palladio nel progetto per il ponte di Rialto a Venezia): modula invece, con estrema finezza, le linee di forza, il ritmo lineare delle curve.

Inflette fortemente le arcate agli estremi, dove si agganciano agli spigoli acuti dei piloni; e le distende in alto, dove sfiorano l'incurvatura, appena percettibile, delle spallette. Null'altro che la modulazione di queste linee dà alla costruzione l'elasticità di un organismo vivo nel paesaggio urbano: la curva delle spallette si lega all'orizzonte e al cielo, l'incastro dei piloni a cuneo alla corrente del fiume, il gioco delle tensioni strette e allentate raccorda in modo dinamico le due ali prospettiche dei Lungarni.

La stessa modulazione di curve tese e rilassate caratterizza la scultura dell'Ammannati. Anche come scultore, nella fontana del Nettuno, si preoccupa di interpretare e ri-definire l'ambiente urbano: la vasca bassa, espansa, si schiaccia sul pavimento della piazza; la statua ritta, alta e bianca come uno zampillo pietrificato, fa rima con lo sviluppo in altezza del palazzo della Signoria. Accordo e contrasto: la fontana è un prezioso oggetto cesellato, deposto sulla piazza come su una tavola, a ingentilire lo spazio dominato dal blocco rude e severo del palazzo trecentesco. È, assaporato dal coltissimo artista, il contrasto storico di due epoche, di due civiltà fiorentine: guerriera e comunale la prima, principesca e

"cortese" la seconda. E c'è contrasto anche nei colori, nella qualità dei materiali 537

accostati e combinati come in un lavoro di alto artigianato: di quell'artigianato raffinat o e decadente appunto, a cui si cercava allora di

dar vita, nelle nuove manifatture granducali degli argenti, delle pietre dure, delle ceramiche, degli arazzi.

L'Ammannati mette in crisi l'ideale michelangiolesco così come, qualche decennio prima, il Parmigianino aveva messo in crisi l'ideale correggesco: l'uno e l'altro, tuttavia, sono ancora collegati all'ideale, alla concezione universale di un grande maestro. Il disimpegno totale dalla tradizione dei grandi maestri del secolo, la dissoluzione finale dell'ideale artistico nella prassi di un costume e di un gusto sociale, la conclusione logica del Manierismo, infine, si ha con BERNARDO BUONTALENTI (1536-1608), successore dell'Ammannati come

architetto mediceo. È pittore, miniatore, scultore, architetto, decoratore, scenografo, ideatore di apparati per feste e cerimonie, disegnatore di gioielli e di stoffe, capo delle manifatture fiorentine. La sua versatilità non ha limiti; è il regista, il maestro delle cerimonie della corte: traccia il piano di una città (Livorno) e disegna i gioielli per la granduchessa; progetta la fortezza del Belvedere e organizza spettacoli pirotecnici. Costruire una chiesa, erigere un monumento non è, per lui, più importante che sistemare il giardino di una villa o schizzare i costumi per un balletto: quell'arte che per Michelangiolo era un'unica, sublime "idea" si frantuma, nell'opera del Buontalenti, in infinite, geniali, effimere invenzioni per rispondere ad esigenze occasionali. Non arriva a fare una grande opera d'arte, ma raffina e diffonde un gusto: è forse il primo artista che si ponga coscientemente come guida del costume sociale. Naturalmente, quanto più si condiziona l'arte alle occasioni del momento tanto più la si distacca dai grandi principî unitari; e se poi questi si irrigidiscono in regole formalistiche, a maggior ragione bisogna cercare le eccezioni alle regole, il capriccioso, il bizzarro.

Lo scultore fiammingo GIAMBOLOGNA (1529-1608) lavora a Firenze seguendo specialmente l'Ammannati. È la tipica figura del "virtuoso" per cui stile e tecnica sono tutt'uno. Le "difficoltà" dell'arte si riducono all'acrobatico equilibrio del Mercurio in bilico sulla punta di un piede o di tre figure che si snodano l'una dall'altra (ratto delle Sabine). La fontana del Nettuno a Bologna monumentalizza 538

l'analoga fontana dell'Ammannati a Firenze; è un oggetto portato alla scala urbana, una statuetta ingigantita. Il meglio della sua produzione sono infatti i bronzi minori, d'un modellato rapido ed estroso, come il Tacchino.

Si confronti la fontana del Giambologna con la saliera di Francesco I di BENVENUTO CELLINI (1500-1571): la prima è un soprammobile da piazza, la seconda un monumento da tavola. Ma il tipo dell'oggetto è lo stesso: un complicato tema allegorico, una composizione ben disegnata, una tecnica scaltra. Il Cellini, nella famosa autobiografia, descrive con lo stesso orgoglio le difficoltà superate per fondere il Perseo, la bravura con cui sa "ordinare" molte figure in un bottone di piviale, l'abilità e l'audacia con cui trionfa sugli invidiosi: a cominciare dal Bandinelli, al cui rigido "ideale" oppone l'agilità della propria capacità inventiva e tecnica. Ormai è la tecnica che stimola l'immaginazione; l'invenzione, prima che artistica, è tecnica; l'artista è soprattutto un inventore di tecniche. Con l'esaltazione della tecnica, che forza le leggi di natura e compie prodigi, si chiude la parabola del Manierismo toscano. Fioriscono (ma anche in Francia e nelle Fiandre, sempre per l'impulso della "maniera italiana": del resto il Cellini, come il Rosso e il Primaticcio, lavora a Fontainebleau) opifici e manifatture di stato o di corte per la lavorazione dell'argento, del cristallo, delle pietre dure, degli arazzi, delle ceramiche, etc. e sono un primo passo verso la trasformazione dell'antico sistema artigianale nel moderno sistema industriale.

Nei dipinti del tempo (valga l'esempio dello studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio) ricorre sempre più frequentemente il tema della scienza, della tecnica, delle scoperte geografiche, del pieno dominio dell'ingegno umano sulla natura: che non è più rivelazione da contemplare né mistero da indagare, ma una ricchezza che la cultura sfrutta ed accresce.

La scuola veneta

La grande stagione dell'arte veneta dura dai primi agli ultimi anni del Cinquecento. Nella seconda metà del secolo, quando a Roma e a Firenze la cultura figurativa del Manierismo s'irrigidisce in teorizzazioni astratte e in formalismi accademici, la scuola pittorica veneziana è in pieno slancio creativo.

Consta di un gruppo di personalità di prima grandezza, fortemente differenziate e 539

talvolta in contrasto tra loro, ma ugualmente impegnate nella ricerca di una comunicazione emotiva esclusivamente affidata all'evidenza dei valori visivi e, in primo luogo, coloristici. Poiché immagini convenzionali, costruite su regole o modelli, non hanno carattere di novità né presa

emotiva, la scuola veneta rifiuta le prescrizioni e le norme che nel Manierismo toscano e romano, specialmente dopo il Concilio di Trento, mirano a condizionare e uniformare, nei contenuti e nelle forme, la figurazione artistica.

Se non esiste una teoria, esiste una critica dell'arte veneta. Se non si ammettono principi formali a priori non si può valutare l'opera d'arte dalla sua conformità alla norma: solo criterio di valutazione è l'efficacia emotiva della comunicazione. Il giudizio implica quindi la lettura, l'esperienza vissuta dell'opera, la partecipazione affettiva del critico, come spettatore, al pathos che l'artista ha espresso nell'impianto compositivo e nell'immediatezza della fattura pittorica. L'iniziatore di questa critica "di gusto" è un letterato toscano, Pietro Aretino, che dal 1527

dimora a Venezia, è amico di Tiziano e ne interpreta l'opera con un calore a cui fa riscontro la polemica, sia pure malevola e dettata da interessi meschini e opportunistici, contro Michelangiolo. Col nome dell'Aretino si intitola il Dialogo della pittura di Ludovico Dolce: il primo saggio di critica diretta, immune da pregiudiziali teoriche. Un altro Dialogo, meno ampio e approfondito, era stato pubblicato nel 1548 da Paolo Pino con l'intento di screditare l'autorità delle regole prospettiche e proporzionali, cioè la teoria fiorentina del disegno, e per sostenere la superiorità della pittura veneta rispetto alla romana. Temi fondamentali di questa critica di gusto (che nel Seicento avrà il suo massimo esponente in Marco Boschini) sono: la priorità della pittura, come più immediatamente emotiva, sulle altre arti; la "naturalezza" del colorito veneto che, per le sue qualità d'impasto e la sua sostanza luminosa, si dà come materia viva, "carne mista col sangue".

L'incidenza dei letterati toscani, prima del Bembo e poi dell'Aretino, sulle poetiche figurative venete è fondamentale: se la pittura è comunicazione di stati emotivi è un linguaggio, e tanto per il Bembo che per l'Aretino la questione dell'espressività della lingua è essenziale. Nei Ragionamenti, del 1533, l'Aretino non la pone in termini di lingua colta e dialetto, ma nei termini di lingua scritta e 540

parlata. Tenta di rendere nello scritto il parlato, prescindendo da ogni struttura grammaticale e sintattica a priori. L'efficacia del discorso sta nel suo essere prima detto che scritto. Non diversamente nella pittura veneta il veduto precede il pensato: questo appunto, la oppone al Manierismo toscano e romano, per cui la forma artistica rende visibile un'idea astratta

(per esempio un rapporto numerico di proporzioni). Nella sua prosa raramente l'Aretino va oltre a una vivacità esteriore: legato ad una cultura aristocratica qual era la cultura toscana, non può fare a meno di legare l'animazione della lingua alla parlata popolare e ai soggetti

"bassi". Per i maestri veneti, invece, l'immediatezza dell'emozione visiva non diminuisce l'altezza dei contenuti e dei significati: la loro pittura è ben lungi dall'essere, come talvolta si è detto, brillante ma superficiale decorazione. È vero che non muove da un'idea astratta per tradurla in immagine; ma ciò significa soltanto che l'emozione visiva, cioè l'esperienza concreta del reale, precede e sollecita ogni attività intellettiva o morale. Non si nega il pensiero, ma si afferma la priorità dell'esperienza; non si vede secondo un'idea preconcetta, ma si riflette su ciò che si vede. Questo spiega perché, malgrado l'opposizione di principio, tutti i pittori veneti del Cinquecento guardino con interesse al disegno del Manierismo toscano, romano, emiliano, ma lo considerino soltanto come un modo di fissare e approfondire l'emozione coloristica.

La maturità di Tiziano

Con la pala della Assunta Tiziano spezza il legame che univa la pittura di tono all'intimismo giorgionesco: dimostra di poter fare una pittura monumentale con la sola struttura coloristico-tonale, senza impalcature prospettiche e architettoniche; afferma che un'intensa emozione visiva può aprire orizzonti spaziali e comunicare una concezione universale della realtà, anzi del rapporto tra il naturale e il soprannaturale, come e meglio che una costruzione intellettuale tradotta in immagine. Il successo di Tiziano è rapido e non conosce frontiere: la sua opera suscita l'entusiasmo popolare ed è ricercata da principi e sovrani, dall'imperatore e dal papa. La prima causa del suo successo è la novità inventiva delle sue opere: Tiziano trasforma il tipo della pala d'altare, della composizione storico-religiosa, del quadro di soggetto mitologico e allegorico, del ritratto.

541

Rinnova la struttura dell'immagine per far scattare, come un lampo, l'emozione visiva; rinnova la tecnica per comunicare con immediatezza assoluta, istantanea, l'immagine emotiva.

Il polittico in San Nazzaro e Celso a Brescia (1522) è ancora suddiviso in scomparti, ma della spartizione tradizionale Tiziano si serve per una ripresa più vivida, per frammenti. L'angelo e la Vergine dell'Annunciazione

sono due mezze figure, in due diversi riquadri separati dal pannello centrale con la Resurrezione: rompendo il nesso del racconto, eliminando l'unità dell'ambiente, il pittore può mettere a fuoco quei due frammenti in una luce diretta, incidente. V'è un nesso tematico tra l'Annunciazione, principio, e la Resurrezione, fine e catarsi del dramma di Cristo in terra. L'annunciazione è evocata in due tempi distinti con le mezze figure dell'angelo e della Madonna negli scomparti che fiancheggiano la figurazione centrale: è un motivo che accompagna per accenni, senza una propria unità e continuità di sviluppo, il motivo dominante del Cristo risorto.

L'impianto iconografico e compositivo della resurrezione è nuovo: mancano le guardie addormentate, il sepolcro vuoto. C'è invece un vasto paesaggio notturno con poche luci all'orizzonte; le guardie, deste, guardano sorprese il Cristo che appare grande e luminoso oltre le nubi scure, quasi fosse un fenomeno celeste.

Sembra che tutta la luce sottratta al paesaggio si concreti e condensi nella grande figura nuda ed eroica; e questa, più che salire al cielo, ne discende brandendo il vessillo della vittoria. Il motivo vagamente pagano del genius loci, tanto caro a Tiziano, si trasforma in un tema cristiano: non più serenamente mitico, ma drammatico. Il dramma, cioè la passione e la morte che precedono la resurrezione e le danno un significato di trionfo, è intenso, straziante nella figura, nuda ed eroica anch'essa, del San Sebastiano, palesemente in rapporto con quella di Cristo. Come in una musica sinfonica, il tema tragico della morte trapassa, con squilli esultanti, in quello della gloria. La resurrezione è trionfo sulla legge naturale e sul destino umano: perciò la figura di Cristo, viva e concreta, domina il paesaggio (la natura) e sovrasta i mortali (le guardie). Poiché il tema della catarsi o dell'apoteosi è svolto nel Cristo, quello della morte fisica, nel San Sebastiano, può essere trattato con spregiudicata crudezza (e sarà, infatti, un

punto di partenza del "realismo" del Caravaggio). Per la prima volta la morte è veduta non come trapasso, ma come fine dell'esistenza fisica. Dipingendo il santo trafitto, Tiziano pensa probabilmente agli schiavi che Michelangiolo aveva scolpito pochi anni prima: in ogni caso, la coincidenza tematica non è meno significativa della divergenza ideologica. Il santo legato al tronco abbozza un gesto di ribellione: lo si vede dalle gambe piegate, dai muscoli gonfi dell'omero.

Ma la freccia (unica freccia: il fatto ha la durata di un istante) va diritta al cuore e la morte trasforma la tensione in un ricadere subitaneo di tutte le membra, nell'afflosciarsi del corpo che già pende inerte dalla corda che avvince al ramo il braccio ormai senza forza. I due momenti, della ribellione e dell'abbandono, sono talmente vicini da potersi afferrare nella stessa emozione visiva: perciò la figura è costruita col forte contrasto tra la massa impastata di luce e le ombre dense e profonde della testa e del dorso.

Al tempo tragico fa riscontro, nel riquadro simmetrico, il preludio lento e largo del donatore a cui i santi Nazzaro e Celso indicano e spiegano il miracoloso svelarsi del mistero sacro e naturale ad esempio. Può parere strano che, mirando ad un'assoluta unità d'emozione, Tiziano distribuisca i momenti emotivi negli scomparti simmetrici di un polittico; in realtà di questo telaio si serve proprio per isolare quei momenti, eliminare ogni legame logico o narrativo, presentarli singolarmente con la flagranza e la vitalità del frammento e compendiarli tutti in una larga, armonica orchestrazione tonale.

Nella pala Pesaro, finita nel 1526, sconvolge bruscamente l'ordine compositivo tradizionale, con le sue figure disposte simmetricamente in un ambiente raccolto e pervaso di luce. Taglia il quadro in modo che sembri poter seguitare a destra, a sinistra, in alto. Suggerisce una profondità illimitata con la prospettiva delle due colonne; invade illusivamente lo spazio antistante con le due figure inginocchiate in primissimo piano, con la sporgenza dei gradini, con i riflessi lampeggianti delle stoffe. Ancora una volta la figurazione è data come un frammento o, più precisamente, come una composizione aperta, senza un'architettura, una simmetria preordinata. Colloca il trono sulla destra, alto sulla gradinata di un tempio; dei due gruppi di devoti (i familiari di Jacopo Pesaro) fa due masse 543

animate, ascendenti, collegate al vertice della Madonna dal movimento dei due santi. Non c'è più una gerarchia tra i devoti, i santi, le figure divine; né una graduata successione di piani. Un'ondata di moto si suscita nella massa col gioco dei riflessi, come un impeto di sentimento che nulla può contenere e che si libera ed effonde, in alto, nell'alta luminosità della figura della Madonna e nel colorismo spiegato, squillante della bandiera; e di qui sale ancora, all'infinito, lungo le verticali delle colonne, più alte delle nubi su cui due angioli-putti giocano con i simboli della Passione. I due grandi fusti non hanno volume né peso: la luce del cielo profondo si concreta sulle

loro superfici curve con una modulazione tenue, vibrante. Eppure sono forme geometriche e, insieme, forme “storiche” che evocano il pronao d’un tempio classico: trasformano lo spazio di natura (il cielo) in uno spazio soprannaturale, nella soglia del paradiso a cui la Vergine si affaccia per ricevere l’omaggio di prediletti mortali; e la trasformazione è mediata dalla Chiesa (il personaggio-tramite è infatti San Pietro), come costruzione storica fondata sull’autorità dell’antico (le colonne classiche). La natura, la storia, il divino: sono gli stessi temi su cui insistono i maestri della scuola romana, Raffaello e Michelangiolo. Ma in Tiziano la visione è realtà visiva; non v’è un processo di trascendenza o di astrazione, ma un processo contrario, di piena rivelazione delle verità supreme nell’evidenza impressionante del fenomeno.

I legami di Tiziano con la cultura del Manierismo dell’Italia centrale sono e diverranno sempre più stretti; ma non si tratta di un’influenza passivamente ricevuta. Il sentimento, per lui, è un modo di conoscenza. Nell’intensità dell’emozione, che suscita il sentimento, riconosce non già il principio, l’ordine logico, la struttura, ma la presenza viva, flagrante del divino. L’emozione deve essere vissuta profondamente, fino a scoprirne i motivi profondi: il disegno manieristico può servire a indagarla, frugarla, viverla o patirla fino a metterne a nudo la sostanza interna, la ragion morale. Perciò in Tiziano l’esperienza intellettuale del disegno manieristico non dà luogo a una ricerca formalistica, ma esaspera la drammaticità della figurazione: concorre a trasformare, insomma, l’emozione visiva in emozione morale, in sentimento.

544

Verso il 1542 il Cristo coronato di spine è forse l’opera più manieristicamente costruita che Tiziano abbia mai dipinto. La composizione sulle diagonali, con i bastoni dei manigoldi che formano quasi i raggi di una ruota, è decentrata: la massa tonale si disintegra, ogni figura è individuata per la propria direzione di moto, il proprio gesto, la propria smorfia. Lo spazio non ha profondità prospettica: dietro le figure v’è una parete di rozze pietre squadrate, scura, appena lambita dalla luce sulle asperità del bugnato. Così la poca luce, non trovando spazio per diffondersi, si concentra sulle figure: investe in pieno, spietata, quella di Cristo torturato; striscia sui muscoli tesi o indugia sulla pelle flaccida dei carnefici; fa sprizzare scintille dalla cotta metallica del soldato in primo

piano. Correndo lungo i tracciati obliqui e incrociati la luce si disintegra in tanti raggi: seguendo il dinamismo drammatico del gruppo, l'unità, la fusione tonale delle prime opere si scompongono in un luminismo eccitato. C'è in tutto il quadro una furia cieca, ostinata. I gesti corrispondono esattamente alla meccanica dell'azione: la realtà dell'immagine non ha bisogno di essere sottolineata o commentata. Il Cristo è eroico proprio perché il suo strazio e la sua ribellione impotente sono di una umanità scoperta e indifesa: il fioco lampo di luce, l'intensità dell'emozione non danno il tempo di riflettere sulla superiorità morale, la divinità di Cristo. Ma la pietà di quel viso stravolto e di quella carne tormentata sono il primo atto di un sentimento d'amore che apre la via all'intelligenza dei significati profondi: non si trascende la realtà senza viverla fino in fondo. Se invece di vedere questo quadro ci provassimo a sentirlo non udremmo un racconto, ma un insieme di suoni tronchi, soffocati: gemiti, imprecazioni, respiri affannosi, schianto di legni.

Come l'Aretino, Tiziano scrive il parlato, coglie il fatto nella crudezza, nella brutalità del suo compiersi: ma il risultato non è una commedia di costume, bensì la più alta, la più "storica" delle tragedie.

Anche per Michelangiolo la storia è tragedia, ma in tutt'altro senso. Michelangiolo separa il tragico, come essenza della storia, dall'accadere dei fatti, dalla realtà fisica, dalla materia delle persone e delle cose. Invece Tiziano cerca il tragico non nell'essenza, ma nella realtà, nella presenza concreta dei fatti, delle persone, delle cose. L'identifica con la materia stessa che forma il corpo 545

dell'immagine: col colore, dunque, che impasta e tormenta sulla tela, con una furia di gesto in cui dà sfogo alla concitazione dell'animo che vive il dramma. Non cerca la trascendenza dell'idea, ma l'immanenza del reale. Per Michelangiolo la vita, come continuo trascendersi, è un continuo morire; per Tiziano anche la morte è un fatto della vita. Nell'immediatezza emotiva annulla la successione, il distacco tra la causa (il fatto rappresentato) e l'effetto (il sentimento che suscita); annulla anche il distacco tra il momento dell'ideazione (il disegno) e quello dell'esecuzione (il dipingere). Giunge a disegnare col colore, cioè a fare del colore non più la superficie ma la fibra più interna e vitale della forma, il segno significativo per eccellenza. Perciò i disegni di Tiziano non sono progetti,

ma stadi o momenti dell'opera che si compie: il segno o il tratto non definisce il limite tra forma e spazio, ma la luce, l'ombra, il colore.

Tutta la realtà, o la vita, è dramma; non tutta è tragedia. La pittura di Tiziano, che mira a esprimere il sentimento della realtà totale nella vitalità del frammento, della realtà ha la varietà, la complessità di temi e di motivi. Non v'è nulla di strano nel fatto che, nella rappresentazione di un tema sacro o storico o drammatico, intervengano figure che non hanno apparentemente alcun rapporto col tema, o che l'attenzione dell'artista si fermi sul colore di un abito o sul riflesso di luce in un'armatura. La realtà è complessa, ma si dà tutta insieme alla percezione e all'emozione visiva: questa complessità può confondere la linearità del racconto, ma rende al vivo la situazione. Nel Cristo coronato di spine, per esempio, l'artista sembra distrarsi a osservare il gioco della luce sulla cotta del soldato o divertirsi a descrivere la testa pelata del manigoldo a destra: ma lo scintillìo delle maglie metalliche serve a far vibrare di luce l'atmosfera pesante e a far sentire più vicino e opprimente il muro di fondo, dove la vibrazione si comunica alle asperità delle pietre; e la testa calva del carnefice serve a fissare, al margine del quadro, un'intensa nota di luce che si riverbera su tutta la scena.

Non meno dei dipinti storici e religiosi sono intensamente drammatici, in quanto immagini di situazioni complesse, i quadri di soggetto erotico e mitologico e perfino i ritratti. Proviamo a confrontare i ritratti di Tiziano con quelli di un grande

"specialista" toscano, il Bronzino. Tanto Tiziano che Bronzino sono consapevoli 546

del carattere ufficiale e dell'importanza sociale del ritratto; e ritraggono infatti i grandi del loro tempo. Bronzino, coerente all'intellettualismo della propria cultura manieristica, li presenta come modelli di umanità: le sue sono le figure liturgiche di una liturgia o di una ritualità non più religiosa, ma sociale. I volti tendono all'ovale perfetto, le carni e le stoffe all'immutabilità e alla purezza di materie nobili come il cristallo o l'onice: come nelle strofe di un poeta cortigiano e neo-petrarchesco vediamo capelli d'oro filato, occhi di zaffiro, labbra di rubino, mani d'avorio. Paragonati a questi nobili e borghesi fiorentini dati come esempi di elezione sociale, i papi, i sovrani, i dogi di Tiziano appaiono come immagini piene di vita, fatte veramente di "carne mista col sangue". Eppure Tiziano non è affatto

un ritrattista interessato alla testimonianza autentica e veritiera; intende glorificare il personaggio, dare alla sua immagine un significato universale che, evidentemente, sarebbe contraddetto dalla descrizione del particolare fisionomico o psicologico che sia. Per Bronzino l'universale è l'idea della perfezione sociale, per Tiziano è la realtà nella sua immediatezza. Una figura analizzata e descritta in sé, isolandola dal contesto della realtà, è sempre

"particolare": una figura inserita nel contesto della realtà è posta, ipso facto, nella dimensione della natura, della storia, del sacro. I ritratti di Tiziano sono estremamente vitali non già perché siano somiglianti o psicologicamente penetranti (spesso non conosceva neppure il personaggio e ne ricavava le fattezze da altri ritratti), ma perché colgono, più che la persona in sé, una situazione e cioè il suo essere-nella-realtà. Se, da un ritratto di Tiziano, volessimo ricostruire la fisionomia o il carattere del personaggio constateremmo subito che le informazioni offerte dal quadro sono scarse e generiche: la stessa luce che colpisce il volto ne cancella o attutisce i particolari. Osserveremo però che quella medesima luce, immedesimandosi con l'incarnato del volto, fa di esso un elemento essenziale dello spazio. Osserveremo anche che la luce colpisce e rivela, con la medesima intensità, altri elementi o frammenti: il collo di pelliccia o il risvolto serico dell'abito, le pieghe di una tenda di velluto, il tappeto sulla tavola, il cane, etc. I colori delle singole cose si stemperano e quasi dissolvono nella 547

luce; e questa qualità luminosa li raccorda tutti in uno spazio-ambiente di cui la figura è l'elemento animatore, la protagonista.

E poiché la sua vitalità non è altro che il suo essere-nella-realtà e cioè il suo porsi in relazione, vedremo come tutti gli elementi che valgono come elementi di relazione appaiono intensificati: non è minutamente descritta la curva del naso o la forma della mano, ma vediamo con quanta vivacità lo sguardo si rivolga a un punto dello spazio o con quanta spontaneità una mano si posi sul fianco o sul bracciolo della poltrona o sull'impugnatura della spada. E vedremo come la pelle pallida o arrossata, diafana o splendente tradisca il calore e il palpito interno della carne e del sangue, e come reagisca alla luce, assorbendola e irradiandola, stabilendo una osmosi tra la vita interna della persona e la vita delle cose che formano lo spazio in cui essa s'accampa e domina.

L’esempio più alto di questa ritrattistica, che vorrei chiamare di situazione o di relazione, è il ritratto di Paolo III con i nipoti (1546), che si direbbe addirittura non finito tanto è rada, fluttuante, sensibile la trama dei colori e tanto volutamente indefinita, sommaria, affidata a poche pennellate volanti la definizione dei particolari: come, per esempio, le mani del papa, di cui si vede soltanto, come un mobile barlume, il gesto.

La situazione, qui, è esplicita: l’incontro, il dialogo di tre figure, ciascuna delle quali è legata alle altre da un misto di sentimenti manifesti ed occulti (ossequio e benevolenza, astuzia ed inganno), singolarmente inestricabili, ma formanti tutti insieme un clima psicologico pienamente espresso dal tono insieme caldo e spento, languido e inquieto dei colori. Il non-finito apparente lascia la situazione in sospeso: non è un fatto o un’azione, ma l’istante di un tempo che trascorre. E

proprio qui si vede come il disegno manieristico, guizzante e inquieto, serva ad animare l’immagine, a intesserla con trame finissime a tutto lo spazio, a distruggere la consistenza delle cose nel movimento continuo delle relazioni.

Nella sua lunga carriera Tiziano, ricercato e riverito da tutti i grandi del suo tempo, a cominciare da Carlo V, da Francesco I, da Filippo II, non ha conosciuto che successi trionfali; eppure la sua “passione della vita” va assumendo, col passare degli anni, un carattere sempre più drammatico.

548

Non è una concezione pessimisticamente sublime come quella di Michelangiolo.

L’immagine del reale, che Tiziano cerca, si definisce a livelli sempre più profondi e più oscuri: non è trascendenza, ma discesa nell’intimo, alla ricerca delle radici segrete del sentimento che lega indissolubilmente l’essere umano alla totalità del reale.

Lo stesso disegno manieristico, benché sempre usato come mero strumento d’indagine, si esaurisce e dissolve nel tocco, che è insieme segno e materia coloristica.

A distanza di quasi trent’anni Tiziano riprende il motivo del Cristo coronato di spine (1570c.). La medesima struttura che, nel quadro del Louvre, serviva a condurre la luce, lungo direttrici oblique e incrociate, a incidere sui corpi, qui la dissolve, la riduce ad una sostanza impalpabile e abrasiva che sfalda e corrode tutto ciò che tocca. L’impeto della stesura

pittorica si traduce in un affanno quasi angoscioso; la gamma dei colori è ridotta agli infiniti trapassi dal tono rossastro e infuocato delle luci a quello bruno delle ombre; le figure non hanno più sicurezza di posa e di gesto. Non c'è più bisogno di ridurre lo spazio per condensare sulle figure la luce e l'ombra: l'arco del fondo è aperto su un cielo scuro e pesante, e un carnefice di cui vediamo soltanto un braccio e una gamba suggerisce un piano vicinissimo che allontana il gruppo e lo sommerge totalmente

nell'atmosfera infuocata. Altro elemento nuovo, rispetto al quadro del Louvre, è la lampada accesa, che però non è la causa manifesta degli eccitati effetti luministici, ma soltanto una chiazza di colore tra le altre. All'ultimo limite del sentimento della realtà come dramma e passione, Tiziano non distingue più le persone e le cose dallo spazio in cui sono e si muovono: tutto fonde nella stessa materia fluida e ribollente, striata di bave di colore come fossero scorie incandescenti nella colata di un magma in fusione. Nulla può essere fermo o definito perché tutto è relazione, e le cose stesse finiscono per dissolversi nel rimando continuo, nel tessuto mobile delle relazioni. Sempre più chiaramente il non-finito di Tiziano si rivela come l'opposto parallelo del non-finito di Michelangiolo: non superamento e abbandono della materia per liberare infine il principio spirituale, ma trasfusione nella materia di una spiritualità (il bisogno di 549

mettersi in relazione, di essere insieme sé ed altro) che la rende sensibile ad ogni evento o contatto ed infine la consuma, la dissolve nell'insieme delle relazioni, lo spazio. Come la materia del nostro corpo, che gioisce e patisce con i moti del sentimento, e dunque li vive, così la materia della pittura, il colore, non soltanto trascrive, ma vive in proprio, nel suo eccitarsi o estenuarsi, il pathos, il dramma della vita. Per la prima volta, con Tiziano, la pittura non è più rappresentazione distaccata o commossa, impassibile o patetica, ma è un frammento di realtà, un brano palpitante di vita vissuta, che vuol mettersi in relazione con la nostra, costringerla ad attuarsi con la medesima, drammatica intensità.

La pittura veneta al tempo di Tiziano

Benché la personalità di Tiziano domini, per quasi tutto il secolo, la cultura artistica veneziana, la sua concezione della pittura come realtà o esistenza in atto e la straordinaria varietà dei suoi temi e motivi suscitano reazioni molto diverse, che giungono talvolta fino al dissenso e al contrasto.

Già nelle opere del primo periodo veneto di LORENZO LOTTO era chiara, come si è visto,

l'opposizione alle nuove poetiche di Giorgione e Tiziano. Dal 1509 al 1511 il Lotto è a Roma, poi nelle Marche e, dal 1513, a Bergamo. Le opere che precedono il ritorno a Venezia (1526) tradiscono l'irrequietezza dell'artista che cerca di combinare esperienze diverse, spesso compiacendosi del gioco dialettico a cui lo costringe la loro contraddizione. Artista informato, attento a tutto ciò che vede nel suo continuo vagare tra Veneto, Marche e Lombardia, non lascia passar nulla senza discutere e obbiettare; col suo gusto di andare contro corrente, nulla lo irrita più che le poetiche sistematiche, universalistiche. A Roma guarda senza entusiasmo, forse con diffidenza, le stanze di Raffaello; ignora Michelangiolo; dall'antico non deduce che qualche citazione sporadica. Anche la sua posizione religiosa, in quei tempi di crisi e di lotta, è singolare, certamente non ortodossa.

Elude i grandi problemi, benché il suo intelletto sia acuto e pronto alla critica, e preferisce affidarsi alla fede dei semplici. Nella sua arte raffinata e coltissima circolerà sempre una vena di devozione popolaresca; ma è chiaro che è un candore programmatico e perfino polemico. Per una sorta di "quietismo", pensa 550

che la verità evangelica non sia nelle dispute dei dotti ma nel sentimento degli umili, nella loro devota dimestichezza col divino; e così anticipa vagamente quello che, con il Borromeo, diverrà l'atteggiamento del cattolicismo lombardo nei confronti della Riforma.

L'obbiettivo principale della polemica lottesca è l'unità della rappresentazione, la monumentalità classica, l'idea che nell'arte si rispecchi il sistema del creato come natura e come storia. Si spiega, con questo anticlassicismo di principio, la forte tendenza manieristica del Lotto e la tangenza o, almeno, la convergenza della sua ricerca, nel terzo decennio, con quella del Correggio e del Parmigianino.

La pala di San Bartolomeo (Bergamo, 1516) combina o sovrappone la

monumentalità delle composizioni storico-religiose di Raffaello (evidente nell'impianto architettonico) e la presentazione semplice, raccolta delle "sacre conversazioni" venete. Avverte ed esagera la contraddizione dei due tipi: rispetto all'architettura, enorme, le figure appaiono piccole, incerte se disporsi architettonicamente ad esedra o far devota ghirlanda intorno al

trono. Al limite tra la penombra della chiesa e la luce naturale che piove dall'alto, assumono pose aggraziate, decisamente anti-monumentali. La stessa architettura non è un monumento ma un apparato da festa, adorno di drappi colorati e di ghirlande, con angioli affacciati e volanti. Dell'impalcatura architettonica si libera sùbito: nella pala di San Bernardino (1521) la sacra conversazione avviene in aperta campagna, al riparo di un tendone con cui quattro angeli svolazzanti improvvisano un padiglione sul trono della Madonna. Sotto lo schermo leggero, che vela di lieve ombra colorata i visi della Madonna e del Bambino, la sacra conversazione perde ogni ritualità, diventa amabile, confidenziale: con un gesto dimostrativo, quasi da popolana, la Madonna sembra dichiarare (e l'angelo in basso scrive) che tutta la verità è lì, nel Cristo bambino e benedicente, e non c'è problema. Anche Tiziano, nella Pala Pesaro, sente il bisogno di sconvolgere l'ordinamento liturgico e gerarchico della sacra conversazione, di stabilire un rapporto diretto, di sentimento, tra umano e divino: ma per Tiziano il sentimento è un impeto di entusiasmo che si effonde, investe tutta la realtà; per il Lotto è intimità, capacità di sentire un movente religioso nei minimi moti dell'animo.

551

Negli affreschi della cappella Suardi a Trescore (1524) e di San Michele al Pozzo Bianco (1525) l'anticlassicismo lottesco si precisa come anti-rettorica nel racconto piano ed arguto di una storia senza eroi, e tutta per aneddoti: intesa con uno spirito che potrebbe dirsi, con tre secoli d'anticipo, manzoniano. È naturale che questa idea della storia sommerga definitivamente, perfino come interesse polemico, i ricordi di Raffaello e riporti a galla le simpatie col mondo nordico, tedesco e fiammingo: vedute panoramiche e dall'alto, sicché il piano di posa diventa come uno schermo illuminato su cui l'azione si frammenta in tanti gruppi di piccole figure vivacemente colorate, in tanti brillanti e stringati episodi. È un momento delicato nella storia della vocazione religiosa della pittura del Lotto. Il concetto protestante della salvezza per grazia s'intreccia a quello cattolico della salvezza mediante le opere: la "provvidenza" è una luce di grazia che si rifrange nelle opere, e non solo nelle azioni storiche dei grandi, ma nei fatti quotidiani della vita di tutti. Bisogna dunque saperla scorgere, saper afferrare ciò che ogni fatto della vita ha di significativo, di singolare: uno strano gioco di luce, un inconsueto accordo di colori, una prospettiva o uno

scorcio curiosi. Ecco, dunque, la necessità di quell'arguzia che abbiamo detto premanzoniana: capacità di penetrare il senso delle cose, di associarle a distanza (perché il filo provvidenziale che le collega è nascosto), di ricostruire una coerenza e una finalità non palesi; ma anche, a complemento dell'arguzia, una disposizione d'animo propizia e ottimistica, di candida fiducia, poiché si sa che nell'arruffata matassa delle vicende umane è celato il filo rosso del disegno divino.

Interpretazione arguta, dunque, e non descrizione minuziosa e indiscriminata dei fatti: o si rischia divedere il fatto e non capire quello che c'è sotto. Perciò, quanto più si fa attenta alle piccole cose e ai piccoli sentimenti, tanto più la pittura del Lotto diventa leggera, quasi volante: si limita a cogliere le note salienti e a farle vibrare o risuonare a lungo, col loro timbro più puro, trascurando od accennando appena tutto il resto. Il tessuto delle relazioni tonali rimane bensì il sottofondo del colorismo lottesco: ma questo (al contrario del tono tizianesco) non assorbe anzi porta alla superficie i timbri del colore, li dispiega in gamme ed accordi inconsueti di gialli e di viola, di rosa e di verdi, di bianchi e di bruni.

552

A Venezia, dopo il '26, è il confronto diretto con Tiziano al colmo del suo prestigio. Nella Annunciazione di Recanati (1528c.) si direbbe che di proposito il Lotto rovesci l'interpretazione tizianesca del tema quale può vedersi, per esempio, nell'Annunciazione di Treviso. La Vergine di Tiziano è una regina in preghiera che si volge nobilmente a ricevere nel suo palazzo il messaggero divino. La Vergine del Lotto è una brava ragazza; il messaggio la coglie di sorpresa mentre prega nella sua stanza; non osa neppure volgere il capo; il suo gesto, quasi di difesa, è quello di chi si sente colpito alle spalle da un richiamo improvviso. Il miracolo è ancora un fatto della vita: così concreto che lo vede anche il gatto, e scappa. Perché si veda che è un miracolo bisogna mettere in scena anche il Padreterno che impartisce l'ordine; e fare entrare l'angelo con un fiotto di luce, che non si sa se sia naturale o celeste. Abbiamo già veduto qualcosa di simile: nel sogno di Sant'Orsola del Carpaccio. Non altrimenti si spiega il senso di questo interno in penombra contrapposto al giardino luminoso (così quattrocentesco nelle forme regolari degli alberi): con il rozzo sgabello, l'asciugamani appeso, il candeliere sulla mensola illuminati dalla luce fioca della finestrella. Carpaccio è dunque uno degli argomenti o dei riferimenti

della polemica anti-tizianesca del Lotto. Tiziano è il grande erede della tradizione umanistica che, dal Mantegna, scende a Giovanni Bellini e a Giorgione, spiegando la tendenza a cercare rapporti sempre più stretti con l'arte dell'Italia centrale e a porre, sia pure in termini diversi, i grandi problemi dello spazio e del tempo, della rappresentazione globale e unitaria del mondo. Ma lui stesso, il Lotto, aveva tentato, e direttamente, l'esperienza romana, il raccordo delle due culture: senza alcun risultato suscettibile di sviluppo. Perché non risalire allora alla ricerca oggettiva e alla "pura visibilità" del Carpaccio: così vicina, nei primi anni del Cinquecento, a quella del Dürer? La prova della polemica è data dal Dolce, che attacca il Lotto per le sue "cattive tinte": cattive, s'intende, perché non fuse nell'unità tizianesca, emergenti come timbri cromatici e, come tali, inerenti alle cose singole non riassorbite e assimilate al "tono generale", allo spazio.

Trapela, dalla critica del Dolce, l'accusa di essere un quattrocentista in ritardo, un reazionario: un'accusa che il Lotto non respinge del tutto, persuaso com'è che 553

l'analisi penetrante delle cose possa portare più lontano che la visione globale della natura e della storia. Come non considerare un'opera intenzionalmente polemica la Carità di Sant'Antonino del 1542, dunque contemporanea al Cristo coronato di spine del Louvre, l'opera più manieristica di Tiziano, tutta composta su direttrici trasverse e incrociate? Nell'impianto, la pala del Lotto è quasi ostentatamente convenzionale, composta per piani paralleli scalati in altezza fino al margine centinato. Il richiamo al Carpaccio è evidente, specialmente nei due diaconi che distribuiscono le elemosine e raccolgono suppliche, affacciati ad un parapetto parato d'un tappeto orientale. All'enfasi travolgente delle "glorie"

tizianesche il Lotto, col suo orrore della rettorica, oppone l'immagine ostentatamente borghese di una burocrazia delle grazie: col santo che legge scrupolosamente le suppliche che raccoglie un accolito e, udito il parere degli angeli che gli parlano all'orecchio, dà le opportune istruzioni all'altro, addetto alla cassa. Fede e provvidenza, dunque, non sono entità trascendenti ma fatti di questo mondo, realtà sociali: e questo (lo si vedrà poi, nel Seicento) è un pensiero di una modernità che Tiziano, ultimo dei grandi umanisti, non avrebbe mai concepito. È una modernità che si traduce in sorprendente novità pittorica nell'assieparsi dei poveri in primissimo piano:

se ne vedono soltanto le teste e le braccia perché stanno in una zona che appartiene in parte allo spazio del quadro e in parte a quello dello spettatore, che così è come preso in quella ressa di devoti imploranti. Per la prima volta, invece del coro che commenta l'azione, abbiamo una folla che vi partecipa. Nella folla non si distinguono le singole persone: ciascuna di esse è soltanto una rapida nota che si afferra senza fermarsi a metterla a fuoco. La donna con la veletta, per esempio, con quel suo incarnato luminoso che la rete del velo attutisce e, nello stesso tempo, rende vibrante e radioso: un brano di pittura che anticipa Goya e sarebbe piaciuto agli Impressionisti francesi dell'Ottocento, a Manet, ma che nasce sicuramente dallo studio approfondito della funzione luminosa del reticolo nelle incisioni del Dürer.

Se paragoniamo i nobili devoti di Tiziano (si rammenti la pala Pesaro) con questi umili postulanti del Lotto, notiamo sùbito che là il rapporto con le figure sante o divine è dinamico perché tutti attori della medesima azione, e qui è psicologico, 554

perché è il rapporto tra chi amministra la provvidenza e chi, dolorosamente illustrando il proprio caso personale, la sollecita. In breve, il Lotto non sarebbe arrivato a questa interpretazione della folla, e del singolo confuso nella folla, se non fosse stato quel grandissimo ritrattista che fu, ma che non sarebbe stato se, fin da principio, invece di pensare l'individuo come il protagonista di una storia, non l'avesse pensato come uno tra i tanti: una persona che si incontra e con cui si parla e ci si intende. All'opposto di quelli di Tiziano, i ritratti del Lotto sono i primi ritratti psicologici; e non sono, naturalmente, ritratti di imperatori e di papi, ma di gente della piccola nobiltà o della buona borghesia, o di artisti, letterati, ecclesiastici. La grande scoperta, che fa la modernità del Lotto, è appunto quella del ritratto come dialogo, scambio di confidenza e di simpatia tra un sé e un altro: per questo i ritratti lotteschi sono testimonianze autentiche ed attendibili anche se la descrizione fisionomica non è più minuziosa e precisa che nei ritratti di Tiziano. Non lo è perché all'artista non interessa fissare il personaggio come oggettivamente è, ma com'è nel momento e nell'atto in cui si qualifica, si rivolge ad un altro, si prepara a uno schietto rapporto umano. Non dice: ammirami, io sono il re, il papa, il doge, sono al centro del mondo; ma dice: così sono fatto dentro, questi sono i motivi della mia malinconia o della mia fede o della mia simpatia verso gli altri. Nel ritratto-

dialogo, l’attitudine del pittore è quella di un confessore, dell’interlocutore che pone le domande, interpreta le risposte, decifra quelle che Pascal chiamerà “le ragioni del cuore”: e la bellezza che fa irradiare, come una luce interna, dalle sue figure non è un bello naturale né, a rigore, un bello spirituale o morale ma, semplicemente, un bello interiore tradito, più che rivelato, da uno sguardo, da un sorriso, dalla pallida trasparenza del volto o dallo stanco posar d’una mano.

Anche il PORDENONE (1483c.-1539) diverge dalla linea maestra di Tiziano.

Nato nel Friuli, si forma nell’ambiente belliniano di provincia e poi, dal 1508, a Ferrara e quasi certamente a Roma; soltanto dopo il 1510, a Venezia, vede le opere di Giorgione e di Tiziano giovane. La Madonna della Misericordia (1515) è l’opera di un forte temperamento con una cultura eterogenea: arcaizzante e paesana nella Madonna che copre col manto i piccoli devoti, vigorosamente 555

disegnativa nel San Cristoforo, tizianesca nello stupendo fondo di paesaggio. La conoscenza della pittura romana gli fornisce soprattutto un repertorio di espedienti formali: prospettive architettoniche, scorci, gesti forzuti, costumi. Se ne serve, mescolandoli con una quantità di motivi tedeschi assorbiti in patria, negli affreschi del duomo di Treviso e specialmente in quelli del duomo di Cremona (1520-22): pieni di enfasi oratoria, talvolta pletorici, ma

straordinariamente vivi ed efficaci nel pittoresco mescolarsi di eloquenza aulica e di aneddotica dialettale. È la storia spiegata al popolo in un linguaggio sonoro e colorito, che apostrofa rudemente lo spettatore: non già per commuoverlo o indurlo alla meditazione, ma per eccitarlo, inebriarlo, metterlo in uno stato di entusiasmo. E non soltanto con la fanfara stentorea dei colori, ma con l’espediente degli scorci che escono dalla cornice ed invadono lo spazio esterno.

Dopo il 1530, a Venezia, il Pordenone è, per Tiziano, un rivale pericoloso: e non soltanto per le ordinazioni ufficiali (una grande decorazione, perduta, in Palazzo Ducale) che gli procura, col favor popolare, la sua eloquenza ad un tempo solenne e d’effetto. Non si può negare che egli porti a Venezia una nuova interpretazione della storia, molto diversa da quella ideale di Tiziano e da quella religiosa del Lotto: una storia di fatti veduti e ra ccontati con la crudezza e, magari, l’esagerazione del

testimone che vuole impressionare i suoi uditori. Il tema sacro è spesso un pretesto per descrivere con forti tinte armate che invadono, lanzichenecchi che saccheggiano, incendiano, uccidono. Una storia allora d'attualità, in Italia, e di cui Venezia era, se non altro, la spettatrice sgomenta. L'esigenza stessa dei contenuti storico-realistici allontana il Pordenone dalla visione tonale unitaria di Tiziano: per caratterizzare movimenti e gesti ha bisogno del disegno manieristico, per definire lo spazio ha bisogno della prospettiva e dei suoi espedienti, per far squillare i timbri del colore ha bisogno di un sottofondo neutro, chiaroscurale. Solo nelle opere tarde, come la pala di San Lorenzo Giustiniani (1532) da Santa Maria dell'Orto, il luminismo di cui s'era tante volte servito come modo d'illuminazione scenica si precisa come principio stilistico unitario.

556

Il compromesso tra il disegno manieristico e il colorismo veneto è evidente anche in PARIS BORDONE (1500-71), che per rendere più animato il gioco dei riflessi sulle sue larghe stesure tonali dà loro un inquieto, serpeggiante andamento grafico; e in BONIFACIO VERONESE (1487c.-1553), che ambienta le sue

figurazioni storico-religiose in solide scenografie architettoniche, cosicché il colore, non dovendo più costruire lo spazio, si dispiega in stesure brillanti. Più interessante è la posizione del suo discepolo dalmata Andrea Meldolla detto LO

SCHIAVONE (1510/15c.-1563), la cui fonte manieristica sono le incisioni del Parmigianino. Tende a identificare il segno con la luce, riducendola a filamento luminoso, fluidificando il colore, sfocando l'immagine fino farne una macchia colorata in uno spazio indefinito, pieno d'ombra e di barbagli di luce. Questo

"piccolo maestro" sviluppò una pittura "di genere", che ha le sue origini nell'intimismo post-giorgionesco e che incontrò il favore degli "amatori", sempre più numerosi nel ceto colto veneziano: l'idillio pastorale o boschereccio. Sono evidenti i suoi rapporti con il Tasso dell'Aminta e col Tintoretto giovane: ciò che non è senza importanza, se si pensa all'influenza che la poetica del Tasso ebbe, e proprio per il tramite del Tintoretto, sulla pittura veneziana e sui suoi tardi sviluppi.

La provincia veneta: Brescia e Bergamo

La politica della repubblica veneta tende a mettere in valore, anche culturalmente, le città che dipendono dalla Dominante: ciascuna ha infatti la sua scuola pittorica, collegata al centro da scambi diretti, ma con caratteri proprii. Il Friuli dipende dal Pordenone, Verona da Bonifacio, Bergamo dal Palma: risonanze più lontane giungono a Ferrara col Dosso e a Cremona, dove BOCCACCIO BOCCACCINO (1465c.1524) verso il 1510 muta il proprio stile, prima infeudato al Costa ferrarese, e adotta la "maniera moderna" collegandosi da un lato a Raffaello e dall'altro, con maggior convinzione, a Giorgione.

Il centro più vivo è tuttavia Brescia, dove il passaggio dalla tradizione lombarda, impersonata dal Foppa, alla nuova cultura figurativa veneziana, instaurata da Giorgione e da Tiziano, avviene attraverso l'elaborazione di alcuni pittori variamente e chiaramente caratterizzati: Romanino, Savoldo, Moretto.

557

GIROLAMO ROMANINO (1484c.-1560c.) dipinge nel 1513, a Padova, la pala di Santa Giustina. La prospettiva illusionistica, bramantesca, della volta a botte raccordata alla cornice della pala e la composizione massiccia, a piramide, sono il residuo della sua prima formazione lombarda; le larghe, brillanti stesure coloristiche sono il frutto dell'incontro con la pittura di Tiziano e precisamente con gli affreschi della Scuola del Santo, dove il maestro scopre la propria vocazione drammatica e si stacca dall'intimismo giorgionesco. Il tentativo del Romanino di combinare una spazialità prospettica con una costruzione coloristica dello spazio coincide con quello del Lotto, nella quasi contemporanea pala di San Bartolomeo; ma se il Lotto avverte la contraddizione dialettica dei due sistemi, il Romanino si limita a sovrapporli. Le conseguenze del compromesso

seguiteranno a farsi sentire anche nei più liberi sviluppi della sua pittura, che infatti non arriverà mai ad avere una struttura puramente tonale. Il colore, non interamente assorbito o integrato allo spazio, tenderà a dilagare, conservando ed anzi intensificando la forza dei timbri; la luce rimarrà un fenomeno di superficie con i riflessi straordinariamente brillanti delle stoffe e delle armature; il disegno diverrà rapido, fluente, sommario senza tuttavia trasformarsi nel disegno pittorico veneziano; la composizione sarà affollata e vivacemente animata, spesso irruente, ma non mai altamente

drammatica; la narrazione stessa divagherà spesso in trovate bizzarre, popolaresche, perfino caricaturali.

Nell'animazione del racconto il Romanino trova una soluzione, o quanto meno una scappatoia, all'ambiguità di fondo della sua cultura: non potendo giungere alla storia-poesia di Tiziano né all'aneddotica poetica del Lotto, sceglie la via intermedia di un'epica popolaresca che sfiora, intenzionalmente o non, l'eroicomico.

Concorre a determinare questo indirizzo l'incontro col Pordenone a Cremona, nel 1520, ugualmente importante per lo sviluppo dei due artisti. Ma, come si vede negli affreschi del duomo cremonese e in quelli del castello del Buon Consiglio a Trento (1531-32), la narrativa del Romanino è più sciolta e colorita, quasi un eloquio familiare con un ritmo più largo e un accento più caldo: alla tendenza talvolta pesantemente realistica del Pordenone si sostituisce una tendenza 558

opposta, alla divagazione fantastica, dovuta anche all'incontro, a Trento, con l'opera del ferrarese Dosso Dossi.

Opposto appare il processo di GIANGIROLAMO SAVOLDO (1480c.-1548c.):che avverte bensì la contraddizione tra la cultura lombarda da cui proviene, e la cultura veneta a cui aderisce, ma cerca di risolverlo in profondità, nella ricerca di una radice comune.

I punti di riferimento del Savoldo sono diversi da quelli del Romanino: non l'impeto drammatico di Tiziano ma la meditazione intenta ed immobile di Giorgione; non la narrativa icastica e quasi espressionistica dei tedeschi ma il raccoglimento penetrante dei fiamminghi; non la prospettiva d'origine bramantesca dell'ultimo Foppa, ma il suo luminismo radente che par scaturire dal contatto tra la superficie delle cose e lo spazio. Per il Savoldo, infatti, le cose non si risolvono e riassorbono nell'unità dello spazio, ma conservano una loro presenza, incatenano l'attenzione dello spettatore con la suggestione psicologica della loro intensa malinconia. Il Romanino, estroverso, fa oro di tutto ciò che risplende; il Savoldo, introverso, cerca lo splendore meno abbagliante e più raro della materia che si dissolve nella luce. È un pittore intenzionalmente raffinato e sensitivo quanto il Romanino è intenzionalmente comunicativo e ciarliero: aborre dall'amplificazione oratoria e dagli effetti vistosi, evita perfino la narrazione, sceglie deliberatamente temi che si prestano alla decantazione poetica più che allo svolgimento discorsivo. È il più sottile interprete dell'aspetto elegiaco della

pittura di Giorgione e, indubbiamente, il maggior lirico della pittura cinquecentesca.

Lo stupendo San Matteo con l'angelo del Metropolitan è quasi una dichiarazione di poetica: una esigua sorgente di luce, la fiammella della lucerna sulla tavola, diventa una grande fiamma sullo schermo riflettente della tunica del santo; e come per un subitaneo processo di sublimazione, la materia diventa luce radiante, il piccolo lume diventa illuminazione spirituale, le cose vedute diventano visione.

Alessandro Bonvicino detto IL MORETTO (1498c.-1554) deve la sua fama di caposcuola al facile successo della sua pittura ugualmente lontana dalla poesia 559

raffinata del Savoldo e dalla narrazione vivace, popolaresca del Romanino. Evita le innovazioni iconografiche, tematiche, stilistiche; risponde puntualmente alle richieste di una solida borghesia che dalla pittura voleva soprattutto quadri d'altare e ritratti. Opere come la Assunta del Duomo Vecchio (1525) e la pala di San Nicola da Bari (1539), rispettivamente dipendenti dall'Assunta dei Frari e dalla pala Pesaro, divulgano in una prosa piana e composta, senza voli, i temi tizianeschi, facilmente accordandoli con la tradizione locale. Il Moretto conserva, come sottofondo, il chiaroscuro denso e sostanzioso della tradizione foppesca; ma vi sovrappone le larghe stesure coloristiche tizianesche. Il comun denominatore dei colori rimane così una tonalità grigia, tra plumbea e argentea; e sulle gamme fredde la luce che non può penetrare né effondersi, incide tagliente.

Nella fase inoltrata, l'esperienza manieristica, specialmente di Giulio Romano, finisce per far prevalere l'elemento chiaroscurale su quello luministico. Proprio perché le cose non sono soltanto note luminose nell'unità tonale dello spazio, ma conservano l'evidenza e la concretezza della "cosa in sé", la pittura del Moretto è un punto di partenza di quel "realismo lombardo" che culminerà, sul finire del secolo, nel Caravaggio. È una oggettività che non dipende più dall'acutezza dell'occhio e dalla chiarezza dell'intelletto, ma da una qualità morale: dalla volontà di vedere e raffigurare le cose come sono e per quello che sono, senza amplificazioni oratorie e significati allegorici, ma anche senza minuzie particolaristiche. Non si esalta e universalizza l'oggetto perché non si vuole più esaltare e universalizzare il soggetto, cioè si vuole essere semplicemente quello che si

è. Questo gusto della verità, che in definitiva è lo spunto religioso di quella che sarà la morale borghese, si nota specialmente nei ritratti: dove il Moretto si mostra non meno sensibile alla lezione del Lotto che a quella del Tiziano. Non mira tuttavia a penetrare, come il Lotto, la vita interiore né, come Tiziano, a vedere nell'individuo un momento della realtà universale: è il ritrattista ufficiale di una piccola aristocrazia di provincia e la rappresenta qual è, con le sue moderate e quasi ingenue ambizioni sociali e il suo senso positivo della realtà.

560

Il migliore allievo del Moretto, GIOVAN BATTISTA MORONI (1520/241578), è infatti uno dei più significativi ritrattisti del Cinquecento. Nelle pale d'altare, più vicine ai modelli del maestro, si vede quale fosse il suo ideale religioso: una devozione austera e composta, senza enfasi o mania di grandezza, espressa in composizioni severe, in fredde e limpide gamme di colore. Nei ritratti, l'ideale religioso si configura come ideale morale e sociale. Accanto ai volti dell'aristocrazia bresciana e bergamasca appaiono quelli di una buona borghesia fatta di professionisti, di letterati, perfino di artigiani. È gente che della vita ha una concezione seria e dignitosa, e non aspira alla gloria ma tiene alla reputazione. Il Moroni, infine, è il primo interprete della rispettabilità borghese: più precisamente, del suo momento iniziale, quando cioè si pone come

conseguenza diretta di un'austerità religiosa e morale. Un quadro come Il sarto è un fatto importante non solo nella storia dell'arte, ma in quella della società italiana: il bravo artigiano, che si è fatta una situazione "civile", è ritratto nell'atto di tagliare la stoffa sul bancone, e l'espressione del gesto e del volto è seria e pensierosa come quella del gentiluomo che legge le sue lettere o del letterato che interrompe per un momento la lettura e riflette. Essere per sé ciò che si è per gli altri, conoscersi e darsi a conoscere: questo è il principio dell'etica borghese di cui il Moroni è l'interprete nei suoi ritratti lucidi, veritieri, onesti.

Il Manierismo a Venezia

La crisi manieristica della cultura figurativa veneziana ha la massima punta nel quinto decennio del secolo. Gli artisti di formazione romana, toscana, emiliana che affluiscono a Venezia (il Sansovino, l'Ammannati, il Salviati, Giovanni da Udine, il Vasari, l'architetto-teorico Sebastiano Serlio) portano una cultura forte di argomenti teorici e riferimenti storici. Le

stampe di MARCANTONIO RAIMONDI, AGOSTINO VENEZIANO e GIACOMO CARAGLIO diffondono la conoscenza

delle opere di Raffaello, di Michelangiolo, del Parmigianino, di Giulio Romano. Il Pino e il Dolce, sostenitori della tradizione veneziana, sono costretti a prendere posizione e fare qualche concessione: poiché non si può contestare la grandezza di Michelangiolo, gli si mette a fianco Tiziano e si riconosce che “se Titiano et Michel Angelo fussero un corpo solo, over al disegno di Michel Angelo 561

aggiontovi il colore di Titiano, se gli potrebbe dir lo dio della Pittura”. Lo stesso Tiziano non può fare a meno di affrontare il problema, come s’è veduto nel Cristo coronato di spine del 1542; e tre anni dopo decide di andare alla fonte e si mette in viaggio per Roma. L’esperienza manieristica lo porta a intensificare la drammaticità della figurazione, ad accentuare sempre più il motivo umano, spirituale, rispetto al motivo naturale. Ma non li disgiungerà mai: fino all’ultimo, nella sua pittura, il dramma umano sarà collegato con uno sconvolgente effetto di luce, implicherà nell’accadere dell’evento tutta la natura e proprio perciò avrà un valore universale. La sua sintesi di storia, o umanità, e natura è troppo alta perché le riserve del Lotto o la polemica del Pordenone possano scuoterla; e in Paris Bordone, in Bonifacio Veronese, nello Schiavone le istanze manieristiche rimangono al piano del compromesso. Soltanto verso la metà del secolo il problema del manierismo passa dal livello del compromesso formalistico tra disegno e colore a quello, ben più elevato, della concezione dell’arte, dei suoi processi e dei suoi fini: con l’opera del Tintoretto, del Veronese, del Bassano.

Perquesti tre maestri, pur tanto diversi tra loro, la natura non è più una realtà da conoscere, interpretare, definire: è invece lo sfondo, anzi la proiezione dell’esistere e dell’agire umano. Non si possono dare due nozioni contraddittorie ed ugualmente giuste di una realtà oggettiva; tutte le domande e tutte le risposte sono legittime quando si tratta, invece, dell’esistenza e del destino umano, delle ragioni morali dell’agire, del significato della storia. Non solo: la stessa immagine della realtà naturale è il prodotto del nostro essere, anzi del nostro voler essere in un certo modo nel mondo. La pittura scura del Tintoretto, la pittura chiara del Veronese, la pittura per rapide, intese illuminazioni del Bassano non sono tre interpretazioni della natura, ma tre diverse interpretazioni del senso, del valore, del fine della vita. Non si escludono l’una con l’altra, ma si pongono

tra loro in una relazione dialettica: il quadro d'insieme della cultura artistica veneziana nella seconda metà del secolo risulta dal loro contemporaneo sviluppo in direzioni diverse, ma attraverso un'alternativa di tensioni, accostamenti, divergenze, interferenze.

562

In JACOPO TINTORETTO (1519-1594) un critico del Seicento, i l Ridolfi, ha creduto di vedere realizzata la sintesi, auspicata dal Pino, tra disegno di Michelangiolo e colorito di Tiziano: ciò che sicuramente non fu mai nei propositi dell'artista, tutt'altro che eclettico. Che sia stato per breve tempo alunno di Tiziano non è certo; è certo invece che un aspro contrasto scoppiò tra il maturo ed il giovane pittore, quando quest'ultimo pubblicò tra vive polemiche un'opera che parve rivoluzionaria: il Miracolo dello schiavo (1548). Tintoretto non era alle prime armi: la sua attività precedente, chiaramente ricostruita dal Pallucchini, tradisce una formazione inquieta, nell'ambiente più direttamente influenzato dalle correnti manieristiche (Bonifacio, Pordenone, soprattutto lo Schiavone). Dalle fonti manieristiche non si limita a dedurre artifici compositivi, prospettive, scorci: la sua ricerca verte piuttosto sulla qualità dinamica, scattante del segno. Anche gli scorci prospettici sono per lui un modo di rappresentazione più rapida e sintetica; e già nel 1545 l'Aretino lo loda per certe figure "quasi dipinte in meno spatio di tempo, che non si mise in pensare al ciò che dovevate dipingere": un'esecuzione, dunque, che va di pari passo con l'ideazione, e quasi la precede.

Il dinamismo della pittura tintorettesca, insomma, è più ancora nel gesto del dipingere che nelle attitudini di moto delle figure: una qualità dell'artista, del suo modo di essere e di fare, più che delle cose rappresentate. Che cosa può giustificare la ricerca di una tecnica così veloce? Evidentemente il desiderio di annotare qualcosa che non sta davanti agli occhi, ma appare e dilegua: non cose, ma immagini della mente.

Nella Cena di San Marcuola (1547) non v'è un proscenio né uno sfondo; la prospettiva rapida fa del pavimento un piano sfuggente, che rende instabile l'equilibrio del gruppo, facendolo scivolare verso l'esterno. Impossibile, in questa condizione di spazio, definire, sia pur soltanto coloristicamente, le masse delle figure: nei panni degli apostoli in primo piano le pieghe sono come lingue di fiamma, suggeriscono moti a spirale, spesso interrotti e ripresi, che si concludono poi, bruscamente, nello scorcio

di un braccio, nel volgersi d’una testa. La maggior sorgente di luce, il riflesso della tovaglia bianca, è all’interno del gruppo, le figure ne sono come abbagliate. Colpite violentemente dal raggio o 563

poste in controluce, perdono ogni peso corporeo: lo stesso impasto coloristico si trasforma in una trama fitta e intricata di filamenti brillanti e di striature d'ombra.

L'animazione della linea manieristica si è trasformata in bruciante animazione luministica.

Col Miracolo dello schiavo Tintoretto si oppone alla concezione tizianesca del dramma come evento rivelatore della fondamentale unità dell'umano, del naturale e del divino. Se l'arte nasce da un impulso morale, è un moto dall'interno all'esterno che deve propagarsi e comunicarsi, sollecitando negli altri lo stesso slancio di ascesa. Al valore dell'emozione succede quello della commozione, i cui moventi sono morali. Tintoretto non si propone di ricostruire un fatto storico, ma di rappresentarlo in modo che produca determinati effetti nell'animo di chi guarda. Sa di fare del teatro; ma ciò che conta, per lui, non è la verità storica, bensì l'autenticità del sentimento suscitato dalla rappresentazione.

Studia la messa in scena: il fatto miracoloso (lo schiavo condannato, il carnefice con gli arnesi del martirio spezzati, il santo che scende in picchiata come un deus ex machina) occupa una piccola parte del quadro: il più è occupato da una folla attonita, sgomenta, ammirata, che straripa, lateralmente e frontalmente, dallo spazio del quadro, collegandolo allo spazio esterno e comunicando così allo spettatore il proprio moto. La scena è costruita e attrezzata per i movimenti delle masse che formano un vuoto al centro e rifluiscono ai lati in due onde impennate; e la pergola, in alto, fa sentire la presenza concreta del santo che, nel suo volo precipite, ha già superato quel sipario. Lo spazio scenico è chiuso, nel fondo, da uno schermo bianco, luminosissimo: ma la luce irradiata dal nimbo è ancora più forte, fa brillare d'uno splendore freddo, innaturale, i colori dei "molti personaggi vestiti con zimarre e ornamenti barbareschi" (Ridolfi). È come un'esplosione in pieno giorno: ed è proprio questo subitaneo intensificarsi della luce e del colore che dà il senso del miracolo. Per giungere a tanta forza il colore non può essere soltanto una materia distesa o deposta sulla tela: deve caricarsi di energia, acquistare un'interna tensione. Le pennellate sono tratti duri, rapidi, incisivi: virgole scattanti, filamenti luminosi irritati, percorsi lineari spezzati. È la qualità del nervoso disegno manieristico che si trasferisce nel colore e lo carica 564

di una straordinaria energia. L’emozione visiva è istantanea, anche se poi viene approfondita, meditata, spiegata; ma la commozione ha un tempo, una durata.

Come nel dramma teatrale il pathos nasce dal condensarsi in un tempo ed in un luogo di una lunga successione di eventi e di motivi, così nelle figurazioni del Tintoretto una profondità illimitata si compendia nella progressione rapidissima, fulminea dei raggi luminosi. Nella fase inoltrata la prospettiva finirà addirittura per identificarsi con il ritmo vorticoso della luce: come si vede, per esempio, nel Ritrovamento del corpo di San Marco (Brera, 1562-66), dove il procedere della luce per curve concentriche coincide con la ripetizione prospettica degli archi della lunga navata vuota. In breve: Tintoretto parte dalla prospettiva manieristica, come struttura a priori o forma simbolica dello spazio; accelera la successione degli intervalli intensificando il chiaroscuro fino a dargli valore luministico, di alternativa in crescendo di luce ed ombra; sostituisce così alla graduazione chiaroscurale la dinamica della progressione della luce, alla proporzionalità prospettica un ritmo di movimento. L’annullamento della proporzionalità è evidente nel rapido passaggio dalle figure grandissime dei primi piani a quelle piccolissime degli ultimi, ridotte allo scintillìo sommesso di qualche grumo o filamento di luce. Il passaggio dalla proporzionalità al ritmo si vede nella ripetizione con frequenza crescente, e con tendenza all’infinito, delle linee-luce, nonché nell’abbandono della struttura tonale (ch’era ancora proporzione o equilibrio di colori) e nella ricerca di una progressione luminosa senza fine. Una luce che si genera dalla frequenza dei contrasti non è una luce naturale, una sostanza cosmica che investe le cose: è pura entità spaziale. Infatti dalla ricerca prospettica, come ricerca delle forme essenziali o simboliche dello spazio (verticali e orizzontali) si passa alla ricerca delle forme essenziali o simboliche della luce: la raggiera (per esempio: Martirio di San Paolo, in Santa Maria dell’Orto; Pax tibi Marce, nelle Gallerie di Venezia); il vortice (per esempio: San Giorgio, nella National Gallery di Londra; l’Orazione nell’orto, nella Scuola di San Rocco; il Paradiso, in Palazzo Ducale); le oblique (per esempio: Ultima cena, in San Giorgio Maggiore). Ma proprio perché la luce nasce dallo spazio, lo supera, lo annulla come estensione misurabile, lo porta all’infinito: il ritmo del movimento 565

della luce è infatti quasi sempre accompagnato dallo svuotarsi dello spazio ed è proprio questo vuoto che attira lo spettatore dentro il quadro, come nel risucchio di un gorgo, e lo coinvolge nel ritmo. L'immagine, che nel Miracolo dello schiavo era data ancora come spettacolo, diventa visione, nel senso preciso di visione religiosa raggiunta al termine di un processo ascetico, di superamento dell'esperienza sensoria del reale.

A determinare questo carattere visionario può certamente aver concorso la grande importanza che la visione ascetica ha assunto nell'arte tedesca del Cinquecento (si pensi ai tanti motivi offerti dalla Visione di Santa Brigida al Dürer, ad Altdorfer, a Grünewald); ma almeno in pari misura vi concorre l'ideale eroico, come superamento volontario del limite umano, di Michelangiolo. Se le grandi figure dei primi piani appaiono spesso gigantesche, ritorte nella concentrata tensione di uno sforzo in atto, è proprio perché lì, al limite tra lo spazio esterno e quello del dipinto (o della visione), si attua drammaticamente, tragicamente anche, quel superamento di sé che apre la via, o la fuga, verso la prospettiva illimitata della visione.

Abbiamo veduto come Tiziano, sviluppando nella pittura una poetica non molto dissimile da quella dell'Ariosto, avesse intuito il valore della fantasia come attività intellettiva e modo di conoscenza; e fatto della pittura, appunto, il prodotto concreto della fantasia. Qual è il rapporto tra la fantasia di Tiziano e la visione di Tintoretto? Quest'ultima è bensì il prodotto della fantasia come attività mentale irriducibile al meccanismo della logica, ma ciò che la mette in moto è un impulso eroico (nel senso michelangiolesco), cioè una volontà di superamento di sé, del proprio limite naturale. Nella visione la fantasia è guidata e sorretta da un interesse morale; e non implica un desiderio di evasione, ma di più aspro impegno. Le visioni tintorettesche non sono estatiche, contemplative, rasserenanti ma, all'opposto, agitate, drammatiche, tormentate. Non placano, intensificano fino al parossismo il pathos dell'esistenza. I fatti della Passione nella Scuola di San Rocco, dipinti a partire dal 1564, dimostrano come, per Tintoretto, la rappresentazione storica e la rappresentazione visionaria non si contraddicano, ma si identifichino: la visione, infine, non è che storia intensificata, 566

tanto da rivelare immediatamente, nel fatto, i significati morali del fatto. Cristo davanti a Pilato è un'immagine istantanea, un fotogramma dominato dall'unica nota luminosa, altissima, della figura quasi spettrale di Cristo.

Tutto il resto è in toni bassi, sordi: l'inutile fasto romano del palazzo, i soldati, la folla inconscia che vuole la morte del Salvatore. È un contrasto che s'afferra con uno sguardo ma che, nello stesso istante, svela il suo significato morale: la luce spirituale di Cristo avvilita e trionfante, ad un tempo, nell'oscurità di un'autorità impotente e di un volgo irresponsabile. Questo trapasso immediato dal fatto alla visione, in cui si discoprono i significati morali del fatto, rivela il carattere profondamente cristiano dell'ispirazione del Tintoretto: col termine di "cristiano" indicando l'antitesi così al fondamentale paganesimo tizianesco che al conformismo devozionale della Controriforma. In questo senso la poetica del Tintoretto può essere accostata a quella del Tasso: con la quale è infatti, anche per sicure coincidenze storiche, da mettere in rapporto. Che altro fa il Tasso, nella Gerusalemme, se non riprendere la materia poetica dell'Ariosto e ritesserla, cancellando o sbiadendo l'evidenza plastica e coloristica delle immagini per fare emergere la trama dell'aspirazione ideale che collega tutti gli episodi, storici e fantastici, alla finalità ultima? E non è forse proprio del Tasso, come del Tintoretto, il gusto di lumeggiare senza descrivere, distruggendo la sostanza fisica della forma e del colore, delle cose o delle figure risparmiando soltanto ciò che, quasi per un'affinità profonda, può identificarsi con la luce? O, come nella Santa Maria Maddalena e nella Santa Maria Egiziaca, nella Scuola di San Rocco, il modo di trasformare il paesaggio stesso in visione fantastica, come se alberi, rocce, fiumi si trasfigurassero, nell'innaturale luminescenza d'una notte incantata, per dar figura ai rapimenti e alle angosce delle due giovani donne?

Malgrado le affinità delle poetiche v'è tuttavia nel Tintoretto un vigore morale, una consapevolezza della drammaticità del reale pur nel soprannaturale della visione, che non troviamo nell'ansiosa, vacillante coscienza del Tasso. Quale nòcciolo di dura realtà vi fosse nella pittura visionaria del Tintoretto si vede nei ritratti, per lo più di vecchi: dogi, senatori, patrizi veneziani. Del personaggio Tiziano vede soprattutto l'autorità, il dominio che naturalmente esercita su ciò 567

che lo circonda; ed il Lotto l'interiorità segreta, il gioco sottile dei sentimenti.

Tintoretto vede, compendiata, la storia vissuta, l'esperienza maturata nell'esercizio di gravi responsabilità, la dignità che dà all'uomo il dominio dei proprii sentimenti in nome del dovere. Ed è la prima volta che questo

sentimento morale, il dovere, entra nella pittura. Il dovere appunto, come vita vissuta per gli altri, ha macerato le carni, incanutito i capelli, scarnito o appesantito o solcato di rughe i volti di questi “uomini pubblici”; ma, al tempo stesso, ha raffinato la loro sensibilità, acuito il loro giudizio, indurito la loro volontà. Se nei quadri religiosi e mitologici il Tintoretto si accosta al Tasso, nei ritratti anticipa la lucida concezione della storia di Paolo Sarpi. Il personaggio è lì, davanti al pittore: un vecchio le cui spalle sembrano incurvarsi sotto il peso della toga, le cui mani sembrano tremare sui braccioli della poltrona. La luce che lo colpisce scava più profondamente le rughe, rivela spietatamente il tessuto logoro della pelle, fa vibrare i peli argentei della barba, balenare uno sguardo sotto le palpebre grevi. È l’immagine di un istante, ma questo istante compendia tutta una vita e ne rivela il significato morale: così come un raggio di luce bastava a rivelare il significato morale del Cristo davanti a Pilato. Non è dunque una astratta idea, ma una precisa esperienza storica, quella che si esprime nei ritratti del Tintoretto: l’esperienza della società che ha fatto di Venezia, nella seconda metà del Cinquecento, la sola città d’Italia in cui il sentimento della libertà religiosa e civile, e della responsabilità relativa, non fosse ottusamente represso e distrutto.

La pittura chiara di PAOLO VERONESE (1528-88) non è affatto l’opposto della pittura scura del Tintoretto. Come il Tintoretto, Veronese si forma nell’ambito delle correnti manieristiche; come il Tintoretto, è un grande decoratore e celebra con entusiasmo le glorie di Venezia e, come il Tintoretto, anzi più apertamente, rifiuta di sottostare al conformismo controriformistico; come quella del Tintoretto, infine, la sua pittura riflette ed interpreta gli ideali e i modi di vita della società veneziana del secondo Cinquecento.

Con pari successo Tintoretto e Veronese si dividono gli incarichi ufficiali per le decorazioni dei saloni del Palazzo Ducale: la repubblica veneta è il solo stato italiano in cui l’ideale religioso si identifichi con l’ideale civile, e questo ideale si 568

riflette ugualmente, benché con accenti diversi, nella pittura dei due maestri.

Della Venezia del Cinquecento Tintoretto esprime la coscienza del dovere e della responsabilità civile, lo spirito profondamente cristiano che la conduce alla guerra contro i turchi e al drammatico trionfo di Lepanto; il

Veronese, invece, è l'interp rete dell'apertura intellettuale e del civile modo di vita che fanno della società veneziana, in un tempo di conformismo moralistico e di involuzione neo-feudale, la società più libera e culturalmente avanzata. Il sentimento del dovere e quello della libertà hanno una fonte comune, l'ideale umanistico della dignità umana; e poiché questo è sentito, nell'arte del tempo, soltanto dai maestri veneti (dal Palladio architetto non meno che dai pittori), si spiega come la loro opera custodisca e tramandi al secolo successivo (al Caravaggio, ai Carracci, al Bernini e al Borromini) la grande eredità della cultura umanistica.

Paolo è stato scolaro del vicentino Antonio Badile; e benché presto si sia stabilito a Venezia, la prima formazione provinciale contribuì a orientare la sua ricerca verso un colorismo timbrico, per tinte giustapposte, invece che verso la fusione tonale di Tiziano. Alla provincia e alla sempre maggiore importanza ch'essa assume nella compagine politica ed economica della repubblica, rimane collegata tutta una parte, essenziale, della sua opera: la decorazione delle ville che vanno sorgendo, ad opera o secondo i modelli del Palladio lungo il Brenta e sui colli Euganei al centro di fertili e ben coltivate tenute. Il fenomeno al di là del suo interesse per la storia sociale ed economica, è connesso con un nuovo sentimento della natura: non più intesa come luogo mitico né come allucinata visione, ma come campagna abitata e coltivata, ambiente, paesaggio.

Chi si ponesse a scrivere le vite parallele del Tintoretto e del Veronese, dovrebbe cominciare col sottolineare questo contrasto: per il Tintoretto al centro è la storia come dramma vissuto fino alla trascendenza del sacrificio, e la natura è visione fantastica turbata, quasi ossessiva; per il Veronese al centro è la natura, come luogo ideale della vita, e al di là di essa la storia è visione fantastica. Per il primo la storia (e quando si dice "storia" si dice la "città", Venezia) è tormento spirituale, tragedia; per il secondo è fasto, gloria mondana, allegoria. Il pensiero della storia, come dramma dell'umanità anelante alla salvezza finale, si esaurisce col 569

Tintoretto, così come a Roma si esaurisce con Michelangiolo. Il Veronese non parla di storia o, se ne parla, è solo per popolare le sue composizioni di comparse in scintillanti armature, in costumi sfarzosi e bizzarri, o per rivendicare il diritto di dipingere "per ornamento", in un'Ultima Cena, "buffoni, imbriaghi, todeschi, nani" e cani, scimmie, pappagalli.

Fatto importante, nelle vite parallele dei due pittori, è la fonte comune della loro cultura figurativa, il Manierismo dell'Italia centrale: anche se, più che agli alti pensieri di Michelangiolo, Paolo si interessi al fluido, elegantissimo ritmo lineare del Parmigianino e alle decorazioni "capricciose" di Giulio Romano a Mantova.

Il Tintoretto e il Veronese si servono in modo del tutto diverso, quasi opposto, delle strutture formali manieristiche: il primo preferisce la prospettiva dall'alto e si vale dello scorcio per inserire e quasi avvitare le figure nella profondità dello spazio; il secondo preferisce la prospettiva dal basso e si vale dello scorcio per dispiegare e dilatare le figure sulla superficie. La prospettiva dall'alto (in linguaggio cinematografico si direbbe "a carrellata") prolunga lo spazio, accelera la progressione dei raggi luminosi; lo scorcio in profondità lega il moto delle figure al ritmo della luce, attutisce e quasi annulla i colori per dar forza alle lumeggiature: di qui la preferenza del Tintoretto per gli effetti notturni, per gli spazi vuoti e scuri. La prospettiva dal basso elimina i piani intermedi, proietta direttamente le immagini dei primi piani sul fondo, mette tutti i colori in rapporto con la luminosità del cielo; lo scorcio in superficie dispiegale figure e mette in valore tutte le tinte locali, i timbri cromatici; la luce stessa si riduce a un ribollimento o ad una spuma scintillante al di sopra dei colori (trine, gioielli, arabeschi dorati): di qui la preferenza del Veronese per uno spazio più espanso che profondo e per gli effetti di luce diurna, solare. Per evitare che le figure si riducano a sagome scure contro la luminosità del cielo, occorre che i loro colori siano ancora più luminosi, più vicini alla luce assoluta, al bianco; e che le ombre non siano scure ma colorate. Il Veronese ricorre perciò all'accostamento di colori che si influenzano reciprocamente, sommando le loro quantità luminose: ottiene così, senza rinunciare alla qualità dei singoli colori, una quantità massima di luce, cioè valori di colore equivalenti, come intensità luminosa, al bianco. È stato detto 570

che il Veronese scopre, tre secoli prima degli Impressionisti francesi, le proprietà dei colori complementari che, sommando le loro quantità di luce, danno il bianco, la luce solare. Non è esatto: la teoria e l'impiego dei colori complementari implicano conoscenze di ottica, che la scienza ha raggiunto soltanto nella prima metà del secolo scorso. Il Veronese sfrutta invece, operando con tutta la gamma coloristica, la vibrazione luminosa che si determina col passaggio da un timbro cromatico a un altro. La luminosità

cresce con la frequenza della vibrazione, e perciò il Veronese accosta ed alterna colori chiari, a velature trasparenti e brillanti. Evita le stesure larghe, a massa: le vesti sono spesso a righe o ad arabeschi per mettere in vibrazione il colore, per la stessa ragione i cieli sono solcati da strisce di nubi. La luce scaturisce dal frazionamento delle tinte; l'impasto è leggero, fatto di piccoli tocchi vivaci; la tavolozza è ricchissima.

La prodigiosa scienza del Veronese nel modulare le combinazioni dei colori non nasce dal nulla: implica lo studio analitico della tradizione pittorica veneta, specialmente del Carpaccio, dei mosaici bizantini (in cui la radiazione luminosa è ottenuta proprio con il frazionamento delle tinte nella diversità timbrica delle tessere), delle stampe tedesche (in cui la modulazione luminosa è ottenuta con la varia frequenza dei segni scuri sul bianco). Nel passato, dunque, Veronese non cerca temi o modelli formali, ma studia i modi e i processi del prodursi dei valori puramente pittorici. Proprio perché considera la pittura come un puro contesto di colori su una superficie non ha interesse per il soggetto storico o narrativo. Vuole che l'immagine si dia come qualcosa di attuale e presente, che gli occhi afferrano immediatamente e interamente, senza che si ponga il problema dei significati: perciò, nel rappresentare fatti della storia antica, il Veronese non esita a vestire le figure con costumi moderni.

La sua pittura, dunque, non può più essere accostata alla poesia, come quella di Tiziano, né al teatro, come quella del Tintoretto, ma piuttosto alla musica, come pura combinazione e modulazione di note.

Non per bizzarria, dunque, né per arbitrio fantastico il Veronese introduce nelle sue composizioni figure senza alcun riferimento al soggetto ("todeschi e buffoni", nani, mori, animali; e, talvolta, "concertini" in cui si ritrae come musicante), ma 571

per la necessità di sviluppare la modulazione delle gamme coloristiche attraverso

"variazioni sul tema" non dissimili da quelle della musica. I dipinti del Veronese non danno mai l'illusione di una profondità scenica; le immagini appaiono vedute al limite dello spazio, in modo da non avere dietro di sé che l'infinità luminosa del cielo. Si spiega così come tutta la sua pittura sia pensata come decorazione, ma non come ornamento o commento dell'architettura, bensì come risoluzione ad infinitum dello spazio architettonico.

Mai sodalizio tra due artisti fu armonico e fecondo come quello tra il Palladio e il Veronese: gli affreschi della villa di Maser (1560-62) sono l'esempio di un'integrazione perfetta tra spazio architettonico e spazio pittorico. L'ideale classico del Palladio, mirando a forme assolute, esclude la diversità di valore tra lo spazio definito dalle forme esterne da quello definito dalle interne: le sale della villa debbono dare il senso di una spazialità aperta, ariosa, illimitata come quella della campagna. La pittura, cancellando i limiti materiali dello spazio architettonico, dà agli interni questa larghezza e luminosità di spazio. Ma non soltanto porta negli interni la vastità e la luce del paesaggio: la varietà dei temi figurati (mitologici e allegorici; e, accanto ad essi, ritratti, paesaggi, nature morte) fa delle pareti uno spazio articolato in zone di diversa intensità luminosa, in cui rapidamente si passa da immagini quasi colte sul vivo ad altre, allegoriche, sospese in cielo come nuvole in figura umana. L'architettura dipinta prende naturalmente il posto della vera, ma con un'enfasi fantastica ed un'intonazione coloristica e luminosa più animata; lo scatto delle prospettive la spalanca sul paesaggio o sul cielo; un'agile schermaglia di trovate, di scherzi, di bravure (le figure vive nelle nicchie, gli inganni ottici, le porte semiaperte con paggi, ancelle, cacciatori e cani che entrano ed escono) trasforma la decorazione in uno spettacolo vario e brillante, quasi in un concerto visivo che accompagni il convito o la festa con il diverso ritmo, scherzoso o solenne o pastorale, dei suoi tempi.

Non soltanto nelle decorazioni l'architettura è una componente essenziale di quella che potremmo chiamare la "pittura totale" del Veronese; la si trova in quasi tutti i suoi dipinti, e non come fondo e cornice, ma come elemento attivo, al pari delle figure, della composizione. Lo spunto è preso da Tiziano, e 572

precisamente dalla pala Pesaro, a cui il Veronese chiaramente si collega con la pala Giustiniani del 1551: non soltanto l'architettura raccorda a vista il primo piano al fondo, ma dà forma o figura allo spazio-luce. È quasi la personificazione, la forma allegorica, la definizione in termini di "bellezza" dello spazio.

L'allegoria, infatti, è molto più che un artificio letterario; è un processo interno e necessario dell'invenzione pittorica del Veronese. Lo si vede anche meglio, com'è naturale, nelle opere specificamente allegoriche: come le tele per la Libreria Marciana (1556-57), per la Sala del Consiglio dei

Dieci (1553-55) e per quella dei Tre Capi (1553-56) e per la Sala del Collegio (1575-77) nel Palazzo Ducale di Venezia. L'allegoria è per il Veronese il processo tipico della visione; non arcana e tenebrosa come quella del Tintoretto, ma chiara e felice. La visione non è più il sofferto superamento di sé, della propria naturalità, ma un livello superiore, intellettuale, a cui si giunge senza tormento né lotta. Le figure allegoriche sono "naturalmente" belle e attraenti, adorne di vesti sfarzose e di gioielli; si adagiano o muovono negli spazi celesti, vivono nella luce con una perfetta, naturale eleganza; e per significare un concetto (la Pace, la Giustizia, la Musica, etc.) non si smaterializzano o sublimano. Prima di essere visioni sono cose vedute, a cui l'intelletto attribuisce un significato concettuale: e questo le rende ancor più reali, ancora più stimolanti dell'esperienza sensoria. La visione, infine, non è che il piacere intellettuale del vedere: la prova che nulla è nell'intelletto che non sia stato prima nei sensi, e che tanto più chiaramente intende e giudica l'intelletto quanto più chiaramente vedono gli occhi.

Non dimentichiamo che la maggior parte dell'opera del Tintoretto e del Veronese si svolge mentre è ancora vivente Tiziano, il patriarca del classicismo veneto.

Tiziano era decisamente ostile all'anticlassico e, per noi, pre-romantico Tintoretto; e non lesinava le prove di stima e di simpatia al Veronese, non meno

"classico" (almeno nelle intenzioni) del suo amico Palladio. L'arte che si afferma classica ha sempre una chiara coscienza della propria ascendenza e della propria funzione storica: e abbiamo veduto come la pittura del Veronese implicasse una lucida analisi e mirasse a una sintesi delle varie fasi della tradizione pittorica veneta. Ebbene, se Tiziano aveva sviluppato le premesse 573

umanistiche del Bellini, il Veronese riprende, sviluppa, porta alle ultime conseguenze l'empirismo visivo del Carpaccio e ne rivendica il valore come fondamento primo dell'attività dell'intelletto. Perciò può dirsi che la pittura di Paolo Veronese (come, parallelamente, l'architettura del Palladio) è il primo pilone del ponte che collega, scavalcando il Barocco, lo spirito laico del Rinascimento italiano a quello dell'Illuminismo europeo del Settecento.

Jacopo da Ponte detto IL BASSANO (1510c.-1592) pur mantenendo i contatti con Venezia, ha lavorato quasi sempre nella sua città natale. Per molto tempo si è veduto in questo provinciale un pittore che rimane al margine della grande arte e che esprime con schietto realismo una sua modesta ma autentica concezione della vita. Indubbiamente la sua pittura non esalta le glorie di Venezia, evita i grandi temi allegorici e mitologici, non affronta grandi imprese decorative. Ma l'Arslan, che ha ricostruito la sua formazione dall'iniziale collaborazione col padre e dall'alunnato presso Bonifacio Veronese alle esperienze manieristiche, pordenoniane, lottesche e all'interesse critico con cui segue gli sviluppi di Tiziano, Tintoretto e Veronese, ha dimostrato come le sue scelte culturali siano meditate e lucidamente critiche. Se dunque l'accento della sua pittura è antirettorico, dimesso, familiare è perché così l'ha voluto a ragion veduta l'artista: è la sua poetica, la sua motivata riserva nei confronti della grande pittura veneziana.

Nella Decollazione del Battista, il gusto manieristico è interpretato, in modo più sottile e penetrante che in qualsiasi altra opera veneta tra il 1540 e il '50: neppure l'ombra della monumentalità michelangiolesca, ma un'intelligenza perfetta del Manierismo emiliano e delle sue aperture verso il Manierismo nordico, tedesco e fiammingo. Nel Manierismo il Bassano scopre una qualità ch'era sfuggita ai

"grandi": l'acutezza, il gusto dei minimi valori, che solo una mente alacre e una curiosità ben desta arrivano a cogliere. La composizione decentrata e dissociata del Manierismo gli permette di localizzare, uno dopo l'altro, un seguito di episodi vivacissimi: il corpo magro e tutto nervi del Battista, il gesto "tecnico" del carnefice che lo mette in posa, il servo stupido, la regina sciocca e malvagia, l'ufficiale dal sorriso crudele, il cane accucciato. Non v'è ironia, ma soltanto 574

arguzia, gusto di cogliere il senso vero delle cose: non, per esempio, la gravità storica del fatto biblico, ma la stravaganza di quell'esecuzione in sala da pranzo, in fin di tavola. La sottolinea caratterizzando i personaggi curiosi, ma più ancora con gli accordi striduli dei colori caldi e freddi, e con il disegno aguzzo, che non si ferma a descrivere ma traduce l'attenzione tesa, fino al tremito nervoso, dell'osservatore. È un'attenzione irrequieta, mobilissima, che non si concentra sul nucleo del fatto, ma trapassa da cosa a cosa, di ciascuna cogliendo la n ota particolare, per distaccarsene subito e

passare ad altro. L’attitudine dell’artista non è più quella di chi ammira, esalta, spiega, commenta, ma di chi guarda ed annota.

S’intende allora come il Bassano muti ed estenda illimitatamente il repertorio delle cose che interessano il pittore: nelle adorazioni dei pastori o dei magi, che costituiscono uno dei suoi temi prediletti, appariranno presto figure secondarie, animali di ogni sorta, paioli, cesti, secchi d’acqua, panni ammucchiati. Ne nasce un “genere” nuovo, tra religioso e pastorale, che sarà ripetuto fino all’inoltrato Seicento dai figli e dai seguaci del maestro. Non si può tuttavia parlare di osservazione diretta e impregiudicata del vero; il problema dell’immaginazione è essenziale per il Bassano come per Tintoretto o Veronese: solo che per il Bassano l’immaginazione procede per associazione di idee, sicché dal soggetto sacro o biblico si passa subito all’ambiente del fatto, al paesaggio o alla campagna, alla gente semplice che vi abita, alle cose che caratterizzano la vita rustica: la capanna, l’asino, le capre, gli utensili.

Si osservi l’Adorazione dei Magi (Vienna, Galleria di Stato, 1560c.): lo stiramento delle figure, se fosse soltanto un vezzo manieristico, alla Parmigianino, sarebbe un’esagerazione, un capriccio caricaturale. Non lo è perché è in funzione del colore: ne prolunga, fino allo stridore, le note aspre. La luce non si fonde al colore; lo esaspera frangendosi in rivoli, in grumi brillanti che fanno ribollire, crepitare i colori. Le pennellate fitte, ciascuna con una propria nota, giungono a dissociare le forme delle cose, le tinte stesse. Si veda, per esempio, il Battesimo di Santa Lucilla: delle figure e delle cose non si vede altro che l’istantaneo scintillìo nella luce; e, come le forme, si disintegrano i colori. Del vestito di seta 575

della santa il Tiepolo dirà esterrefatto: “ha veduto un miracolo, cioè un drappo nero che parea bianco”: infatti della tinta bianca della seta non rimane più nulla, ciò che si vede è solo il barbaglio dei riflessi che, per risaltare, hanno bisogno di contrasto. Così ogni tocco, non più combinandosi o armonizzandosi (come nel Veronese), ma contrastando coi vicini, li stimola, li esaspera. Naturalmente, questo gioco incalzante di tocchi contrastanti (per intensità di luce e timbro di colore, ma anche per densità di materia, direzione del tratto) determina nella composizione la necessità di un decentramento e di un movimento continuo.

Seguendo la corsa delle note luminose e cromatiche bisogna poter passare da cosa a cosa, anche perché il mutar delle cose favorisce il mutar

del colore e delle reazioni del colore alla luce. Poco a poco i quadri del Bassano vanno riempiendosi di figure, animali, oggetti d'ogni sorta. Ma non è per polemica sociale che i personaggi del Bassano sono villani vestiti di stracci: proprio l'opposto degli eroi del Tintoretto e dei gran signori del Veronese. Che bisogno c'è di prendere a modelli figure elette e materie preziose, se la pittura rende elette e preziose tutte le cose che tocca? Il valore, insomma, non è nelle cose rappresentate, ma nella qualità di materia e di fattura della pittura che le rappresenta: questa è la grande scoperta del Bassano, e il punto di partenza della pittura moderna.

Tanto Tintoretto che il Veronese fanno una pittura "di visione": visione religiosa il primo, visione laica, intellettuale il secondo. Anche il Bassano, che non perde d'occhio i due maestri, si pone il problema della visione: non è un caso che il suo cosiddetto realismo si precisi proprio nel momento (1565-70) in cui è in sicuro, diretto rapporto col Greco, certamente il più visionario dei pittori del tardo Cinquecento. Ma questo rapporto ne implica un altro: con Tiziano (nel cui studio lavorava il Greco) e proprio nel momento in cui la sua pittura tende a risolvere il tono nel tocco. Il Bassano è il solo a rendersi conto dell'enorme importanza delle opere tragiche del vecchio maestro, che il Tintoretto e il Veronese pensavano d'aver superato, sia pure in direzioni diverse. Capisce che proprio nelle ultime opere di Tiziano v'è, in germe, la possibilità di risolvere il dilemma tra il luminismo tintorettesco e il cromatismo veronesiano: la possibilità cioè di sintetizzare nel 576

tocco la massima intensità luministica e la massima intensità di timbro.

Luminismo tintorettesco e cromatismo veronesiano erano inconciliabili perché connessi a due diverse strutture prospettiche: la profondità scura della prospettiva dall'alto e la superficialità chiara della prospettiva dal basso. L'una e l'altra miravano ad una rappresentazione unitaria, globale dello spazio e quindi presupponevano una concezione ancora classica, universalistica dell'arte come espressione di contenuti nobili in forme di alta decorazione. Abbandonando ogni struttura spaziale a priori e, con essa, i contenuti nobili e la funzione decorativa, il Bassano supera definitivamente l'idea della necessaria classicità dell'arte e chiude il ciclo storico del Rinascimento. Lo spazio, per lui, non è più la forma universale del creato, ma il luogo della vita, dell'esperienza concreta del reale: un'esperienza frammentaria, necessariamente limitata nell'estensione e nel

tempo, ma proprio perciò più diretta, più attiva, più personale. Poco importa all'artista di sapere quale sia la struttura universale, metafisica, del reale; gli basta sapere che vive ed agisce in quel determinato luogo e momento. Non contempla la realtà universale; vive la sua realtà particolare. Dipingendo, dando vita e movimento alla materia sensibile del colore, esprime la realtà com'è, per lui in quell'istante: nell'istante in cui la realtà del proprio essere si identifica, nell'esperienza flagrante, con la realtà delle cose. La prassi pittorica non discende più da un'idea a priori, da una teoria; sorge dall'impulso vitale dell'essere, dal bisogno di esistere ed agire nel mondo. Perciò col Bassano si chiude il classico problema del rapporto tra teoria e prassi; e si chiude col trionfo della pura prassi, ormai intesa come modo autonomo e impregiudicato, l'unico valido, dell'esperienza della realtà.

Continuano debolmente la tradizione di Jacopo Bassano i suoi due figli: FRANCESCO (1549c.-1592) e LEANDRO (1557-1622); ma neppure questi

immediati seguaci intendono la novità sostanziale dell'arte del maestro. Per molto tempo si seguiterà a considerare il Bassano come il creatore di un

"genere" gradevole ma, rispetto alla pittura di storia, minore. JACOPO PALMA IL

GIOVANE (1548c.-1628) cercherà inutilmente di ravvivare con qualche nota di verismo bassanesco le sue stanche, pesanti composizioni, in cui l'alta 577

decorazione veronesiana e il movimento drammatico del Tintoretto scadono in devota, conformistica celebrazione storico-religiosa. Ed i tanti pittori che, tra la fine del Cinquecento e il principio del Seicento, dipingono enormi tele per le chiese e noiosissimi quadri storici per il Palazzo Ducale non sono più che ripetitori e mestieranti. La grande tradizione pittorica del Cinquecento veneto si spegne quasi d'un tratto; né si rialzerà se non molto più tardi, nell'inoltrato Seicento, sotto la spinta di forze provenienti dall'esterno. La crisi dell'arte coincide con quella della politica della repubblica, che negli stessi anni rinuncia alla fiera difesa della libertà civile e religiosa e cede al conformismo dilagante.

Era inevitabile che l'ideale di libertà diversamente espresso dal Tintoretto e dal Veronese e tradotto dal Bassano in pratica di vita non potesse aver sviluppo.

La scultura e l'architettura a Venezia

La cultura figurativa veneta del Cinquecento pose i suoi grandi problemi nella pittura e nell'architettura: nella scultura se ne vede soltanto il riflesso. JACOPO

SANSOVINO (1486-1570), di cui già si è illustrata l'attività fiorentina e romana, si stabilisce a Venezia nel 1527, diviene l'amico di Tiziano e dell'Aretino e costituisce uno dei tramiti più attivi tra la cultura artistica dell'Italia centrale e Venezia. Come scultore, nelle statue per la loggetta del campanile (1537-40) e nei rilievi della porta della sagrestia (1545c.) di San Marco si propone di sensibilizzare la forma plastica agli effetti di luce della pittura contemporanea.

Non arriva, tuttavia, a frantumare, disintegrare, ricostruire la forma nella luce; si limita a moltiplicare le incidenze e le dissolvenze sulle superfici mediante il ritmo delle linee e lo slittamento dei piani. Lo stesso linearismo manieristico lo riporta così, specialmente nei rilievi della porta, ad una plastica memore di quella ghibertiana, ma intensificata da un luminismo più aspro, che evoca talvolta gli effetti del Tintoretto.

Ben più importante è la sua opera come architetto: nel 1537 inizia

contemporaneamente la costruzione della libreria di San Marco, del palazzo Corner, della Zecca, della loggetta del campanile. La sistemazione urbanistica e architettonica della piazza San Marco è un intervento globale con chiare valenze

"politiche", nel luogo di massima rappresentatività ideologica della repubblica 578

veneziana. Sansovino disegna un "Foro-salone-teatro", "luogo di uno spettacolo totale in cui mito, storia, eloquio retorico, funzioni civili trovano la loro sintesi"

(Tafuri). Il Sansovino ha una formazione romana, bramantesca e raffaellesca: è dunque il portatore di quella stessa morfologia e tipologia classiche che il Serlio, negli stessi anni proprio a Venezia, definisce linguisticamente. Nella città lagunare il Sansovino trasforma il classicismo storicistico di origine romana in un classicismo astorico, celebrativo, anzi pienamente rappresentativo del mito senza tempo della Serenissima. La loggetta è il punto chiave della nuova sistemazione urbanistica del complesso marciano: è pensata come un oggetto di

"arredamento urbano", in cui la scultura celebra l'autorappresentazione del buon governo cittadino; al tempo stesso è commento alla gran mole del

campanile medievale, e cerniera aprospettica tra la Piazza e la Piazzetta. Nella Zecca, sul Canal Grande, la massa si dissolve in una larga superficie bugnata, che assorbe e mette in vibrazione la luce; nella libreria di San Marco i vuoti prevalgono sui pieni e la forza delle membrature è espressa dal condensarsi della luce sui risalti plastici delle colonne e delle cornici. La Libreria occupa tutto un lato della Piazzetta: più che la faccia frontale di un organismo plastico è la parete di uno spazio vuoto ed aperto, un piano pittorico corrispondente a quello, che lo fronteggia, del Palazzo Ducale. Morfologicamente, gli elementi sono quelli dell'architettura classica: colonne, pilastri, archi, cornici; ma la loro pienezza plastica si traduce in densità luminosa in contrasto con i vasti vuoti scuri ed ariosi delle arcate. Ma se il lessico è quello dell'architettura classica, la sintassi è diversa. Tutte le articolazioni costruttive appaiono allentate. Rompendo le norme prospettiche e proporzionali, la faccia si sviluppa come una lunga superficie continua; i vuoti del portico si ripetono, dilatandosi, nel loggiato; una cornice e la lunga fila dei balconi pongono tra i due ordini una larga cesura, sicché il superiore, invece di pesare sull'inferiore, se ne distacca librandosi verso l'alto.

Nel secondo ordine le membrature sono più larghe e complesse; ma invece di un effetto di maggior peso si ha un effetto di maggior leggerezza perché, rispetto ai vuoti, i pieni valgono come più forti tonalità luminose. Si osservi l'articolazione formata dal gruppo: mezza-colonna, pilastro, imposta dell'arco, colonnette 579

laterali. È un organismo plastico, all'origine bramantesco: ma con maggior distacco tra parte e parte, sicché il nucleo originariamente plastico si scioglie e dispiega nella luce, sfruttando la pienezza dei volumi per la maggior consistenza o densità del tono. In alto, il cornicione non chiude: è una fascia modellata, a cui i risalti ritmici delle sculture danno un valore di vibrazione in penombra, ed a cui succede, oltre la linea del tetto, la vibrazione più alta e frequente della balaustrata "a giorno", con le sue colonnine bianche contro il cielo aperto.

Tradotta in termini architettonici, è la struttura tonale della pittura di Tiziano.

In un'architettura "tonale" e di superficie gli elementi formali classici non debbono più realizzare visivamente la struttura prospettica del volume: valgono soltanto come forme variamente modellate, che raccolgono e

condensano maggiori o minori quantità di luce. Liberati così dalla loro funzione originaria, possono essere studiati uno per uno, individuati come parole di un linguaggio nobile e antico con cui s'intesse un discorso moderno.

Nell'umanesimo veneto lo studio "filologico" dell'architettura antica aveva una sua tradizione. Già il Mantegna, ricollegandosi all'Alberti, aveva messo insieme, nei suoi dipinti, un ampio repertorio di forme architettoniche classiche: ma da pittore, e cioè interessandosi assai più alla forma visibile, con i suoi ornati, che alla funzione strutturale. Del resto nell'Italia del nord, la fonte principale della cultura architettonica classica è il trattato di Vitruvio: ci si fonda, cioè, più sulla descrizione letteraria che sull'analisi diretta delle forme. Il veronese FRA GIOCONDO (1433c.-1515) è piuttosto uno studioso e un teorico che un

costruttore: la sua autorità di conoscitore delle fonti classiche è tale che viene utilizzato come consulente in Francia, a Napoli e perfino a Roma per assistere Raffaello nella fabbrica di San Pietro. Il suo discepolo GIOVANNI MARIA FALCONETTO (1468-1535c.) è soprattutto un umanista, un grande letterato dell'architettura: e un ammiratore del Bramante e del Peruzzi, che certamente avvicinò a Roma.

Anche il veronese MICHELE SAMMICHELI (1484-1559) si è formato a Roma, sugli esempi del Bramante e di Antonio da Sangallo. Come e più del Sansovino ha un repertorio di forme rigorosamente classiche, da trattato; e classica è la sua 580

cultura architettonica che, a Verona, lo porta a impostare con larghezza di idee il problema urbanistico della configurazione, del decoro, perfino della difesa militare della città. La sua sintesi architettonica, tuttavia, è anche più nuova di quella del Sansovino. Non ama le sfumature, le penombre, gli avvolgimenti atmosferici e luminosi: non si accontenta di intensificare il chiaroscuro fino al tono e al luminismo, ma impagina gli elementi architettonici in modo che gli effetti di luce e di ombra si giustappongano come, in un dipinto, le zone singolarmente qualificate dei colori. In palazzo Grimani, a Venezia, il telaio delle membrature spicca nettamente sul vuoto delle grandi arcate; e nei tre ordini il ritmo delle paraste e delle colonne scanalate, ora isolate ora abbinate e alternate, definisce con chiarezza sul piano il rapporto di valori, di toni, che nel Sansovino era affidato all'alternarsi delle vive incidenze luminose e delle

vaste penombre. Nei numerosi palazzi veronesi, dove è meno impegnato da speciali esigenze ambientali, la ricerca di una spazialità costruita esclusivamente attraverso note coloristiche e luminose collegate alla precisa definizione classica delle forme, è ancora più evidente. Come la pittura di Bonifacio Veronese, insomma, ma ad un livello indubbiamente più alto, l'architettura del Sammicheli può considerarsi la versione in termini tonali e coloristici del classicismo architettonico romano.

Allievo del Sansovino è lo scultore trentino ALESSANDRO VITTORIA (1524-1608), il parallelo e il contraltare veneto del Giambologna. Con il Vittoria "si inizia nella scultura l'esigenza, quanto mai significativa, di tradurre in scultura una pittura; e, nel caso specifico, fermare nel mezzo o alto rilievo di bronzo una vibrante Annunciazione di Tiziano; nel tutto tondo di una statua ricreare una figura dipinta da Palma il Giovane, e formare nella terracotta un ritratto a mezzo busto del Tintoretto" (Martinelli).

Non si tratta di analogia o affinità, ma di derivazione formale e strutturale: gli stucchi assimilano il cromatismo della pittura veronesiana, cui spesso si accostano nella decorazione delle ville palladiane; nei ritratti di patrizi e dogi veneziani o nei bronzetti la luce che modella l'immagine deriva dai rapidi tocchi di pennello del Tintoretto.

581

Il maestro che, nella seconda metà del secolo, porta l'architettura veneta al livello della grande pittura contemporanea è ANDREA PALLADIO (1508-80).

Padovano, si forma in un clima di severi studi umanistici: è allievo del Falconetto, lo protegge e dirige Gian Giorgio Trissino, dilettante architetto anche lui e, come letterato, assertore delle regole aristoteliche per la tragedia. Col Trissino fu, nel 1541, a Roma. Con quale spirito si accostasse ai monumenti antichi e al classicismo bramantesco si vedrà, non meno che nelle opere architettoniche, nei Quattro Libri che scriverà e pubblicherà più tardi (1570): reverenza e ammirazione davanti ai documenti della storia; analisi delle singole forme condotta con rigore da filologo; confronto tra il dato oggettivo delle rovine e le fonti letterarie, Vitruvio. Lo colpisce il fatto che l'architettura degli antichi, altamente espressiva di contenuti ideali e di sentimenti civili, fosse anche tecnicamente perfetta, rispondente ad esigenze pratiche, mirabilmente adatta al sito e alla funzione. La sorgente prima del

classicismo palladiano è ancora il Mantegna: l'antico è la storia, la storia è la guida della vita morale, quindi l'antico ha un significato etico prima che estetico. Non è, soprattutto, un precetto a cui basti ubbidire, ma un ideale a cui ci si deve ispirare; non risolve a priori i problemi posti dalla realtà della vita, ma insegna ad affrontarli nella loro concretezza e contingenza, senza perdere di vista l'ideale. In tutta l'opera del Palladio sono ben chiari questi due momenti: l'ideale classico come suprema immagine di un modo perfetto di vita civile; la risposta a un'esigenza pratica, l'aderenza a circostanze specifiche di luogo e di fatto, come determinazione di quell'ideale nei casi sempre diversi della vita reale. Perciò il Palladio, benché muova dalla concezione mantegnesca dell'antico, si avvicina al Veronese e al suo vivo sentimento del presente.

Il sodalizio di questi due artisti è uno dei fatti più significativi del secolo: nelle ville palladiane decorate dal Veronese e dai suoi allievi pittura e architettura si integrano, non già per il comune riferimento a un principio intellettuale, ma per la sostanziale affinità dei valori visivi, per l'identica concezione dello spazio figurativo come spazio concreto dell'esistenza. Di un'esistenza, s'intende, intellettualmente elevata, civile, libera da convenzioni, remore, oscuri timori 582

irragionevoli: anche nei confronti della storia, intesa come chiara e illuminante esperienza, e della natura, intesa come l'ambiente più propizio a quel tipo di vita.

Non sorprende che l'architettura del Palladio sia stata assunta come modello ideale nei paesi e nei momenti in cui i grandi motivi della dignità e della libertà umane erano alla base della vita civile: nell'Inghilterra illuminista, anzitutto, e poi in quella fase iniziale della cultura neoclassica, in cui l'ideale civile era posto come principio non solo dell'arte, ma della morale.

L'architettura del Palladio, tuttavia, non è affatto l'espressione di una serenità olimpica. Tra l'ideale e il pratico, la storia "eterna" e il presente, v'è tensione, contrasto: il problema consiste nel porre i due valori in relazione dialettica, nel risolvere il caso particolare senza contraddire al principio universale, nel rispecchiare in tutti i momenti dell'esistenza la verità dell'eterno. Perciò il Palladio, grande teorico, è anche un perfetto esempio di architetto pratico: ed in ogni sua opera dimostra l'idealità della prassi, la storicità del presente. Per il Palladio, che non vede contraddizione

alcuna tra la pienezza del sentimento e le idee chiare, le categorie non sono affatto astrazioni. Distingue i modi dell'architettura secondo le funzioni: costruzioni religiose e civili, di città e di campagna. Fissa senza timori certi tipi: la casa di città, la villa, la chiesa, il teatro; il tipo, per lui, non è un modello da ripetere, ma un principio o uno schema d'ordine in cui ci si muove liberamente. Le sue opere: un palazzo pubblico e molti palazzi privati, nonché un teatro, a Vicenza; alcune chiese a Venezia; molte ville nel retroterra veneto, specialmente sui colli Euganei intorno a Vicenza. I suoi clienti: per la maggior parte, almeno, le grandi famiglie vicentine, cioè una nobiltà ben inquadrata nella struttura della repubblica, senza ambizioni di potere e, invece, colta e operosa, specialmente interessata, in quel momento, a sviluppare la produzione agricola, al saggio governo delle vaste tenute che acquista ed in cui ama trascorrere una parte dell'anno. La vita sociale, insomma, ha un nucleo, la città, e una vasta periferia, la campagna: di qui la distinzione e, ad un tempo, la relazione tra i palazzi cittadini e le ville. I primi sono, anzitutto, case dignitose ma senza fasto, il cui prestigio urbano è affidato piuttosto alla nobiltà delle forme che all'ostentazione della ricchezza o della potenza: elemento essenziale è la 583

facciata, con cui le grandi famiglie vogliono contribuire, quasi per dovere, al nobile aspetto della città. I palazzi privati del Palladio, anche se all'origine collegati al tipo bramantesco, sono diversi per dimensione ed apparato formale ma, grandi o piccoli che siano, privi d'ogni iattanza: ben diversi, per intenderci, dalla massiccia, altezzosa ostentazione di potenza del palazzo Farnese a Roma.

Le ville non hanno più nulla del castello né sono luoghi di delizie e di spassi, come il Te di Mantova: sono ampie case di campagna, con annessi i rustici per la gestione della tenuta; la loro pianta è aperta, sciolta, articolata secondo lo spazio, le pendenze del terreno, le opportunità climatiche; i saloni non sono luoghi di rappresentanza ma ambienti destinati all'ospitalità, alla vita mondana, ai balli, ai concerti.

Per i maestri veneti, per cui l'architettura civile ha la priorità che a Roma ha la religiosa, l'idea della città è alla base di ogni interesse costruttivo: come il Sammicheli a Verona, il Palladio vuol dare a Vicenza dignità e figura classiche, rievocandone l'origine romana. Tornato da Roma, dove si era recato nuovamente nel 1545 e nel 1546-47, progetta la trasformazione del Palazzo Pubblico (cominciata nel 1549). Avvolgere un

palazzo comunale gotico con un involucro classico, facendone una Basilica civile romana significava, nell'intenzione dell'artista, imporre al nucleo vitale della comunità urbana un assetto classico e moderno ad un tempo. L'assunto non poteva essere, nello spirito, più mantegnesco. E mantegnesco è lo squadro possente del blocco murario, con gli spigoli rinforzati da tre colonne raggruppate, che formano una membratura sciolta ma piena di forza. Come nella Libreria del Sansovino, il loggiato ripete in alto i vuoti larghi e profondi del portico; ma la membratura che raccorda le arcate è più complessa, con maggior distacco tra le mezze colonne e le colonnette laterali, abbinate in profondità. Non più dunque, come nella Libreria, un chiaroscuro continuo, modulato dalla luce viva alla penombra, ma uno spazio a intervalli fortemente scanditi con un ritmo di trimetro giambico: breve-lunga-breve. Lo stesso ritmo, più serrato, nei pieni: colonnina-mezzacolonna-colonnina.

La massa, così solida e grave, è drammaticamente scavata dai vuoti spalancati delle arcate; a distaccare maggiormente i risalti plastici e luministici dai vuoti 584

interviene la superficie dei pennacchi, a cui danno valore di piano luminoso intermedio i vuoti neri dei tondi dai bordi netti, senza cornice.

La Basilica è il cuore, il Corso, che segue il filo del decumano romano, la principale arteria della città. Molti dei palazzi del Palladio si affacciano sul Corso: le loro facciate sono le pareti della via intesa come un'architettura aperta, continua, transitabile, il cui soffitto è il cielo. Cronologicamente, si distribuiscono in un periodo di trent'anni; e ogni fronte ha una sua figura, una sua originalissima impaginazione degli elementi della morfologia classica. Che la via fosse per il Palladio il sito ideale della vita urbana si vedrà ancora nella sua ultima opera, il Teatro Olimpico (1580): nella cui scena monumentale si aprono strade di nobile architettura, in prospettive tese, sfuggenti. Concepite in funzione della strada, le facciate palladiane sono studiate per essere vedute d'infilata, secondo l'asse della via, e frontalmente, secondo uno scorcio dal basso. Quasi tutte hanno un primo ordine rustico, quasi un basamento; e soltanto al di sopra di esso, dove il vano stradale si fa più luminoso, si impostano gli ordini di colonne e lesene. Lo scorcio dal basso è, come abbiamo già detto, la visuale prediletta dal Veronese: poiché, in questa visuale, la linea di base o del primo piano tende ad avvicinarsi e a collimare con quella

dell’orizzonte, le figure, benché siano in primo piano, risaltano per forza dei colori sulla luminosità del cielo. Palladio sente così bene questa riduzione della distanza tra primo piano e infinito che, di preferenza, compone le sue facciate con un ordine unico, gigante, di colonne o lesene, cosicché tutte le profondità e tutti i risalti, siano reali o puramente rappresentati, si proiettano su un’unica superficie o, quanto meno, si compendiano in una profondità minima. Possiamo paragonare le colonne, le lesene, le finestre, i timpani del Palladio con le figure degli affreschi del Veronese: che hanno una loro dignità storica o mitologica o concettuale, siedono sulle nubi, eppure splendono d’una bellezza così terrena, hanno una tale concreta evidenza di luce e di colori, che non sai se la loro natura sia umana o divina, se il loro spazio sia la terra o l’Olimpo. Sono, quelle del Palladio, forme che discendono dalla teoria e dalla storia, e certamente tramandano antichi significati, ma si danno alla vista con una così immediata, sorprendente evidenza di luce e perfino di colore da 585

assumere un valore di attualità e novità assolute. Non manifestano una preconcetta struttura o forma dello spazio: impaginandosi in vari modi sul piano realizzano un valore assoluto di luce, e quindi di spazio, allo stesso modo che, nella pittura del Veronese, un valore assoluto di luce e di spazio può essere ottenuto combinando diversi fattori cromatici. La sensazione visiva data da ogni singola soluzione è chiara, esatta, completa come un concetto; dà, nello stesso istante, la realtà viva e flagrante del presente, la profondità della storia, l’assoluto dell’eterno; comunica in immagini sempre diverse e particolari il senso di una spazialità universale.

Spesso le stesse famiglie che fanno costruire dal Palladio il nuovo palazzo in città gli fanno costruire anche la villa in campagna: palazzo e villa rappresentano due facce della stessa realtà sociale. La casa di città si inserisce in una condizione spaziale data, la prospettiva della strada; la villa si inserisce in un ambiente paesistico sempre diverso, aperto in tutte le direzioni. Rispetto alla strada il palazzo è una facciata, un piano frontale; rispetto al cerchio dell’orizzonte, al paesaggio circostante, la villa è un organismo articolato, condizionato dalla varietà dei punti di vista, dal carattere del sito, dalle pendenze del terreno. Anche qui regge il paragone con la pittura del Veronese: la fronte di un palazzo è come un quadro, si dà come una superficie; la villa è come la decorazione di un salone, risulta dalla correlazione di zone colorate, è un ambiente. Ci si mette davanti al

quadro; nel salone decorato si è dentro lo spazio figurato esattamente come, nella vita, si è dentro lo spazio naturale. Il Palladio pone il problema in termini chiari: si tratta di inserire una forma solida, una costruzione geometrica e volumetrica in uno spazio naturale sempre diverso, e di trovare tra queste due realtà (la forma architettonica, creata dall'uomo, espressione di civiltà o di storia; la libera, aperta natura) un rapporto di armonia, anzi di perfetta equivalenza. La spazialità naturale, infinita, deve concretarsi nella forma definita dell'edificio; la forma definita dell'edificio deve superare il limite della propria finitezza mettendosi in rapporto, all'unisono, con la spazialità naturale infinita. Come si vede, il problema è ancora quello, tipico della cultura del Cinquecento, del rapporto tra civiltà e natura (o città e campagna): il Palladio 586

lo risolve affermando il profondo senso "naturale" della civiltà, sostenendo che la suprema civiltà consiste nel raggiungere il perfetto accordo con la natura senza perciò rinunciare a quella coscienza della storia che è la sostanza stessa della civiltà. Questa intuizione della necessaria convergenza e fusione del sentimento della natura e del sentimento della storia pone il Palladio al polo opposto di Michelangiolo che, negli stessi anni, vede la spiritualità o la coscienza umana realizzarsi nella rinuncia alla natura e alla storia; e spiega l'enorme fortuna che il pensiero e l'opera del Palladio avranno nel Settecento, quando i filosofi dell'Illuminismo sosterranno il fondamento naturale della civiltà umana. Che questo sia il pensiero espresso in intense immagini visive dalle ville palladiane si può dimostrare: l'ingresso monumentale e, spesso, il corpo principale delle ville evocano chiaramente le forme del tempio classico come forme non solo simboliche, ma concretamente espressive del sentimento della storia e di quello, ad esso collegato, del divino; ma questo nucleo storico e ideologico diventa il centro dello spazio paesistico, a cui si collega con la diramata espansione dei corpi laterali e degli annessi, per lo più sviluppati in forme semplici e inadorne, corrispondenti ai principi vitruviani di "semplicità" e "utilità". Nella maggior parte dei casi, il fascino delle ville palladiane consiste appunto in questa concertata varietà di sviluppi tematici: dalla semplicità del rustico alla solennità storico-religiosa del tempio, dalla praticità dei corpi secondari destinati alla necessità dell'azienda agricola alla civilissima eleganza dei corpi centrali destinati alle alte funzioni sociali. I parchi e i giardini, come natura "educata" o formata dall'uomo, collegano

l’architettura ai larghi spazi coltivati, alle colline, ai boschi: segnano il passaggio, attraverso una progressiva elezione formale, dalla luce diffusa della natura alla luce cristallizzata nelle nitide superfici e nei ritmi compositivi delle costruzioni. Ecco una prova del valore e del rapporto dell’ideale e del pratico nell’intelligenza acutamente dialettica del Palladio: si serve della tipologia del tempio classico per gli ingressi d’onore delle ville, non se ne serve quando deve costruire, a Venezia, le chiese di San Giorgio Maggiore (1565) e del Redentore (1576-77). L’antico non è un modello, ma un ideale civile: il tempio classico non può essere il modello delle chiese cristiane, la cui funzione è tutta diversa. Ma le 587

due chiese veneziane sono anche indipendenti dai tradizionali schemi planimetrici dell’architettura religiosa: gli interni sono grandi vani luminosi, a cui si coordinano spazi laterali, con un dispiegarsi continuo di superfici candide accentuate dalla maggiore intensità luminosa delle membrature. Più che luoghi di devozione sono spazi destinati ad un rito che deve svolgersi alla luce del sole, in presenza della gente, senz’ombra di mistero. Poiché l’esercizio del culto è un aspetto della vita della città, la forma delle due chiese è determinata in rapporto alla loro situazione nello spazio, nel paesaggio urbano. Dalla Piazzetta la chiesa di San Giorgio, al di là del largo bacino di San Marco, è un fondale, o piuttosto, un diafano velario colorato: rosa e bianco nelle trasparenze grigio-azzurre della laguna e del cielo. Sono i toni dominanti nella città: il primo rapporto tra l’edificio e l’ambiente è dunque un rapporto di colore. Architettonicamente, il motivo dominante nella città è la basilica di San Marco, con le sue cupole che sembrano di madr eperla e l’altissimo campanile, rosso e bianco nel cielo: a questo motivo rispondono a distanza il campanile e la cupola a calotta, leggera e trasparente come una bolla di vetro, di San Giorgio. Le masse del transetto sono larghe, spiegate: il piano di muratura in vista, rosso chiaro, fa da sfondo alla facciata bianca: che è come uno schermo bianco, intensamente illuminato, tra lo specchio d’acqua e l’orizzonte. La necessità di dilatare le masse per alleggerirle, quasi dissolverle in piani di colore, si riflette anzitutto nella pianta: una navata corta e larga, un vasto transetto con l’estremità dei bracci arrotondata, una lunga abside. Gli spazi interni non sono articolati ma semplicemente modulati: le forti membrature classiche sono ritirate sulle pareti per trattenere e intensificare la luce sulle vaste superfici bianche; l’ampiezza dei vani luminosi, dilatata nella navata e nel

transetto, decresce verso l’orizzonte, al di là del vano della cupola. Il Veronese aveva certamente studiato il complesso contrappunto cromatico dei mosaici bizantini; il “classico” Palladio ritrova l’idea bizantina dell’edificio semplice all’esterno, nelle nude cortine di mattoni, e ricco all’interno, pieno di una luce soprannaturale. Là erano i mosaici a fare luce e spazio: una luce e uno spazio interni, spirituali, contrapposti alla luce e allo spazio esterni, naturali. Qui, luce e spazio interni sono, più che spirituali, altamente intellettuali: è uno spazio 588

geometrico e prospettico, quasi simbolicamente rappresentato dagli elementi della morfologia classica, che deve sublimarsi in luce chiarissima, nella luce del cielo oltre l’orizzonte terrestre. Lo si vede anche nella facciata, unico richiamo, all’esterno, alla spazialità e luminosità dell’interno. Due piani conclusi da timpani triangolari, uno più basso e più largo, l’altro, centrale, più alto e più stretto: come due piani distanti, scaglionati nella profondità, ma poi compressi e compenetrati, tanto da far sporgere e da esporre alla massima incidenza della luce le colonne del pronao. Compressione e compenetrazione degli spazi significano

condensazione, coagulazione della luce: la facciata non è un piano prospettico, il limite frontale di una costruzione di volumi solidi, ma l’accento luminoso più alto, la nota coloristica culminante.

Il Palladio, infine, è riuscito a tradurre la morfologia e la sintassi classiche in termini di colore e di luce; a raggiungere la massima sensazione luminosa senza sacrificare nulla della razionalità della concezione classica; a comunicare complessi contenuti intellettuali attraverso la percezione immediata delle forme; a realizzare al più alto livello quell’unità di architettura e paesaggio, di civiltà e natura che costituisce la massima aspirazione nell’arte veneta del Cinquecento.

La regola e il capriccio

Alla base della cultura artistica del primo Cinquecento era la correlazione di teoria e prassi: teoria era l’idea o il principio, ma anche l’antichità considerata come perfezione ideale; prassi era l’esperienza che l’artista, operando, fa della natura e della storia. Questi due termini, però, vanno sempre più divergendo allo stesso modo che, nella parallela questione della lingua, si approfondisce il distacco tra l’ideale astratto di una lingua pura, di fatto inesistente, e la lingua parlata. La teoria diventa regola e dovrebbe dirigere la prassi; ma, rigida e astratta, non sa piegarsi a

risolvere gli infiniti casi particolari della pratica. È fatta per legare, ma in realtà discioglie e libera, sia pure nei limiti di certe convenzioni, l'invenzione dell'artista.

Il Borghini (1584) distingue due tipi d'invenzione artistica: quello "da altri derivante" o fondato sul patrimonio storico comune, e "quello che viene dall'artefice stesso". Corrispondono all'immaginazione, che ha sempre un 589

fondamento nel reale, e alla fantasia, il cui arbitrio è illimitato. Ma la fantasia non è pensata come una facoltà autonoma e costitutiva d'esperienza (come la pensava l'Ariosto e, nella sua scia, il Dosso), bensì come contraddizione alla logica della regola, quando pure non è l'eccezione che la conferma. Infatti, se anche l'anti-logica non può fare a meno di essere una logica, è provata l'universalità della logica. Il capriccio, ponendosi come "genere" artistico, è l'anti-regola, ma proprio opponendosi alla regola ha la sua regola. Concorrono a formarla: l'allegorismo spinto fino alla difficoltà o all'impossibilità di recuperare il significato delle immagini, cioè fino alla sciarada; l'imitazione di motivi antichi

"extravaganti" rispetto alla teorizzazione corrente dell'antico; il gusto crescente dell'ornato a grottesche; gli incontri sempre più frequenti con un mondo d'immagine non-classico, cioè con l'arte fiamminga e tedesca; l'applicazione spinta fino all'assurdo delle "regole" prospettiche e proporzionali; l'analisi stessa della natura che, per quanto abbia le sue leggi, è piena di eccezioni, di bizzarrie, di contraddizioni. Tipici esempi di "capriccio" sono (tra i molti): in pittura il lombardo GIUSEPPE ARCIMBOLDI con i suoi quadri, a doppiosenso, le cui figure diventano paesaggi guardando il quadro per largo invece che per lungo, o con le sue allegorie fatte riunendo i più svariati oggetti; in architettura, il palazzetto Zuccari a Roma, con porte e finestre a mascherone; in scultura, i

"mostri" del giardino di Bomarzo. Caso particolare del "capriccio" sono le anamorfosi o deformazioni prospettiche dell'immagine.

Benché queste manifestazioni "capricciose" non giungano ad un alto livello di valore, la loro stessa presenza a margine della "grande arte" e delle grandi formulazioni teoriche è un prezioso indizio di uno spirito critico e di un'ironia che trovano ugualmente espressione nel sempre maggior diffondersi della caricatura.

Rientra nella dialettica tardocinquecentesca di teoria e prassi, anche senza rientrare nel fenomeno del “capriccio”, la fortuna, presso un pubblico ormai laico, di paesaggisti, di pittori di nature morte, la cui produzione è caratterizzata da un massimo di prassi e da un minimo di teoria. Sono per lo più i fiamminghi, che introducono in Italia il gusto, molto diffuso già precedentemente nella cultura nordica, di rappresentazioni “fedeli” della natura: nella cultura artistica italiana, la 590

loro attività viene accettata in quanto mimesis pura, come imitazione, secondo la ben nota distinzione della Poetica aristotelica, dei simili o dei peggiori. È la nascita del “genere”, che rientra nell’ormai diffuso parallelismo dell‘“ut pictura poesis”. Il contatto con la cultura figurativa fiamminga diviene così, alla fine del Cinquecento, un apporto di “specialisti” all’interno di una cultura che tende a divenire la più ampia e comprensiva possibile, fino ad inglobare in se stessa anche il suo contrario; e al tempo stesso, lo specializzarsi dell’operazione artistica (se è “genere” il paesaggio e la natura morta, inevitabilmente diverrà

“genere”, sia pure gerarchicamente superiore, anche la pittura “di storia”) trova il suo parallelo, in architettura, nello scindersi della figura dell’architetto in “prattico”

e “decoratore”, in ingegnere ed architetto.

Il tardo Manierismo a Roma

A Roma l’arte seguita ad essere strumento ed argomento della politica e della polemica della Chiesa contro i protestanti. È perciò maggiormente soggetta a prescrizioni e limitazioni, tanto più rigorose, naturalmente, nei confronti delle opere destinate alle chiese.

Si rammenti che Michelangiolo opera a Roma fino al 1564: vive isolato, ma la sua autorità è enorme, costituisce un punto di riferimento da cui non si può prescindere, anche se la sua religiosità profonda e piena di problemi è considerata con qualche diffidenza negli ambienti conformistici. L’attività pittorica a Roma, negli ultimi decenni del secolo, è quantitativamente abbondante, qualitativamente mediocre: tradisce ad un tempo l’ossequio e la diffidenza nei confronti di Michelangiolo e perfino degli altri maestri della prima metà del secolo: un descrittivismo naturalistico tutto inscrivibile nei termini di “decoro” e di

“sacra rappresentazione” è la regola di una decorazione abbondante che interessa sia edifici sacri (per esempio: l’oratorio del Gonfalone) sia edifici

profani (per esempio: la villa Farnese di Caprarola).

TADDEO e FEDERICO ZUCCARI, il CAVALIER D'ARPINO, la scuola orvietana, i decoratori che lavorano nelle grandi imprese sistine sembrano non aver altra mira che quelle di de-problematizzare gli stessi maestri che esaltano ed imitano.

Federico Zuccari scriverà perfino un trattato che, nello stesso tempo, teorizza e 591

divulga ma anche riduce ad enunciazione normativa il neoplatonismo

michelangiolesco.

Il ricordo del primo, e ben più problematico Manierismo, e in particolare delle eleganze parmigianinesche che caratterizza l'attività romana di BERTOJA e di RAFFAELLINO MOTTA da Reggio è solo una breve parentesi, notevole

soprattutto per le ripercussioni, a livello europeo, che avrà nell'opera di Bartolommaeus Spranger, di Karel van Mander, di Otto van Veen.

L'opposizione larvata a Michelangiolo è prima ideologica che formale: al tormento spirituale si contrappone una devozione quieta e osservante, senza problemi. SCIPIONE PULZONE arriva a opporre all'"ideale" l'impassibile "verità"

fiamminga. Nei ritratti si collega allo "speciale tipo di ritrattistica che nella seconda metà del XVI secolo si diffuse per l'Europa, Riformata e

Controriformata, propagandosi soprattutto grazie ai Fiamminghi", ed in cui "le caratteristiche fisiche della persona effigiata vengono fissate ed esaltate in modi di estrema minuzia, e in una messa in posa rigidamente aulica, quasi ieratica". "Il risultato finale è che la persona rappresentata, senza perder nulla dei suoi tratti fisionomici, ritorna ai nostri occhi sotto una nuova specie, immutabile e fuori dell'azione del tempo, dove gli attributi dello stato sociale e del censo -

nitidamente descritti nell'abito e nei suoi ornamenti - non hanno parte minore di quella che tocca al volto o alle altre parti del corpo". Nei quadri sacri si attiene ad una "ben coltivata religiosità, smorzata di furori e di deliri" (Zeri), che non è più sermone, ma atto devoto, preghiera.

Emerge da questa situazione FEDERICO BAROCCI (1526-1612), che propone un riferimento culturale diverso: Raffaello, e soprattutto, Correggio. La proposta si spiega con la posizione religiosa del Barocci: di

pieno conformismo, certo, ma percorsa dal fremito di una spiritualità caritativa alla cui fonte è l'apostolato

"moderno" di San Filippo Neri. Contrariamente alle correnti ufficiali, il Barocci non si propone tanto di rappresentare con aulica oratoria i fasti della Chiesa quanto di toccare direttamente l'animo dei fedeli e di provocare una commozione che subito si trasformi in sentimento devoto. Con quel "diligente studio" che, nel Seicento, il Bellori riconoscerà come sua maggiore virtù, il Barocci intraprende 592

l'analisi del meccanismo espressivo del sentimento correggesco: lo depura anzitutto d'ogni motivo profano e sensuale, trasforma l'allegorismo in facili e piamente scherzose allusioni (esempio: la gazza che becca la ciliegia per dire che il martirio di San Vitale è stato in aprile), precisa la prospettiva delle profondità suggestive, studia la regia della composizione, traduce le dissolvenze chiaroscurali in un cangiante trascorrere di note cromatiche e la "grazia"

correggesca in una raffinata scelta di gesti e di fisionomie. Più che di sentimento religioso si tratta, è vero, di zelo devoto; tuttavia l'operazione culturale intrapresa da Federico Barocci è importante perché impegna la pittura in quello che è ormai e tanto più sarà nel Seicento il programma cattolico: opporre alla religione

"individuale" delle correnti protestanti il sentimento ed il culto collettivi.

L'opposto dei devoti, estatici dipinti del Barocci, tutta sedula alacrità e santa letizia "filippina", è la bruciante, visionaria, pittura del Greco, allievo, dopo una formazione in patria, di Tiziano e attivo a Roma, nella corte farnesiana, tra il 1572

e il 1575. Gli allucinati guizzi luminosi dell'altarolo estense, lo spazio vuoto, quasi fosse stato risucchiato dal fondo, della Guarigione del cieco di Parma sono l'esatto contrario della composizione fugata, ascendente per accordi successivi di colori cangianti, della Deposizione di Perugia. Né Barocci, né El Greco rimangono a lungo a Roma; l'urbinate si rifugia presto nell'illustre ma declinante provincia marchigiana, il candiota, dopo un brevissimo secondo soggiorno veneziano, si reca nella Spagna di Filippo II; ma le due divergenti opposizioni al formalismo tardomanierista romano incideranno storicamente assai più dell'apparentemente trionfante pittura ufficiale.

Segni evidenti di anti-michelangiolismo si hanno anche nell'architettura. La ricostruzione della basilica di San Pietro realizza ma, nello stesso tempo, esaurisce l'ideale rinascimentale del "monumento cristiano". Il monumento simbolico e rappresentativo della Cristianità è lì, sta sorgendo ad opera del

"genio divino" di Michelangiolo; ma Roma ha anche bisogno di chiese per il culto e per l'istruzione religiosa. La stessa basilica di San Pietro, alla fine del secolo, verrà adattata a questi fini più pratici, sociali: si sacrificherà la più sublime delle 593

idee architettoniche michelangiolesche innestando nell'organismo plastico accentrato una navata longitudinale.

La Compagnia di Gesù, il più agguerrito degli ordini religiosi, affida nel 1568 la costruzione della propria chiesa ad un architetto emiliano da molti anni attivo a Roma al servizio dei Farnese, il VIGNOLA (1507-1573). Il Gesù fissa il tipo della chiesa della Controriforma, essenzialmente destinata alla devozione collettiva e alla predicazione. È stato osservato (Gioseffi) che la pianta "risulta dalla giustapposizione di un braccio longitudinale a un organismo centrale", anche se i bracci del transetto siano ridotti, "resi atrofici". In realtà, la chiesa appare come un organismo centrale compresso ai lati fino a trasformarsi in una prospettiva in profondità che s'impenna, nella tribuna, nella prospettiva in altezza della cupola.

Ne risulta una vasta aula rettangolare con vani laterali, che al termine sfonda verso l'alto, con la cupola, e in profondità, con l'abside. È probabile che il Vignola, emiliano, abbia presente l'interpretazione albertiana della basilica romana nell'albertiano Sant'Andrea di Mantova; sta di fatto che, da architetto essenzialmente pratico qual è, si propone anzitutto di ottenere un vasto vano sgombro, perfettamente praticabile, funzionale e acusticamente perfetto. Ma le sue mire (o quelle del cardinale Farnese) non sono soltanto Pratiche. La chiesa non è più un simbolo dell'universo, ma un'allegoria del processo dell'umanità cristiana verso la salvezza; è la mediazione tra terra e cielo, il luogo dove i fedeli si sentono trasportati verso Dio. Più tardi il Gaulli esprimerà chiaramente questo concetto affrescando la volta, sfondandola con una prospettiva che raccorda l'architettura della chiesa allo spazio celeste popolato di santi e di angeli.

Per lasciare vuota e libera la navata il Vignola deve ritirare tutte le membrature sulle pareti: contrappone alla profondità scura delle cappelle

larghi tratti di parete in piena luce, con alte paraste che agganciano i vuoti laterali al vano centrale e suggeriscono una spinta verso l'alto. Alla struttura cinquecentesca, che distribuiva gli elementi portanti nello spazio, succede così la parete articolata e plastica, che sarà il tema costruttivo fondamentale dell'architettura barocca.

Il Vignola si era formato in Emilia come pittore e prospettico: la fonte della sua cultura figurativa è dunque all'origine, correggesca. A Roma dal 1550, è l'erede 594

della tradizione del Sangallo: anche nel carattere pratico della propria attività e nel riserbo nei confronti di Michelangiolo. Nella villa Farnese a Caprarola si limita a sviluppare l'opera progettata e iniziata dal Sangallo verso il 1540. Il Sangallo l'aveva concepita come un saldo blocco pentagonale, quasi una fortezza.

Componendo le superfici con archi, finestre, lesene appena affioranti, allontanando la massa dell'edificio anteponendovi le grandi rampe ricurve con un forte prospetto bugnato, il Vignola dissolve la compattezza plastica del blocco in un chiaro scuro ventilato e leggero, veramente correggesco, che lo collega allo spazio naturale, quasi idillico, del parco. Anche la villa di papa Giulio, conclusa dal Vignola lavorando su precedenti progetti, è un organismo aperto, con grandi vuoti e corpi autonomi: un edificio, cioè in cui lo spazio naturale è implicato nella forma architettonica.

Non soltanto per la ricerca della suggestione emotiva, ma anche per il "diligente studio" che la disciplina e dirige ad un fine, l'architettura del Vignola può accostarsi al correggismo del Barocci. Dallo studio e dal rilievo metodico dei monumenti il Vignola, che certo conosceva il Serlio, deduce quella Regola delli cinque ordini d'architettura (1562) che, subito, ebbe un'immensa fortuna anche fuori d'Italia. Non è una teoria costruita sull'antico, ma un insieme di norme di facile applicazione, un prontuario. Le forme antiche non hanno più una ragione strutturale, ma non sono neppure ridotte a mero linguaggio ornamentale.

Conservano l'originario significato spaziale allo stesso modo che l'ètimo di una parola ne tramanda il significato originario; ma come l'ètimo antico non impedisce di usare la parola con significato affatto diverso, così la spazialità implicita nelle forme degli elementi architettonici antichi non impedisce di applicarli ad occorrenze moderne e magari pratiche. Questa spazialità implicita serve tuttavia a trasformare lo spazio reale dell'edificio

in uno spazio ideale: media il trapasso dell'esperienza ad una regione più elevata, quasi soprannaturale.

GIACOMO DELLA PORTA (1538-1602) è uno dei tanti architetti lombardi che concorrono a definire il volto di Roma manieristica e barocca. Sono specialmente i lombardi che riconoscono in Michelangiolo il maestro unico e inimitabile: e non è un caso che spetti proprio al Della Porta portare a termine la cupola di San 595

Pietro dopo la morte del maestro (1564). Anche a lui tocca terminare, costruendo la facciata, la chiesa del Gesù lasciata incompiuta dal Vignola. Non si attiene al progetto vignolesco o, piuttosto, lo corregge. Riduce la rientranza delle ali laterali, inquadra i due ordini in un'unica superficie rafforzata da piatte lesene: appiattisce, cioè, l'organismo plastico ideato dal Vignola e ne trasforma la struttura in un tracciato quasi grafico appena rialzato da un debole chiaroscuro.

Revoca dunque il rapporto costruttivo tra facciata e corpo dell'edificio, e mette in rapporto la facciata soprattutto con la piazza antistante. Come lo Zuccari nel suo trattato, considera l'insegnamento michelangiolesco soprattutto come invito alla purezza e alla severità del disegno; è una concezione limitativa, ma è anche quella che elimina o attenua la ricerca del monumentale, l'interesse per l'edificio rappresentativo, e concorre a sviluppare l'idea di un'architettura che può estendersi a tutta la città, fare di essa l'immagine nobile e austera di tutta una comunità. Le varie facciate di chiese costruite dal Della Porta sono tutte studiate, nelle proporzioni e negli spartimenti, in funzione dello spazio urbano su cui si affacciano: come quella, tutta sviluppata in larghezza per far parete alla strada, di San Luigi dei francesi.

Il problema urbanistico di Roma è posto in modo organico da un altro architetto lombardo, DOMENICO FONTANA (1543-1607), per incarico di Sisto V. Malgrado la densità crescente della popolazione, Roma era ancora una città chiusa nell'anello delle mura aureliane, divisa in rioni pressoché incomunicanti. Il tracciato del Fontana fissa una rete di vie lunghe e diritte, che rompono in vari punti la cinta, crea nuovi centri, apre piazze per lo smistamento del traffico rotabile, organizza il rifornimento idrico, prevede sviluppi economici e sociali. Lo scopo dichiarato della nuova rete stradale è il collegamento diretto delle antiche basiliche per facilitare le processioni dei pellegrini; di fatto, col piano sistino, la vecchia città medievale si

trasforma in una moderna capitale, anzi nel modello di quella che sarà, in tutta l'Europa, la città-capitale in regime di assolutismo monarchico. Paragonato ai grandi maestri del Rinascimento, il Fontana appare piuttosto un ottimo tecnico che un creatore di forme. La figura tradizionale dell'architetto si scinde in lui in tre attività specializzate: è un urbanista, capace di 596

interpretare la funzione politica, economica, sociale di una grande città; è un ingegnere che si vale della nuova scienza meccanica per erigere obelischi e trasportare monumenti, ma anche per costruire rapidamente e sistematicamente i grandi edifici delle nuove strade; è un decoratore sobrio e rigoroso che si preoccupa molto meno della bellezza dei singoli edifici che del tono elevato di una via, di una piazza, della intera città.

CARLO MADERNO (1556-1629) è, tra gli architetti lombardi a Roma, il più legato all'alta lezione di Michelangiolo; ma proprio a lui tocca il compito ingrato di trasformare in longitudinale lo schema centrale ideato dal maestro per San Pietro e cioè di raddoppiare la capienza della chiesa costruendo la grande navata. È

anche l'autore della facciata, che sarà finita nel 1612. Il problema dell'esterno era anche più grave che quello dell'interno: con la nuova navata longitudinale, la cupola cessava di essere il centro e la sintesi plastica delle masse. Il Maderno cerca di rispettare quanto più può il disegno michelangiolesco: sia nell'impiego dell'ordine unico o gigante nelle colonne del pronao, sia nello sviluppo della fronte, larga e bassa per lasciar vedere la cupola, anche se questa non è più centro ma sfondo. La costruzione della navata distrugge indubbiamente la concezione michelangiolesca del monumento chiuso nelle sue masse e

dominante con la sua mole l'intera città; tuttavia prolunga la chiesa e la collega al tessuto urbano, riguadagnando in valore urbanistico quello che si perde in valore architettonico.

Nella facciata di Santa Susanna (1603) il Maderno riprende il tema del Gesù di Giacomo Della Porta, ma lo sviluppa con un'accentuazione plastica,

specialmente nella porta e nei timpani, che si spiega anche con l'esigenza, imposta dall'ubicazione dell'edificio, di una doppia veduta, longitudinale e frontale. È il tramite tra la facciata manieristica, intesa come un piano sul quale soltanto gli spartimenti e le riquadrature suggeriscono

una spazialità quasi simbolica, e la facciata barocca, che fa sentire all'esterno lo spazio interno e collega plasticamente lo spazio della chiesa a quello della strada o della piazza.

597

Altri centri di cultura manieristica

La cultura manieristica, favorita dall'assetto politico e dal trasformarsi delle signorie in piccoli stati, si diffonde in quasi tutte le regioni italiane. L'architetto perugino GALEAZZO ALESSI (1512c.-1572) lavora a Genova (chiesa di Santa Maria in Carignano; e molti palazzi e ville) e a Milano (San Vittore; palazzo Marino etc.) contribuendo alla trasformazione moderna delle due città. A Genova, dal seme raffaellesco portato da Perin del Vaga fiorisce con G.B.

CASTELLO e con LUCA CAMBIASO (1527-85) una brillante scuola pittorica, a cui si deve il diffondersi del gusto per le facciate affrescate: anche la pittura concorre così alla caratterizzazione visiva dello spazio urbano.

A Milano la pittura del tardo Cinquecento è dominata dalle influenze emiliane e specialmente parmigianinesche portate da ERCOLE PROCACCINI e dai suoi figli CAMILLO (1551c.-1629) e GIULIO CESARE (1574-1625); in Piemonte, dai seguaci di Gaudenzio Ferrari. La scuola manieristica cremonese dei Campi è importante anche per i suoi contatti con la contemporanea pittura fiamminga e per le conseguenze che essi avranno anche a Bologna, specialmente su BARTOLOMEO PASSEROTTI (1528-1592) e sulla prima formazione di

ANNIBALE CARRACCI.

A Firenze, che rimane fino alla fine del secolo il centro della più raffinata cultura figurativa, sono episodi interessanti la reazione antimichelangiolesca e l'austera concisione narrativa di SANTI DI TITO (1536-1603); lo sviluppo in senso decorativo del colorismo di Andrea del Sarto da parte di BERNARDINO

POCCETTI; il "genere" storico-religioso, severamente prosastico, del PASSIGNANO, dell'EMPOLI, del CIGOLI.

A Siena, un vivace episodio baroccesco si ha con FRANCESCO VANNI (1563-1610) e VENTURA SALIMBENI (1568-1613): è l'ultima, felice stagione di una civiltà figurativa culturalmente autonoma, caratterizzata da "un tono di gentilezza devota ma elegante, talora perfino di

una raffinatezza un po’ frivola nell’accendersi brillante dei colori” (Sricchia Santoro).

Napoli è, insieme a Messina, il centro più vivo dell’Italia meridionale: è tuttavia provincia che si aggiorna con le presenze, più o meno prolungate, di artisti 598

provenienti in gran parte da Roma: dapprima Cesare da Sesto e Polidoro da Caravaggio, poi i toscani Giorgio Vasari e Marco Pino, infine i fiamminghi Teodoro d’Errico, Wenzel Cobergher, Aert Mytens. Al raffaellismo di ANDREA DA SALERNO e GIOVAN FILIPPO CRISCUOLO succede l’aspro toscano di

FRANCESCO ROVIALE “creato” del Vasari; al “colorir delicato” di SILVESTRO

BUONO e di GIOVAN BERNARDO LAMA la maniera, correggesca secondo i

dettami del Manierismo internazionale, del massimo pittore napoletano del secolo, FRANCESCO CURIA.

599

CAPITOLO TREDICESIMO - IL SEICENTO

Già sul finire del Cinquecento si comincia a sentire che il formalismo manieristico, con la sua dialettica di regola e capriccio o di astratta ragione e di arbitrio fantastico, non fa presa sulla realtà e non risolve il problema, che ora emerge come essenziale, della cultura o dell’esperienza globale ed attiva della natura e della storia. Il periodo che si chiama Barocco può definirsi una rivoluzione culturale in nome dell’ideologia cattolica.

La lotta religiosa non è chiusa; al di là del campo dottrinale, la disputa si estende al problema della condotta umana, della politica: il rapporto tra l’individuo e lo Stato ripete o riflette il rapporto tra uomo e Dio. Per i protestanti il solo legame tra Dio e l’uomo è la grazia, e non si può far nulla per ottenerla: tutto lo sforzo umano, tutta l’esperienza accumulata e maturata nel tempo, la cultura infine, sono privi di scopo. Gli uomini lavorano perché questa è la pena della colpa originale; ma le opere non hanno valore al di là della vita terrena, non salvano. È

il principio di quello che sarà poi il lavoro puramente tecnico, senza esiti di trascendenza, dell’industria. I cattolici affermano invece che Dio ha predisposto i mezzi della salvezza: la natura che ha creato, la storia che ha voluto, la Chiesa che spiega il significato della natura e della storia,

dirigendo così al fine della salvezza l'agire umano. Se la storia è il percorso finora compiuto dall'umanità verso la salvezza, bisogna proseguirlo: fermarsi, tornare indietro è peccato. Ecco la differenza rispetto all'ideale culturale del Rinascimento, il ritorno all'antico.

Quello che si chiamerà il "classicismo barocco" non sarà imitazione, ma sviluppo, estensione, reinvenzione della cultura classica.

La questione religiosa ha un aspetto sociale: infatti la disputa è tra la fede individuale dei protestanti e la fede collettiva o di massa propugnata dalla Chiesa. La cultura è una via di salvezza, ma tutta l'umanità deve salvarsi, non soltanto i dotti. Bisogna dunque che la cultura penetri in tutti gli strati della società; bisogna che ogni attività umana, anche la più umile, abbia un'origine culturale e un fine religioso. La tecnica dell'artista, come quella dell'artigiano e dell'operaio, non è fine a se stessa: qualsiasi cosa si faccia, si fa ad maiorem Dei gloriam, cioè l'opera degli uomini accresce la gloria, il prestigio di Dio sulla terra.

600

Per questo il Barocco diventa presto uno stile e passa dalla sfera dell'arte a quella del costume, della vita sociale; e dà figura, carattere, valore di bellezza naturale e storica insieme alle città, cioè all'ambiente della vita sociale e politica.

Le poetiche barocche riprendono, rivalutano e sviluppano la concezione classica dell'arte come mimesi o imitazione; l'arte è rappresentazione, ma lo scopo della rappresentazione non è di meglio conoscere l'oggetto che si rappresenta, bensì di impressionare, commuovere, persuadere. A che cosa? A nulla di preciso: né la verità di fede né la bontà di una concezione politica si possono dimostrare od imporre con un dipinto o un edificio. L'arte è il prodotto dell'immaginazione e il suo fine precipuo è di insegnare a esercitare l'immaginazione. È importante perché senza immaginazione non v'è salvezza. Proporsi la salvezza significa ammettere che la salvezza è possibile, immaginarsi salvi: significa cioè immaginarsi al di là della contingenza della realtà quotidiana.

L'immaginazione è superamento del limite: senza l'immaginazione tutto è piccolo, chiuso, fermo, incolore; con l'immaginazione tutto è vasto, aperto, mobile, colorito. Non è tale in sé, bensì nel soggetto che si accosta alla realtà, e ne compie l'esperienza, con la capacità di vedere al di là della cosa in sé, di metterla in relazione con altre cose e col tutto, di situarla in

uno spazio e in un tempo più vasti. L’arte barocca non aggiunge nulla alla conoscenza oggettiva o positiva della natura e della storia: per indagare la natura c’è ormai una scienza, per ricostruire e spiegare le vicende del passato c’è una storiografia. L’artista si interessa della natura e della storia solo in quanto il pensiero della natura e della storia gli permette di oltrepassare i limiti del reale, di estendere l’esperienza al possibile. L’immaginazione, che viene ora riconosciuta come la facoltà che produce l’arte, è molto diversa dalla fantasia o dal capriccio. L’immaginaz ione ha un fine: persuadere che qualcosa di non-reale può diventare realtà. Il concetto che l’arte rappresenti il verosimile o il possibile è espresso da Aristotele nella Poetica: e questo è infatti il testo su cui si fonda la concezione artistica del Seicento. Ma non soltanto il possibile può farsi reale; è l’agire umano che traduce il possibile in reale. L’arte, come agire sollecitato e diretto dall’immaginazione, è appunto il processo ideale della traduzione del possibile in reale: è quindi un 601

modello di comportamento, e il suo fine è di persuadere ad agire secondo il proprio modello, che è poi il modello dell’agire secondo la vera natura umana.

Essendo una tecnica della persuasione, l’arte trova un sostegno concettuale - e un modello operativo - non solo nella Poetica, ma anche nella Rettorica di Aristotele, e nel De oratore di Cicerone, che ne dipende. Vi sono vari modi di persuadere: presentando la prova, dimostrando con argomenti, trascinando con l’enfasi del discorso. Perciò nell’arte del Seicento un’acuta evidenza realistica si accompagna quasi sempre alla figurazione immaginaria: si rappresentano i cieli aperti alla visione del santo, ma si precisa con estrema acutezza la qualità del tessuto della sua veste, la luce che batte sugli oggetti che ha accanto. E la fattura artistica è sempre rapida, sicura, piena di estro e di calore, magari simulati: accompagnata sempre da un ampio, eloquente gestire.

Per la vastità dei suoi assunti ideologici e la molteplicità delle sue funzioni, nonché per la composizione della società a cui si rivolge, l’arte del Seicento presenta una larghissima gamma di fenomeni fortemente differenziati. Poiché non si tratta più di realizzare forme che abbiano un valore assoluto ed eterno, ma di agire sull’animo della gente, si ammette che vi siano vari modi di esprimersi e di persuadere: si delineano perciò diverse tendenze che, non corrispondendo più a diversi schemi di

interpretazione della realtà ma soltanto a diversi atteggiamenti e modi di essere e comunicare, possono facilmente combinarsi o intrecciarsi. La necessità di delimitare un campo così vasto, nonché di rispondere alle richieste di una società sempre più stratificata, determina la distinzione di diversi generi artistici, a cui corrispondono altrettante categorie di specialisti.

La fortuna della pittura di genere discende dalla necessità di documentare con il vivace realismo dei particolari la verosimiglianza delle visioni dell'immaginazione: perciò, all'inizio, la pittura di genere si contrappone alla pittura di storia e tuttavia la integra, ponendo in seno all'arte stessa il rapporto di particolare e universale, di reale e ideale. Si isolano poi i diversi generi: il ritratto, la natura morta, il paesaggio, la scena di vita quotidiana o di costume; e ciascun genere si suddivide in sottospecie, a cui corrispondono diverse categorie di specialisti, sicché si avranno pittori di prospettive e di rovine, di fiori, di pesci, di strumenti 602

musicali, di battaglie o di scene di costume. Il fenomeno dei generi, come fenomeno di specializzazione in senso tematico e tecnico, non è tuttavia soltanto della pittura: non è dissimile, in architettura, la distinzione tra i diversi tipi di edifici religiosi pubblici e privati in rapporto alle diverse funzioni e alle richieste di una clientela sempre più differenziata per cultura, gusti, possibilità economiche.

L'attività degli specialisti tuttavia non dà luogo a classi incomunicanti; non di rado infatti diversi specialisti intervengono nella medesima opera, come quando il paesaggista dipinge lo sfondo di un quadro di storia o il figurista le macchiette in un quadro di paesaggio, etc. L'arte è concepita come una grande impresa sociale, a cui ciascuno collabora secondo le proprie specifiche competenze.

Altro fenomeno caratteristico del Barocco è lo scambio rapido e frequente delle esperienze attraverso i viaggi degli artisti e la circolazione delle opere, nonché attraverso la diffusione delle riproduzioni delle opere col mezzo dell'incisione. A Roma, primo centro dell'arte barocca, lavorano stabilmente o per lunghi periodi artisti francesi, fiamminghi, tedeschi, spagnoli: vi soggiornò brevemente, ma con importanti conseguenze, RUBENS, il maggior artista fiammingo del Seicento; DIEGO VELAZQUEZ, il più grande pittore spagnolo; vi lavorarono a lungo due

maestri francesi, NICOLAS POUSSIN e CLAUDE LORRAIN. Grazie a loro,

soprattutto, il Barocco è un fenomeno non soltanto italiano, ma europeo.

Annibale Carracci, Caravaggio, Rubens

La prima opposizione al formalismo tardo-manieristico si manifesta come opposizione alla cultura romana da parte di una cultura “lombarda” o più genericamente settentrionale; ed ha, all’origine, una motivazione religiosa come ricerca di un’arte che, senza pretendere di rivelare o spiegare le verità della fede, stimolasse il sentimento religioso, quasi suggerendo ai fedeli l’atteggiamento da assumere, di compunta devozione verso Dio e di umiltà verso il prossimo. A Bologna, la seconda città dello Stato della Chiesa, la pittura aveva già una tradizione pietistica e devozionale, che risaliva al Francia e alla sua scuola. Il michelangiolismo si era bensì rumorosamente imposto, poco dopo la metà del Cinquecento, con le brillanti decorazioni di PELLEGRINO TIBALDI (1527-1596), piene di scorci e di prospettive complicate. Ma se una certa reazione può già 603

notarsi nell’interesse di BARTOLOMEO PASSEROTTI per la solida prosa

descrittiva dei fiamminghi, le ragioni religiose di un’arte rivolta a toccare le corde del sentimento più che a farsi ammirare appaiono chiare nella compostezza quasi arcaizzante di BARTOLOMEO CESI (1556-1629) e specialmente nel

programma esplicito di LUDOVICO CARRACCI (1555-1619).

Fondando con i cugini Agostino (1557- 1602) e Annibale (1560-1609)

l’Accademia dei Desiderosi, che si chiamerà poi degli Incamminati, Ludovico si propone di fare dell’arte uno strumento capace di sollecitare la devozione, anche e soprattutto nel popolo. Bisogna dunque compiere una verifica dei mezzi espressivi della pittura, scegliere i più idonei al fine. Nell’Accademia si disegna dal vero, non tanto per gusto analitico, quanto per mettere a punto sul vero il disegno e il colorito dei grandi maestri del Cinquecento, eliminando così la convenzionalità delle regole che il Manierismo aveva instaurato su quelle forme.

Ridare naturalezza alle forme dell’arte è il miglior modo per dar loro la capacità di agire sulla natura umana, sul sentimento; né può sorprendere che l’attenzione si volgesse specialmente a quello che si considerava il pittore del sentimento, il Correggio. L’Annunciazione di Ludovico, dipinta verso il

1585, proprio quando andava costituendosi la famosa Accademia, è un’opera tipicamente,

intenzionalmente devozionale: vuole dimostrare che, come tramite al divino, più delle grandiose figurazioni dottrinali vale l’espressione diretta dei sentimenti comuni, la fede semplice e schietta degli umili. Quasi per protesta contro i difficili scorci del Tibaldi, la prospettiva è la più lineare e la più semplice che si possa immaginare; e, nelle figure, l’ardore correggesco è contenuto, quasi castigato nella sobrietà delle pose, dei gesti, dei colori, delle luci. Ludovico non crede, come il Correggio, che il sentimento naturale, esaltandosi, diventi amor di Dio; ma crede che l’amor di Dio, riflettendosi sui sentimenti umani, li disciplini, li volga al bene. L’umiltà e la modestia permettono di vedere e apprezzare come segni della provvidenza anche le piccole cose del mondo: la devozione non è soltanto preghiera ed estasi, ma contegno composto, dimesso, benevolo verso gli altri.

Poco importa che questo contegno appaia artificioso, volontariamente adottato, 604

moralistico; il fine dell’arte è proprio di indurre ad imporsi quella disciplina, a trasformare la passione in virtù.

Posto il principio dell’arte come strumento, non sorprende che si badi più alla perfezione dello strumento che al suo fine religioso: AGOSTINO è soprattutto uno studioso, che riprende in esame e quasi criticamente analizza e verifica, punto per punto, l’immenso lascito formale dell’arte del Cinquecento. Si dedica alla tecnica dell’incisione, se ne vale per riprodurre criticamente le opere dei maestri, del Correggio e dei veneti, specialmente del Veronese. È un’operazione culturale importante e non soltanto per la diffusione di quei testi che, così, diventano il fondamento primo della formazione professionale degli artisti.

Nell’incisione le qualità coloristiche degli originali vengono espresse mediante linee e rapporti di chiaro e di scuro; anche i più brillanti effetti coloristici vengono così interpretati in chiave disegnativa, e i valori tonali tradotti in reticoli grafici più o meno fitti. La tecnica riproduttiva è dunque anche una tecnica di analisi, di ricerca strutturale: non soltanto la riproduzione fornisce l’immagine, ma la chiave di interpretazione dell’originale. Si guardi il più importante dei dipinti di Agostino, la Comunione di San Girolamo (1592c.), e si vedrà come la sua pittura non sia

meno analitica dell'incisione: l'impianto tonale veneto è ricostruito prospetticamente ed i personaggi, benché situati nello spazio secondo il principio della giustapposizione delle masse tonali, sono precisati, descritti, ridisegnati con l'attenzione di chi di un'emozione provata voglia rintracciare le cause e il meccanismo allo scopo di riprodurla e utilizzarla.

Con ANNIBALE la riforma carraccesca oltrepassa le iniziali motivazioni religiose: non si tratta più di verificare e utilizzare i mezzi espressivi elaborati dalla grande pittura del Cinquecento, ma di riproporre in toto il problema del valore della cultura. Le prime opere bolognesi - Macelleria, Uomo che mangia i fagioli -

potrebbero far supporre, all'inizio, uno schietto interesse per l'osservazione diretta e la notazione immediata; riprendono invece la tematica fiamminga della natura morta con figure, alla Joachim Beuckelaer, già filtrata, attraverso i Campi, nel Passerotti. V'è, probabilmente, uno spunto polemico: la figura umana non più eroica protagonista ma, come cosa veduta, non diversa dalle altre cose. Ma 605

subito si apre il problema: l'antitesi tra la singolarità delle cose, così fortemente sentita e sottolineata dai fiamminghi, e l'unità dello spazio, la costruzione globale della tradizione italiana. All'opposto delle prospettive vertiginose del Tibaldi, lo spazio della Macelleria è poco profondo, senza scorci prospettici, quasi quadrettato dall'incrocio delle verticali e delle orizzontali: un telaio che incasella cose e figure, dando a ciascuna la stessa evidenza delle altre. Nessun compiacimento per il particolare pittoresco, ma una lucida oggettività: in quel telaio ogni cosa è data nel suo essere-in-sé e nel suo essere-nello-spazio, nella sua singolarità e nell'unità del contesto.

Con Agostino, Annibale si accosta al Correggio e ai veneti. Se nella Comunione di San Girolamo Agostino fa opera di analisi, nella Madonna di San Luca (1592) Annibale fa opera di sintesi: parte dall'impianto veneto per masse tonali giustapposte ma, seguendo esempi correggeschi, sporge le figure verso l'esterno e le addentra verso il fondo. È un invito a entrare nel quadro, a partecipare del fervore dei santi intorno alla Madonna, a lasciare che il sentimento si effonda e dilegui nella natura, nel paesaggio lontano.

L'Elemosina di San Rocco (1595c.) fissa un tipo nuovo di quadro storico-religioso. Annibale si oppone al pietismo di Ludovico: il cristianesimo è storia gloriosa come quella di Roma, gli umili sono eroi. San Rocco è un condottiero che distribuisce le ricompense alle legioni: le

donne sono matrone, gli infermi veterani coperti di gloriose ferite. È veneto lo scorcio dello scenario monumentale, veneta la composizione ammassata e saliente. Ma la luce è più bassa, i riscontri tonali si riducono ad un chiaroscuro più marcato, di ogni figura è letteralmente descritta la nobiltà del gesto e del volto. Più che una massa animata è un'accolta di personaggi, ciascuno dei quali recita la sua parte: la pittura non è più soltanto ut poesis, è anche teatro. Come nel dramma i sentimenti sono descritti, individuati, concertati: della virtù cristiana si vuol spiegare la ragione storica e morale.

Nel 1595 è a Roma, chiamatovi da Odoardo Farnese, per il cui studio privato dipinge l'Ercole al bivio; due anni più tardi comincia la decorazione della galleria di Palazzo Farnese: lunga venti metri, larga sei, coperta a botte. Intorno alla 606

figurazione centrale di Bacco ed Arianna, tra finte erme e cariatidi, favole mitologiche alludono al tema, classico e naturalistico, del trionfo d'Amore. Il programma di Annibale, secondato dalle tendenze della più avanzata cultura romana, è la rivalutazione integrale della cultura classica e del Rinascimento: era dunque inevitabile il richiamo a Michelangiolo e a Raffaello, alla volta della Sistina e a quella della Farnesina. Erano i venerati modelli dei manieristi; e Annibale dimostra che non li hanno capiti, proprio perché li hanno assunti come modelli e li hanno esteriormente imitati ignorando o tradendo la loro storicità profonda, la loro sostanza classica, la loro originalità creativa. Associando esperienze venete, romane, emiliane non mira ad una combinazione eclettica, ma alla liberazione da tutte le regole: gli scomparti si succedono ritmicamente, più larghi o più stretti, ora sfondando la volta, ora sovrapponendosi ad essa come "quadri riportati" con le loro cornici dorate. È il trionfo della pittura come

"mimesi": imita la natura (gli sfondi di paesaggio e di cielo), imita l'architettura (seguitando le strutture reali nelle immaginarie, o finte), imita la scultura (nelle cariatidi, nelle erme, nei medaglioni), imita perfino se stessa (nei finti quadri). Ed imita la poesia: non soltanto perché racconta in figure le cose che la poesia dice in parole, ma perché emula la libertà d'immaginazione che è propria del poeta.

Inutile cercare di isolare, nel complesso, questa o quella figurazione; inutile cercare di stabilire quale sia la struttura dello spazio, il principio compositivo, l'ideale formale di Annibale. Il fatto importante è proprio la mancanza di un sistema, di uno schema costante: la mente non riesce a

fermarsi, a considerare analiticamente le singole immagini, a indagarne il significato. La stessa immagine che colpisce l'occhio con la bellezza del ritmo e del colore, sùbito lo rimanda ad altre immagini, alla miriade d'immagini che gremiscono lo spazio immaginario della volta. La pittura non mira più a rappresentare verità oggettive; vuole rappresentare al vivo quelle realtà dell'immaginazione che sono le immagini. La posizione di Annibale è molto simile a quella che assumerà, di lì a poco, Giovan Battista Marino, quando polemizzerà contro i manieristi della letteratura e affermerà che la poesia non dev'essere altro che un succedersi rapido di immagini smaglianti e sonore per "piacere ai vivi che sentono": l'Adone, testo-607

base della poesia barocca, sarà composto proprio come la galleria Farnese, cioè come un tessuto diafano e brillante di immagini cangianti, senz'altro nesso che il ritmo ed il suono. Non ha senso rimproverare a questa pittura e a questa poesia la mancanza di concetti profondi, di aderenza alla realtà: ciò che si vuole manifestare e proporre all'esempio è il ritmo creativo dell'immaginazione, la sua capacità di oltrepassare i limiti del reale, di sostituirsi alle verità oggettive della natura e della storia. Perché, allora, rievocare il mondo d'immagine della cultura classica? Perché l'antichità è, per antonomasia, il dominio dell'immaginazione: si è espressa in immagini allegoriche poiché non poteva avere la nozione certa e diretta del vero che si avrà solo con la rivelazione cristiana; può essere soltanto raffigurata mediante l'immaginazione, sia pure partendo dai dati della storia; è dunque, per eccellenza, immaginazione "storica", non arbitraria. Perciò, in Annibale, la figurazione classica è allegorica: e l'allegorismo è la determinante dell'immagine poiché per questa via si evita la corrispondenza rigida dell'immagine a un significato fisso (p. e.: una bella donna è una bella donna, ma anche la figura di un concetto, per esempio la Gloria e la Fama). Come la storia (il passato), così anche la natura (il presente) si dà soltanto nell'immaginazione; come della storia conosciamo soltanto alcuni particolari (le testimonianze degli scrittori, le poche opere d'arte conservate, le rovine), così della natura vediamo solo i particolari che cadono sotto i nostri occhi. Non si può prescindere da queste conoscenze oggettive, ma esse servono soltanto a fondare un'esperienza dell'insieme (la totalità della storia e della natura: la cultura) che solo l'immaginazione può dare. Osserviamo un paesaggio di Annibale, la Fuga in Egitto: vi sono alberi, acque, monti, cielo, cioè tutti gli elementi che

compongono lo scenario naturale; v'è la città chiusa nelle sue mura e vi sono le greggi al pascolo, la vita urbana e la vita agreste; v'è il fatto storico religioso, ma ambientato nella natura, legato al paesaggio. Come in questa visione immaginaria globale la storia diventa mito, così diventa mito la natura; la poesia classica è profondamente mitica; quindi la cultura (natura e storia) è poesia. E la funzione della poesia, come attività tipica dell'immaginazione, non è di indagare e manifestare il reale, ma di superare il limite del reale, di passare dal particolare 608

all'universale. Perciò l'immaginazione, come processo all'universale, porta sempre verso la salvezza, Dio: anche quando l'oggetto dell'immaginazione è, come nella galleria farnesiana, pagano e profano. Se l'immaginazione permette di sentire quell'unità e totalità del reale che l'esperienza diretta non può dare, l'immaginazione è la fonte del sentimento: sentimento della natura, sentimento della storia, sentimento religioso. I dipinti religiosi di Annibale esprimono sentimenti del tutto diversi da quello della pagana gioia di vivere che è espresso nella galleria Farnese: sono severi, gravi, drammatici. Ma pure nei dipinti religiosi (e anche in questo Annibale si oppone al rigorismo controriformistico e manieristico della fedeltà al testosacro) ciò che domina è la pienezza dell'immaginazione, la forza persuasiva della "finzione" o dell'immagine: la qualità del sentimento (dolore, amore, gioia, etc.) non è che la colorazione che assume il flusso dell'immaginazione, il ritmo più grave o più animato della "poesia".

La pittura di MICHELANGIOLO DA CARAVAGGIO (1571-1610) è stata dai critici del Seicento, considerata antitetica a quella di Annibale: Annibale mira all'ideale, il Caravaggio al reale. Si tratta di una schematizzazione, che non corrisponde a quella che fu, di fatto, la posizione dei due artisti. È tuttavia importante che, sia pure schematizzando, la critica del tempo riconoscesse: primo, che Annibale e il Caravaggio erano i due grandi protagonisti della pittura del secolo; secondo, che l'uno e l'altro si opponevano nettamente alla cultura manieristica romana; terzo, che l'idealismo dell'uno e il realismo dell'altro erano due tendenze divergenti, ma in rapporto dialettico e quasi di reciproca integrazione o di complementarità. I due poli, infine, dello stesso problema. Nato in Lombardia nel 1571, il Caravaggio fu scolaro a Milano di Simone

Peterzano, un manierista che si dichiarava discepolo di Tiziano. A circa vent'anni si stabilì a Roma. Vi rimase fino al 1606

quando, avendo ucciso un giovane in una rissa di gioco, fuggì a Napoli, a Malta, in Sicilia, poi di nuovo a Napoli. Morì mentre, perdonato dal papa, tornava a Roma. La sua fu una vita disperata e violenta; ma un'estrema tensione morale e religiosa dà alla sua pittura una carica rivoluzionaria. Il suo realismo nasce dall'etica religiosa instaurata da Carlo Borromeo nella sua diocesi lombarda: non consiste nell'osservare e copiare la natura, ma nell'accettare la dura realtà dei 609

fatti, nello sdegnare le convenzioni, nel dire tutta la verità, nell'assumere le massime responsabilità. Ciò significa: escludere la ricerca del "bello", puntare al vero; rinunciare all'invenzione, stare ai fatti; non mettere in pratica un ideale dato, ma cercare ansiosamente un esito ideale nella prassi impegnata della pittura; contrapporre il valore morale di questa prassi al valore intellettuale delle teorie. I critici del Seicento (Mancini, Bellori) biasimarono il Caravaggio, ma lo capirono: capirono che il suo realismo era l'opposto del naturalismo, la sua ricerca della verità l'opposto dell'immaginazione. Perciò contrapposero la sua pittura a quella di Annibale, fondata sul binomio natura-storia, sulla cultura, sull'immaginazione.

Per il Caravaggio l'arte non è attività intellettiva, ma morale: non consiste nel distaccarsi dalla realtà per rappresentarla, ma nell'immergersi nella realtà e viverla. Facendo la pittura si rifà o rivive il fatto: se ne scoprono i motivi profondi, gli esiti trascendenti. Annibale estende l'esperienza dal reale al possibile; il Caravaggio l'approfondisce, e tanto più l'approfondisce quanto più la contrae o concentra.

Tanto Annibale che il Caravaggio combattono le regole dei manieristi romaniAnnibale per una maggior libertà, il Caravaggio per un più aspro rigore morale. Annibale accetta il mondo classico come mondo poetico: il Caravaggio lo rifiuta proprio perché è un mondo poetico, che allontana da quella sola realtà che è il presente. Come Annibale, il Caravaggio pensa che i manieristi non capiscano Michelangiolo e Raffaello: ma, per Annibale, non ne capiscono la classicità, la genialità inventiva, per il Caravaggio non ne capiscono l'impegno morale, il dramma.

Le prime opere del Caravaggio a Roma piacciono anche ai critici classicisti: hanno colori "dolci e schietti", portano nell'ambiente chiuso del

manierismo romano una fresca corrente di colorismo veneto. Dipendono infatti dalla cultura pittorica lombardo-veneta, risentono del Lotto, del Savoldo, del Moretto: oppongono alla pesante oratoria manieristica una poesia non certo sonora e smagliante come quella di Annibale, ma intima, sensibile, lirica. Nel Riposo in Egitto il Caravaggio riprende il motivo veneto della figurazione sacra nel paesaggio; vuole affermare che non v'è differenza tra il sentimento del reale e il 610

sentimento del divino. Le figure sono presentate l'una accanto all'altra nel modo più semplice: nessuno sfoggio d'invenzione, nessun artificio compositivo. E

nessun artificio prospettico per definire lo spazio: vi sono cose vicine, che si vedono nei minimi particolari (i sassi, i ciuffi d'erba in primo piano) e cose lontane, che appaiono velate da strati di atmosfera luminosa. Nessun tentativo di eroizzare le figure: la Madonna cede alla stanchezza, al sonno; Giuseppe è : un vecchio contadino impacciato, seduto sul sacco con la fiasca ai piedi e, accanto, il somaro. Il motivo religioso è anche sociale: il divino si rivela negli umili. Ma il motivo realistico si trasforma in mitico nella figura "ideale" dell'angelo: sorge come per incanto dalla terra, il bel corpo roseo nella spirale candida del velo. È

un genius loci, quasi la personificazione del paesaggio caldo, luminoso, accogliente: lo spunto poetico è chiaramente veneto. Dalla realtà si passa alla realtà poetica, all'idillio: l'angelo è una figura ideale, ma appoggia i piedi sulla terra, tra l'erba e i sassi, suona un vero violino, legge le note nel libro che San Giuseppe gli tiene aperto davanti. L'unità, l'armonia della figurazione sono date dai colori: al centro, il corpo chiaro, affusolato dell'angelo con la voluta bianca del velo resa più luminosa, per contrasto, dalle punte nere delle ali di rondine; intorno, un variare di toni argentei, verdi-chiaro, avana. È una gamma tipicamente lottesca e lottesca è anche la modulazione sommessa, per curve blande, dei contorni. Si aggiunga a questo evidente lottismo il motivo religioso-sociale del rivelarsi del divino nelle persone, nelle cose più umili: è chiaro che il Caravaggio, in polemica contro il manierismo e l'ufficialità religiosa romana, difende una cultura figurativa e una religiosità "lombarde" o, quanto meno, settentrionali. E forse la cultura della provincia contro quella della capitale. È

certamente una dichiarazione di poetica, polemica nei confronti della cultura tardomanierista romana: l'angelo-genio, benché ispirato e forse

immagine stessa dell'ispirazione, non inventa la musica, la legge, l'esegue, interpretando segni, chiaramente distinguibili sul libro che il vecchio San Giuseppe gli tiene aperto davanti: che altro deve fare l'artista se non eseguire con gli strumenti dell'arte i segni che legge e che interpreta? San Giuseppe, il vecchio che personifica l'esperienza così come il giovane l'ispirazione, regge il libro e guarda stupito il 611

giovane che interpreta in modo così nuovo quei segni scritti, ripetuti infinite volte, che tuttavia vengono letti ogni volta in modo nuovo. La "pratica" dei vecchi non serve a nulla; l'ispirazione, o il furor, detta una nuova prassi, ispirata, quella appunto dell'angelo che suona.

Le opere "chiare" dello stesso periodo (il Bacco, il Suonatore di liuto, la Buona ventura) confermano questa posizione polemica: il Caravaggio difende la pittura come poesia, ma nel senso che a questa identità avevano dato Giorgione e Tiziano. La poesia non è invenzione fantastica, ma espressione della vita interiore, della più profonda realtà umana. Non è né contro, né al di sopra, ma dentro il reale, ne costituisce il significato più autentico. Quel che è sconvolgente nei dipinti di questa prima fase è la estrema condensazione dell'immagine, dei colori, delle forme che rende perspicui gli oggetti (per esempio: la caraffa di fiori che riflette la finestra nel Suonatore dell'Ermitage, la frutta, il bicchiere di vetro del Bacco degli Uffizi), torniti i volumi, più bianco del bianco il colore delle vesti.

Il Caravaggio non si ferma su questa posizione genericamente anti-manieristica.

Nel Riposo c'è un paesaggio stupendo, tutto fatto di delicate velature coloristiche; d'un tratto il paesaggio scompare dalle composizioni caravaggesche, le ombre diventano quasi nere e si contrappongono, senza passaggi, a luci violente. C'è, dunque, una brusca svolta nella sua polemica: il Caravaggio non si accontenta più di opporre la cultura settentrionale alla cultura romana, porta la guerra nel campo avversario. I manieristi imitano Michelangiolo e Raffaello, ma non li capiscono; fanno pittura "di storia" ma la storia, per loro, è vana oratoria; stanno ai modelli, alle regole, alle teorie, ma sono fuori della cultura, perché la cultura non è un principio d'autorità, è un'esperienza che rende più chiari, ma anche più aspri, i problemi concreti della vita. Nel Battista e nell'Amor vincitore il Caravaggio mostra come ci si debba servire della lezione dei "grandi": riprende l'impostazione di alcune figure di Michelangiolo (e, nel primo San Matteo dipinto per San

Luigi dei Francesi, di Raffaello), la riporta sulla realtà viva, dimostra come, così inquadrata e messa a fuoco, la realtà si faccia più vicina e i suoi contrasti risultino più netti. Altrettanto può dirsi della storia: non allontana la realtà, l'avvicina; non rasserena, drammatizza. I fatti del passato non sono dati 612

come accaduti e giudicati, ma colti nella flagranza del loro accadere qui, ora.

Dell'evento immediato non conosciamo le cause e gli effetti; non possiamo distaccarcene, contemplarlo, giudicarlo, dobbiamo viverlo. È un istante, un frammento: ma è un istante reale, un frammento vivo della nostra esistenza.

Il Caravaggio affronta direttamente il problema della "pittura d'historia" nei tre dipinti della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (Vocazione e Martirio di San Matteo, 1599-1600; San Matteo con l'angelo, 1599 e 1602) e nei due quadri della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo (Martirio di San Pietro; Vocazione di San Paolo: 1600-1601). Il primo quadro per la cappella Contarelli (San Matteo con l'angelo, 1599, da porsi, provvisoriamente, sull'altare, come ha dimostrato lo Spezzaferro: già nel museo di Berlino, distrutto durante l'ultima guerra) fu accusato dalla critica classicista del Seicento di essere volgarmente realistico, tanto che la stessa creò la leggenda di un non possibile rifiuto da parte del clero: era appunto quello che riprendeva uno schema di immagine di Raffaello (Giove con Ganimede, nella Farnesina). Raffaello era considerato il pittore del "bello" ideale: dal motivo del "bello" ideale il Caravaggio deduce una figura che appare troppo realistica. L'ideale, dunque, non spinge a superare ma ad entrare più profondamente nella realtà, ad intendere più duramente i suoi contrasti: l'ombra e la luce, il vecchio apostolo analfabeta e l'angelo giovanetto che gli guida la mano; i grossi piedi terrosi in primo piano e le ali luminose nel fondo.

Tanto in San Luigi dei Francesi che in Santa Maria del Popolo i quadri laterali rappresentano una "vocazione" e un "martirio", come nella cappella Paolina di Michelangiolo. Sono i due momenti salienti della vita spirituale; ma questo significato ideale non è espresso nella solennità della composizione "storica" né nei gesti eroici delle figure. Si fa reale nella realtà concreta dei fatti e delle persone. Vocazione di San Matteo: è la chiamata diretta, personale di Dio, che sorprende l'uomo quando meno

l’attende, magari nel peccato. Matteo era gabelliere; il luogo è il corpo di guardia, un ambiente angusto, senza sfondo prospettico, debolmente illuminato da una finestra. I giocatori portano abiti moderni: non è una vecchia storia, è un fatto che accade ora e potrebbe 613

accadere in qualsiasi momento, a chiunque. La grazia non è un segno che solo all’eletto sia dato vedere: tutti si volgono sorpresi, tranne l’avaro che conta i soldi, come Giuda i trenta denari. Con Cristo e San Pietro entra una lama dura di luce: investe le figure, accende nel buio le stoffe, le piume, i v olti. È un raggio di luce fisica, ma è anche il raggio della grazia: la realtà è svelata e bruciata dalla luce improvvisa. Poiché tutto succede in quell’istante di luce, non c’è sviluppo di azione. San Pietro non fa che ripetere il gesto di Cristo; il dialogo è conciso: tu -

io? - tu. Altro che ut pictura pöesis, altro che letteratura tradotta in figure!

Martirio di San Matteo: l’evento storico-drammatico è ridotto alla cruda realtà di un atto di violenza, un assassinio. Si sa dalle fonti che il quadro è stato rifatto due volte: l’esame radiografico dimostra che è stato rifatto sulla stessa tela, per un crescente bisogno di concisione e d’intensità. Lo stesso lampo di luce rivela i tre momenti della vicenda: il santo strappato dall’altare e colpito dai carnefici; lo sgomento e la fuga degli astanti; l’angelo che piomba dal cielo con la palma del martirio. C’è, ben chiaro, il ricordo del Miracolo dello schiavo del Tintoretto, il quadro che mezzo secolo prima aveva creato un modo nuovo e più intenso di figurazione drammatica. Ma il Caravaggio stringe ancora i tempi: là gli astanti commentavano sorpresi e il santo arrivava volando dal cielo per risolvere il dramma; qui gli astanti si accalcano sgomenti, il carnefice colpisce il santo, ma l’istante della morte è anche quello della gloria e la stessa mano protesa in un gesto di difesa e d’orrore coglie la palma dalle mani dell’angelo.

Crocefissione di San Pietro: null’altro che la meccanica della croce sollevata a forza di corde e di spalle. La macchina della morte si è messa in moto, nulla potrà fermarla. Non v’è sviluppo di azione, ma v’è una durata: è come una ruota che gira intorno al mozzo. Non più un fatto istantaneo, ma un fatto che si protrae nel tempo, e che proprio la lentezza, la durata, rende più tragico. Non v’è più, dunque, un lampo di luce, non più uno scontro violento di luce ed ombra. I colori sono sbiaditi, come stagnanti in una luce

morta, senza raggio. Dopo il fatto istantaneo del martirio di San Matteo, il fatto vissuto nel suo accadere “rallentato”

della crocefissione di San Pietro, la Vocazione di San Paolo: in una prima stesura, poi acquistata dal cardinal Sannesio e ora in collezione Balbi-614

Odescalchi, Caravaggio aveva raffigurato lo svolgersi del dramma, l’apparire del Cristo, l’accecamento di Saulo. Fu probabilmente lo stesso Caravaggio (Spezzaferro) a volerla sostituire con l’attuale, che dà il fatto come appena accaduto, l’istante di pausa e di silenzio che segue il compiersi di un dramma.

Domina la composizione la gran massa del cavallo: la vampa improvvisa della folgorazione divina l’aveva spaurito, ora è già calmo, accanto al caduto. Spento il bagliore miracoloso, è rimasta una luminescenza che sembra emanare dal cavaliere atterrato, col gesto delle braccia aperte.

Il tema del fatto compiuto e compiuto per sempre, incancellabile, è fondamentale nella poetica del Caravaggio, e si lega a quello della morte. Per i critici del Seicento, il Caravaggio apre la via alla pittura di genere, specialmente alla natura morta; egli stesso affermava che non v’è differenza tra dipingere un quadro di fiori e un quadro di figure. La natura morta è legata, in lui, al pensiero della morte: è la presenza delle cose nell’assenza o scomparsa dell’uomo. Il cestello di frutta, la sola natura morta che di lui rimanga, è veduto dal basso, in modo che frutti e foglie risaltino netti sulla parete chiara. I particolari più accidentali - la buccia rugosa dei fichi, quella lucida delle mele, quella trasparente dell’uva -

sono fissati con una oggettività fredda, spietata. Nessuna partecipazione o interpretazione: la verità dell’oggetto emerge proprio per l’assenza, la scomparsa del soggetto. Il pensiero della morte è dominante nel Caravaggio, come già in Michelangiolo. Ma per Michelangiolo la morte era liberazione e sublimazione, per il Caravaggio è soltanto la fine, l’enimma della tomba. Ritorna su questo tema con ossessiva insistenza anche dopo i dipinti di San Luigi dei Francesi e di Santa Maria del Popolo: con la Sepoltura di Cristo (1602-1604), la Morte della Madonna (1606), la Decollazione del Battista, a Malta (1608), il Seppellimento di Santa Lucia, a Siracusa (1608) e la Resurrezione di Lazzaro, a Messina (1609).

Nella Morte della Madonna, che fu rifiutata dal clero di Santa Maria della Scala, l'etica religiosa si lega a un nuovo sentimento sociale. La Madonna è raffigurata, osserva il Bellori, come una "donna morta gonfia", un'annegata ripescata e deposta su una lettiga, con accanto una ragazza (Maddalena) che piange disperata ed intorno (come apostoli) i parenti e vicini assiepati, con quella 615

schietta solidarietà nel dolore ch'è soltanto degli umili. È molto più del motivo sociale della devozione popolare: è il farsi presente di Dio nei fatti della vita quotidiana, nell'umanità senza convenzioni della povera gente. Già nelle due versioni della Cena in Emmaus il Caravaggio aveva fatto sedere Cristo alla tavola di una taverna; e l'oste era il testimone di uno dei più solenni dei suoi atti.

Dio, nel suo pensiero, non è nel cielo tra i beati cori, ma in terra, tra i poveri e i dolenti. Nella Madonna del Rosario (1607) esalta, non già la devozione o l'ossequio, ma la vera fede degli umili: la esprime nel fremente tendersi delle mani imploranti dei fedeli affollati intorno al trono.

La religiosità del Caravaggio è in rapporto con le più schiette correnti religiose del tempo. Di fronte alla minaccia dell'eresia, v'era chi sosteneva la necessità di una difesa ad oltranza dell'autorità della Chiesa e del suo apparato politico (i Gesuiti) e chi mirava invece all'unità spirituale dei fedeli al di là delle divisioni gerarchiche e di classe, al risveglio della fede, alla prassi impegnata della carità.

A questa corrente (che discendeva dall'apostolato di San Filippo Neri) è collegato il Caravaggio. Lo si vede nel quadro con le Sette opere di misericordia (1607) per il Pio Monte della Misericordia a Napoli, opera capitale per tutto il Seicento: una composizione apparentemente slegata, per frammenti, ma tutta animata da un contenuto fervore, dal ritmo serrato di quel darsi da fare, dall'interna allegrezza che accompagna l'opera caritativa. Più che mai, in quest'opera e nelle successive, si precisa nel Caravaggio che il valore dell'arte non è nella nobiltà dei contenuti e delle forme, ma nel fervore del fare, nel modo con cui l'azione del dipingere realizza l'intenzionalità, l'impegno morale dell'artista. Ciò che si ritrova nell'opera non è altro che un tempo, un frammento della sua esistenza: un tempo o un frammento vissuti con l'impegno di un affronto diretto della realtà. Per la prima volta l'artista non cerca più di rappresentare qualcosa di esterno, ma di esprimere il flusso, il tormento, l'angoscia della propria interiorità; e di

rispondere alla domanda: chi sono? qual è la ragione del mio essere-nel-mondo? che cosa sarà quando io non sarò più? La prassi, l'angosciato fare pittorico disintegra la struttura rappresentativa della pala d'altare: a partire dal primo periodo 616

napoletano, negli ultimi, intensissimi, capolavori Caravaggio trasforma il quadro in dipinto, nel senso, etimologico, di tela dipinta, agita dal pittore.

Quello del Caravaggio può parere, nel vasto e clamoroso quadro dell'arte barocca, un caso isolato. Avrà invece conseguenze lontane, fino ai due vertici opposti della cultura artistica europea del Seicento: a Rembrandt, in Olanda, a Velazquez, in Spagna. Non si dimentichi che lo sviluppo della cultura figurativa barocca comincia dopo la morte del Caravaggio; e che uno dei massimi creatori di quella cultura, il fiammingo RUBENS, ha vissuto a Roma nei primi anni del secolo ed ha conosciuto e ammirato l'opera del Caravaggio, pur così lontana dal suo gusto per l'enfasi pittorica, per le allegorie vistose, per i più brillanti effetti di luce e di colore. L'arte barocca, nel complesso, è un'esaltazione troppo enfatica del valore della vita per non tradire, al di sotto, il pensiero assillante e angoscioso della morte. Se della morte stessa farà spettacolo negli apparati funebri e nei sepolcri, sarà per coprire il gelido orrore della fossa che il Caravaggio aveva additato come ultimo destino dell'uomo. Se sfonderà le volte delle chiese per mostrare Dio nel cielo, sarà per respingere l'idea, che il Caravaggio aveva affermato, della presenza di Dio nel mondo, nella coscienza degli uomini. Se darà fiato alle trombe della rettorica, sarà per sopraffare il terribile silenzio del Caravaggio. Non ha senso chiedersi se l'arte del Caravaggio sia barocca o antibarocca: ci si può semmai chiedere se l'arte barocca sia caravaggesca o anticaravaggesca. Si potrà rispondere che l'arte barocca reagisce al Caravaggio, ma lo assume come ineliminabile polo della dialettica di realtà e ideale, di verità e immaginazione.

Come molti connazionali, il fiammingo Pietro Paolo Rubens (Siegen 1577-Anversa 1640) dopo una prima educazione in patria, si reca in Italia "per studiare da vicino - sono parole sue - le opere dei maestri antichi e moderni e perfezionarsi sul loro esempio". È al servizio di Vincenzo Gonzaga, non solo come pittore di corte, ma anche come direttore della galleria ducale e consulente artistico, perfino come diplomatico: in quanto tale, visita, già nei primi anni del soggiorno italiano, tutti i più importanti

centri artistici della penisola e, nel 1603, si reca in ambasceria in Spagna, alla corte degli Asburgo, dove può vedere il 617

nucleo più rappresentativo dei tardi dipinti di Tiziano. L'Italia gli appare come un immenso museo; la sua cultura, e non solo quella visiva, è strepitosa, senza pari; ha l'opportunità di conoscere e studiare le opere conservate nelle collezioni gonzaghesche, senza dubbio le più ricche dell'epoca; nei suoi viaggi copia, in disegni che sono, più che traduzioni, vere e proprie interpretazioni critiche (e il più delle volte con una precisa intenzionalità operativa) le opere dei maestri antichi e moderni: i veneti (soprattutto Tiziano), Raffaello, Michelangiolo, Correggio, Leonardo, Pordenone, Polidoro, Barocci, Cigoli; ma anche le antichità romane e i suoi contemporanei, Annibale Carracci e Caravaggio (acquista, per conto del duca di Mantova, la Morte della Madonna, rifiutata dalla chiesa di Santa Maria della Scala). Lui stesso infine colleziona gemme, statue, cammei, medaglie antiche, antichità preziose ma frammentarie, che la immaginazione ha il compito di proseguire. Il rapporto con l'antico è diverso, ancora più libero, di quello di Annibale: non è il passato da citare, ma qualcosa di vivo, che non può non continuarsi nel presente, nella coscienza di chi lo recepisce e lo concepisce, uno sterminato repertorio di spunti formali, di immagini che hanno in se stesse potenzialità, e sviluppi diversi. L'immaginazione, in quanto facoltà di concepire immagini, è per Rubens una forza vitale, che presentifica tutto, in un solo istante, in una sola, comprensiva, immagine; passato e futuro non si sovrappongono alla sensazione, la intensificano, affrettano il possesso quasi tattile, sensuale del presente. Si spiega così la straordinaria intensità e vitalità delle immagini rubensiane: la storia non accumula significati stratificantisi sull'immagine, ma ne garantisce il pieno, subitaneo, globale darsi alla percezione sensitiva. Si capisce anche come i suoi temi preferiti siano il ritratto e l'allegoria: o meglio, come la naturalezza dell'immagine tipica del ritratto e l'identificazione di concetto e di emozione visiva tipica dell'allegoria siano il carattere intrinseco di tutte le sue opere. Si spiega infine come l'interesse per i veneti sia anche ed essenzialmente di tipo tecnico: "la gran prontezza e la furia del pennello" (Bellori) che Rubens eredita dai veneti e porta alle estreme conseguenze, fino alle soglie del virtuoso far presto barocco, altro non è che il bisogno di fermare la sensazione piena, così come è stata colta dai sensi, non facendole perdere nulla in completezza o 618

addirittura in corporeità; per lo stesso motivo, d'altronde, sviluppa un metodo per essiccare celermente l'olio. Anche l'introduzione dell'uso, che sarà tipico del Barocco, del bozzetto, altro non è che uno sviluppo del disegno veneto, inteso come stadio, momento preliminare ma non progettuale dell'operazione creativa: nella piccola tela si sperimentano gli effetti generali della composizione, il "tono generale" che sarà, poi, del formato grande.

Nel 1605 Rubens termina le tre tele da porsi nella cappella maggiore della chiesa gesuitica della Trinità di Mantova: i due laterali raffigurano il Battesimo e la Trasfigurazione, la centrale, purtroppo semidistrutta al principio dell'Ottocento, l'Adorazione della Trinità. Nell'intento di unificare spazio reale e spazio dipinto, Rubens finge nel quadro un doppio ordine di colonne: la prospettiva, non corretta, dimostra che lo scopo non è quello di ampliare illusionisticamente l'architettura reale, ma quello di attrarre lo spettatore all'interno del dipinto. In primo piano, la naturalezza straordinaria dei ritratti dei membri della famiglia Gonzaga rende verosimile la finzione, quasi fossero i più avanzati dei fedeli che si accalcano nella cappella. Oltre la balaustra, lo sfondo paesistico naturale; in alto, l'apparizione soprannaturale viene finta, rappresentata dall'arte, su un arazzo retto da angeli svolazzanti. È ancora il tema - di origine raffaellesca -

dell'arte che finge se stessa: e non meraviglia sia ripreso a Mantova, dove l'erede di Raffaello, Giulio Romano, aveva dettato legge per più di venti anni. Ma non si tratta più, in Rubens, di un erudito gioco di scambio delle tecniche, né di verifiche linguistiche; compito dell'arte è dare come sensazione viva, reale, i fenomeni immaginati; siano essi naturali e soprannaturali, non fa differenza o problema, essendo egualmente rappresentazione. È la risposta al rigoroso realismo di Caravaggio, per cui è la realtà a far problema; ed è una risposta che non maschera l'urgenza della realtà, ma, trascendendola, ne nega il carattere intrinsecamente problematico. Ne discende la concezione teatrale dell'arte che sarà, più tardi, del Barocco romano, o almeno di una parte, il versante berniniano, di esso. Se tutto è rappresentazione, la natura profonda della realtà è lo spettacolo: l'accorgimento della doppia rappresentazione, che sarà ripresa più tardi da Bernini nella Cappella Cornaro, non è meno inquietante, anche se meno

angoscioso, del realismo di Caravaggio: se io guardo delle persone che guardano uno spettacolo, non sarò io stesso, forse oggetto di spettacolo?

L'ultima opera del soggiorno italiano è, nel 1608, la pala per la Chiesa Nuova dell'ordine dei Filippini, a Roma, la stessa per cui avevano lavorato, pochi anni prima, Barocci (la Presentazione al tempio della Vergine, 1603) e Caravaggio (la Deposizione, ora ai Vaticani, nel 1604). Rubens dipinge il quadro richiestogli, sei santi in adorazione dell'immagine, molto antica e venerata, della Madonna della Vallicella: nonostante il loro numero e il ridotto spazio della tela, concepisce i sei santi come personaggi antichi, dall'ampio portamento, quasi eroi declamanti al di qua di un proscenio chiaramente indicato dall'arco trionfale; la Santa Domitilla si volge, come in Correggio e, poi, in Annibale, verso lo spettatore ad attirarlo nello spazio della figurazione; gli altri si volgono, devotamente, verso l'immagine della Vergine. La natura (il paesaggio lontano) e la storia (l'arco qualificato come antico) partecipano allo spettacolo sacro, che si svolge, tra cori angelici, in alto.

Dopo aver terminato il dipinto, il risultato non lo soddisfa: è infatti (Jaffé) lo stesso Rubens ad offrirsi di sostituirlo con un altro, ben più impegnativo: invoca i

"perversi lumi" e la "sciagurata luce" che non consente di "discernere le figure, non che godere l'esquisitezza del colore, e delicatezza delle teste e panni, cavati con gran studio dal naturale". Al posto di una tela, dipingerà su "pietra o materia che sorba li colori a fine che non ricevono lustro"; al posto di uno, eseguirà tre quadri, in quello centrale raffigurando i cori angelici che venerano l'immagine sacra, negli altri due, ai lati dell'abside, i santi richiestigli dalla congregazione filippina. Appena un anno prima, a Napoli, nella Madonna della Misericordia, la praxis caravaggesca aveva disintegrato la pala come rappresentazione storica, facendo emergere dall'oscurità, come per lampi istantanei, le opere della misericordia; nell'abside della Chiesa Nuova a Roma, Rubens disintegra nello spazio la pala, rendendola oggetto, cosa, distinguendo i santi in adorazione dell'immagine adorata, esibendola, presentandola anziché rappresentandola, all'adorazione dei fedeli.

È inutile chiedersi in che modo sarebbe cambiata la cultura figurativa romana se, nel 1608, Rubens non fosse tornato ad Anversa, ma fosse rimasto, come si 620

proponeva, in Italia. Il suo classicismo inteso come principio rettorico, che si manifesta mediante l'evidenza della percezione, inciderà nella formazione di Bernini come di Pietro da Cortona, fino a costituire uno dei poli della dialettica interna al Barocco romano.

La pittura a Roma nel primo trentennio

Il "ribelle" Caravaggio non ebbe una scuola; esercitò un'influenza, che si fece sentire in Italia e fuori, in modi sempre diversi e quasi sempre senza limitare, anzi incoraggiando le ricerche originali. Nella sua non lunga attività, Caravaggio pone problemi, non offre soluzioni valide per altri che per se stesso; non ha allievi, se non qualche precocissimo seguace, di cui non abbiamo elementi sufficienti per valutarne l'opera; ad eccezione di BAGLIONE (1566c.-1644), per un breve periodo, fino al 1603, suo stretto, ma non brillantissimo, imitatore.

Eppure la sua personalissima ricerca sconvolge l'ambiente artistico romano, già ricco di fermenti, crea un "prima" e un "dopo-Caravaggio". La categoria del

"caravaggismo" è, più che secentesca, creata al principio del nostro secolo; alcuni pittori - taluni addirittura più anziani di lui - gli sono vicini, ma, già prima della partenza da Roma, nel 1606, tra gli "aderenti del Caravaggio" scoppiano polemiche furiose, che spesso si accompagnano, nel rissoso clima di bande opposte, a risse, duelli, agguati. Per molti artisti l'interesse per le opere caravaggesche è limitato ad un periodo ben circoscritto della propria attività, e spesso volto soprattutto a ripetere soggetti - la Buona ventura, bari, zingari, musici, soldati - che riscuotono successo sul fiorente mercato dei quadri o tra i collezionisti: nel divulgare temi di "genere" sembra aver avuto un notevole successo BARTOLOMEO MANFREDI (1587c.-1624), di cui tuttavia ben poco conosciamo se non le critiche rivoltegli dagli ambienti classicisti (le pochissime opere certe lo mostrano tuttavia intelligente pittore, nient'affatto monotono ripetitore di soggetti scontati).

Un artista che, come Caravaggio, negava il valore normativo della tradizione classica non poteva non interessare, anzitutto, i molti artisti stranieri che lavoravano a Roma ma provenivano da una tradizione non-classica, come la fiamminga, che anteponeva il valore particolare delle cose e dei fatti 621

all’universale dello spazio e della storia, o da una tradizione ancora sostanziata del Manierismo internazionale, come la francese.

Basti rammentare, fra i fiamminghi, Gerard van Honthorst (1590-1656) (a Roma dal 1610) che nella Decollazione del Battista a Santa Maria della Scala “riporta la luce formante di Caravaggio a una sorgente di luce interna al quadro, sfruttando l’ombra non come matrice di luce, ma come una sceneggiatura” (Brandi); il Ter Brugghen (1588-1629), al cui periodo romano (dal 1604 al 1614) è stata ascritta recentemente la Liberazione di Pietro degli Uffizi, e Dirk Theodor van Baburen (1595c.-1624), importante tramite tra cultura romana e il grande olandese Vermeer.

Il tedesco Adam Elsheimer (1578-1610), è a Roma, dopo un breve soggiorno veneziano, dal 1600 fino alla morte; si dedica esclusivamente, con fare lento e meditato, a piccoli, preziosi dipinti, soprattutto su rame, in cui predomina, sulla storia, il paesaggio. Il rapporto con la prima cultura scientifica che si coagula, a Roma, attorno ai Lincei, spiega l’interesse per una pittura che abbia perspicuità del naturale; l’interpretazione lirica della luce formante del Caravaggio gli consente di sfuggire alla minuziosa descrittività di un Paul Brill.

Fra i numerosi francesi emerge Valentin (1592-1634): dopo un esordio

“tenebroso” in cui utilizza in chiave fortemente drammatica l’emergere del chiaro dal fondo scuro, tenta, in un clima ormai mutato, con l’Allegoria di Roma, eseguita per il cardinale Francesco Barberini nel 1628, l’arduo esperimento di coniugare il rigoroso realismo caravaggesco con le allegoriche poesie barocche.

Trapasso che sarà assai più facile, ma molto meno impegnativo, per il brillante, declamatorio Simon Vouet (1590-1649), che usa i particolari realistici soltanto per rendere più incisivi i suoi scenografici quadri d’altare.

Più importanti dei riflessi immediati sono gli effetti lontani: muovendo dal Caravaggio, Velazquez, in Spagna, oppone la sua lucida oggettività al manierismo trascendentale di El Greco; Rembrandt oppone la sua concezione della storia come esperienza vissuta alla concezione aulica della storia come esempio; Vermeer arriva a porre la pittura come processo della percezione che la coscienza costruisce; La Tour (forse informato dalle novità romane tramite 622

Trophime Bigot) a decantare in lirismo sofferto il drammatico contrasto di coscienza e realtà da conoscere.

ORAZIO GENTILESCHI (1563-1639) non è un seguace del Caravaggio, ma un interprete del lirismo e del colorismo chiaro della sua prima maniera. Toscano e di formazione manierista, sfrutta la finezza del suo disegno per sfaccettare la forma ed offrire così al colore la possibilità di modularsi variamente al contatto della luce, incidente o radente, che forma nitidamente i volumi. Nel terzo decennio passò a Genova, poi in Francia e in Inghilterra; e forse la sua raffinata scelta di raccordi tonali tra tinte chiare e fredde, talvolta memore, oltre che del Caravaggio, delle opere marchigiane del Lotto, che il Gentileschi conobbe certamente, influì sulla formazione del maggiore colorista olandese del Seicento, Vermeer. La figlia di Orazio, ARTEMISIA (1593-1652 circa) è uno dei tramiti tra il caravaggismo romano e la corrente caravaggesca che s'era formata a Napoli, col BATTISTELLO, fin dai tempi dell'attività napoletana del maestro. La nota personale, nella lirica pittorica di Artemisia, è l'ambigua, cupa bellezza che s'accompagna, con contrasto tipicamente barocco, ad immagini di sangue e di morte: motivo all'origine caravaggesco, ma ripreso con un compiacimento letterario ben lontano dall'angoscia autentica del Caravaggio.

Quando, nel 1605, torna a Roma dal suo secondo, breve, soggiorno in Spagna, ORAZIO BORGIANNI (1578c.-1616) è uno dei capi riconosciuti del "partito caravaggesco"; doveva aver già conosciuto Caravaggio qualche anno prima del 1603 (Spezzaferro). L'Apparizione della Vergine a San Francesco (1608), già a Sezze, è opera di capitale importanza: come giustamente nota il Brandi,

"l'antecedente della luce, calda e pastosa, è l'oro delle cupole di Correggio", più che il manierismo ascetico e visionario del Greco, che pure il Borgianni vide in Spagna. La gran luce che si irradia dal fondo costruisce piani paralleli e successivi che spingono in avanti le figure; non dà luogo a larghe stesure di colore, ma si frange in rivoli, filamenti, grumi di materia luminosa, come nello straordinario controluce in basso, in profondi solchi pieni d'ombra. Nella Sacra Famiglia, la luce s'immedesima alla materia, ai minimi "accidenti" delle cose; impreziosisce le rughe di un vecchio volto, le pieghe e la trama dei tessuti, si 623

addensa, fino a trasformarlo in emittente luminosa, nel bianco dei panni accartocciati nella cesta in primo piano. Forse senza volerlo, o forse

attraverso El Greco, ritrova spunti di luminismo bassanesco e concorre così a ricollegare la tradizione caravaggesca alla veneta.

Ribadisce questo legame il veneziano CARLO SARACENI (1585c.-1620), che si collega alla prima fase romana del Caravaggio, si preoccupa di dare cause naturali agli effetti di luce e di variarla secondo la qualità dei colori locali: interpretando cioè in senso tonale il luminismo caravaggesco. Questa tendenza naturalistica si manifesta anche nell'intimo legame tra figure e paesaggio nelle composizioni sacre, e nel marcato interesse alla visione paesistica pura (o con minimi pretesti, come nei rami di Capodimonte, di racconti mitologici). Importanti sono anche i rapporti del Saraceni con i caravaggeschi stranieri a Roma: il francese Le Clerc, l'olandese Honthorst, il tedesco Elsheimer.

I critici del Seicento fanno discendere dal Caravaggio la pittura di genere: una pittura, cioè, che non mira alla visione universalistica della natura e della storia, ma all'osservazione vivida del particolare. La distinzione del "genere" è collegata alla distinzione di due classi dell'imitazione: della realtà com'è, quindi veduta come "particolare", e della realtà come si vorrebbe che fosse, quindi veduta come "universale", o ideale. Di fatto, il solo genere che entra nella problematica realistica caravaggesca è la natura morta, che peraltro vantava, già alla fine del Cinquecento, dei notevoli precedenti fiamminghi: è tuttavia innegabile che, soprattutto nei primissimi decenni del secolo, tra Roma e Napoli, il rigoroso impegno "naturalistico" di Pietro Paolo Bonzi, di Luca Forte o dell'ancora anonimo Maestro di Palazzo San Gervasio derivi dal realismo caravaggesco.

Non sono affatto collegabili, invece, al Caravaggio le scene di vita e di costume popolare (venditori ambulanti, mercati, carnevali) dei Bamboccianti, una corrente che ha come iniziatore un pittore olandese, Pieter Van Laer, detto appunto IL

BAMBOCCIO, che conobbe e frequentò i classicisti Poussin e Claude Lorrain. E

che una pittura caratterizzata dalla curiosità per la vita quotidiana rientri in una visione idealista più che realista si spiega facilmente: la pittura di genere imita i

"pari" o i "peggiori", la pittura di storia i "migliori", i grandi, gli eroi.

Diverso dal Van Laer è il caso del ticinese GIOVANNI SERODINE (1600-1630), che fu anche scultore. Più ancora del Borgianni e del Saraceni riduce il quadro sacro a episodio di vita quotidiana, ma vissuto con un fervore interno che si esprime nella luce irradiata dall'impasto pittorico animato dal tocco rapido, febbrile, splendente. Vuole opporsi alla maniera liscia, accurata del Reni e del Domenichino: i pittori-letterati concepiscono nobili pensieri e li traducono in nobili immagini; i realisti, che non muovono da idee a priori, vivono fino in fondo l'esperienza esaltante del "fare la pittura". È come nella vita religiosa: c'è chi medita sulle verità supreme e contempla grandiose visioni celesti, e c'è chi prega con umiltà e fervore, vive intensamente la propria fede.

Come la tendenza realistica, anche la tendenza idealistica si irrigidisce, assume carattere polemico. GUIDO RENI (1575-1642) si forma nell'Accademia degli Incamminati, si fa presto conoscere nel devoto, rigoristico ambiente bolognese.

Più volte a Roma nel primo decennio del secolo, assume subito un

atteggiamento di rigore: nei confronti del Caravaggio ma anche, sotto sotto, del largo, liberalissimo classicismo di Annibale. Afferra la portata della rivoluzione caravaggesca; sente che bisogna affrontare decisamente il dilemma di realtà e ideale. Nella Crocefissione di San Pietro (1604) si rifà al quadro di Santa Maria del Popolo. Accetta il principio etico caravaggesco: la dura realtà del fatto, senza finzioni dell'immaginazione e amplificazioni oratorie. Ma lo ricompone, cerca di renderlo ancor più rigoroso; elimina, come indegno di un santo, l'umano gesto di ribellione del martire, lo trasforma in un sobrio gesto di invocazione e di offerta, che ribadisce la struttura rigidamente geometrica dello spazio, fatto da verticali e da orizzontali. L'ideale che cerca non è il bello di natura, ma un bello morale: un modo ideale di comportamento umano. Nella Strage degli Innocenti, dipinto a Bologna, al ritorno da Roma nel 1611-12, concepisce una storia in maniera non meno intensa di come avrebbe fatto Caravaggio: il dramma esplode, subitaneo e violento. Ma il tempo breve non deriva da un accadimento che unifica diversi momenti, come nel Martirio di San Matteo, ma dal rigoroso rispetto dell'unità di tempo e di luogo enunciati dalla Poetica aristotelica; i gesti, benché violenti, sono chiusi in una ferrea struttura geometrica di rette che si incrociano, di diagonali 625

che si proseguono, richiamandosi da un lato all'altro del dipinto (l'alzarsi del braccio che regge la spada si ripete, quasi eco lontano, sul loggiato, nella figuretta di un soldato romano). Come una tragedia classica, il dipinto esprime i due sentimenti tragici indicati da Aristotele, la pietà e il terrore; la catarsi, cristianamente, è indicata dagli angeli che, senza precipitarsi a guastare la ben bilanciata struttura formale, attendono, sulle nuvole, le palme del martirio ben evidenti nelle mani. Il fondo non è di paesaggio, ma di architettura: il passaggio dalla cruda realtà del fatto alla spiritualità dell'idea non ha bisogno della mediazione della natura, la severa classicità delle forme bastando a rivelare l'alto senso religioso e morale della scena brutale.

Anche nei confronti di Annibale ha le sue riserve. In un quadro mitologico, Atalanta e Ippomene, inscrive le due figure in corsa in una precisa, astratta geometria di diagonali: i moti fisici, come i morali, debbono contenersi nei limiti di una norma accettata a priori. La realtà è passione, l'ideale è dovere: la questione si traspone così sul piano morale. È il conflitto che ritroveremo nelle tragedie di Corneille.

La passione contenuta, moralmente controlla ta è il sentimento: il Reni è il pittore del sentimento morale, a lui la società eletta del secolo deve gran parte della sua educazione dei sentimenti. Entro i limiti della ragione e del dovere il sentimento, che non trova sfogo nell'azione, si compiace di sé, delle proprie gradazioni e sfumature, di quelle segrete, sottili ragioni che Pascal chiamerà le "ragioni del cuore". Le esprime non soltanto nelle armoniche cadenze compositive e negli atteggiamenti patetici dei personaggi, ma nella scelta squisita, nelle infinite trasparenze e sfumature dei colori. Poiché il suo ideale è la moderazione, non soltanto geometrizza la mimica icastica del Caravaggio, ma evita gli estremi opposti dei suoi valori di luce ed ombra: sviluppa invece quei toni intermedi, che il Caravaggio annullava. Il chiaro e lo scuro si traducono in una vibrazione tenue di gamme grigio-argento, che rimane la base di tutti i colori, la nota dominante del suo tonalismo chiaro, trasparente, freddo. Negli ultimi anni arriva a modulare l'intero dipinto su un unico colore perlaceo, quasi fosse un monocromo, che 626

tuttavia non discende dalla scultura ma si plasma, animandosi secondo la diversa reazione di uno stesso colore alla luce.

Il DOMENICHINO (1581-1641) ha il programma, non la sensibilità morale del Reni. Segue il principio del “diligente studio” di Agostino, i consigli dei teorici come l’Agucchi, della cui cerchia fa parte e di cui è l’artista preferito. A differenza di Caravaggio, per lui la storia non fa problema, né è dramma, come è per Reni: di conseguenza la pittura non richiede catarsi, ma è essa stessa un modo di catarsi, perché nobilita i fatti nel tono, nel modo, nello stile del racconto.

Identificando l’arte con la mimesis, questa non può che essere mimesis dell’Idea; l’ideale diventa modello, e il modello non può che essere Raffaello. Di Raffaello, Domenichino ammira soprattutto l’espressione dosata dei sentimenti,

l’universalità della poetica, l’equilibrio; perciò non si deve imitare Michelangiolo, la cui arte è tutta tensione. Nella Carità di Santa Cecilia (1613) Domenichino non rifugge neppure da motivi popolareschi: i bambini che litigano in primo piano, i ragazzi che salgono sulle spalle l’uno dell’altro per raggiungere il podio da cui s’affaccia la santa. Non c’è compiacimento per il “particulare”: i poveri sono i prediletti da Dio, la madre che allatta il neonato ha la dignità di una statua antica, il tono generale è nobile, classicista, di intonazione raffaellesca: così d’altronde l’architettura della composizione è precisa, nel calcolato, pausato ripetersi di verticali ed orizzontali che nega profondità allo scenario, nonché nel conseguente ampliarsi, fino a giganteggiare, delle figure, ognuna delle quali esprime uno stato d’animo ben precisato; la luce non dà luogo a forti contrasti d’ombre, i colori sono accordati in tonalità chiare. La drammatica epicità dell’Elemosina di San Rocco, che dell’affresco di San Luigi dei Francesi è l’immediato precedente, cede qui il posto ad un fare largo, ampio, devoto. Se nella pittura sacra ritrova lo stile di un Francesco di Sales, nei dipinti di soggetto profano, o mitologico, come la Caccia di Diana (1617), Domenichino dà una versione tutta letteraria del classicismo: sulla tela, i colori sono più brillanti, ma non meno dosati di quelli dell’affresco, il paesaggio è di netta derivazione teatrale, con tanto di proscenio e di quinte che sfondano i lati, le figure hanno le movenze di un ben calcolato balletto, ovviamente danzato su un tempo lento, un 627

adagio lungi dall’essere sfrenato ditirambo. Il classicismo carraccesco è ridotto ad Arcadia da FRANCESCO ALBANI (1578-1660), monotono ripetitore di quadri di putti danzanti, un po’ tizianeschi e un po’

raffaelleschi, un po’ genietti classici e un po’ angioletti barocchi. L’accademismo del Domenichino si esaurirà ben presto nel rigorismo devoto del COZZA (1605-1682) e del SASSOFERRATO

(1609-1685): un pittore di Madonne, quest’ultimo, che nella sua mania di purismo risalirà addirittura al primo Raffaello, alle Madonne del tempo fiorentino, e al Perugino.

L’orizzonte della cultura ufficiale romana, che col Domenichino andava sempre più restringendosi a un accademismo neoraffaellesco, si riapre con l’apporto geniale del parmense GIOVANNI LANFRANCO (1582-1647). A Parma, la

tradizione correggesca aveva avuto una vigorosa ripresa, rimasta però in ambito provinciale, con BARTOLOMEO SCHEDONI (1578-1615), che aveva rinsaldato, nelle ultime opere, con un forte luminismo plastico il colorismo sfumato e il fluido linearismo dei seguaci del Correggio. Il Lanfranco segue la stessa via, con una più ampia conoscenza della cultura contemporanea: è stato a Roma una prima volta già dal 1602 al 1610, attivissimo nella bottega di Annibale, lavorando anche in palazzo Farnese. Ma pur quando, come nel San Luca (1611) cita

esplicitamente le due successive versioni del San Matteo Contarelli, l’etimo della luce pastosa, calda, che si sovrappone al colore e suscita riflessi dorati, è chiaramente correggesco, trasformando il rigoroso realismo caravaggesco in emotivo, drammatico luminismo. Ispirandosi alle grandi decorazioni delle cupole correggesche, dipinge, a Roma, nel 1625-27, “senza difficoltà d’invenzione né dubbio di pennello” (Bellori), l’Assunta nella cupola di Sant’Andrea della Valle. È

un’opera di capitale importanza, che suscita nel vivace ambiente artistico romano entusiasmi e polemiche. L’invenzione di Lanfranco è spiegata in una

contemporanea descrittione della cupola: “la pittura, come la poesia, fabbrica immagini, e s’appartiene alla virtù fantastica, et hà licenza di porre insieme cose con qual che varisimilitudine, che per altro non si potranno congiungere, e di più ha ottenuto privilegio sopra il potere della natura d’aggiungere i tempi già molto prima passati al presente, et spesse volte d’accozzare i tempi” (Ferrante Carlo).

Se nei pennacchi Domenichino dipinge, con precisa diligenza, gli Evangelisti, attenendosi strettamente al principio di poche, colossali figure, nella cupola Lanfranco fa apparire, in onde concentriche, un gigantesco turbine di figure, apostoli, santi, profeti, martiri, tutti su nuvole sorrette da angeli galleggianti in una luce dorata; sfrutta la luce naturale per isolare, nel lanternino, il Cristo che emana, lui stesso, luce. Nel grande concavo della cupola Lanfranco materializza, ricorrendo al principio, poetico, dell'anacronismo, una immagine suggestiva ed emozionante: è la ripresa della concezione decorativa di Annibale, l'inizio della grande decorazione barocca romana.

Un'altra, sensazionale apertura si ha con l'arrivo a Roma del GUERCINO (1591-1666): nel brevissimo, ma intenso soggiorno (1621-23) dipinge due opere capitali: il Seppellimento di Santa Petronilla, per la basilica vaticana, e le allegorie del Giorno e della Notte, nel Casino Ludovisi. Si forma a Bologna, nell'ambito di Ludovico, la cui pittura evolve, nell'ultimo decennio del secolo, in senso nettamente emotivo, neoveneto; lo stesso Guercino, nel 1618, si reca a Venezia, dove studia certamente Tiziano. Già prima di recarsi a Roma, imposta le sue composizioni - per esempio la Vestizione di San Guglielmo d'Aquitania (1620) - su diagonali spezzate che si incrociano, a formare linee ascendenti; la volumetria delle figure è data dalle luci radenti che affiorano le superfici suscitando ombre che sono macchie di colore, segno evidente che il luminismo del Guercino non dipende da quello del Caravaggio, ma deriva dai veneti e dal Dosso ferrarese.

Della "fantasia" dossesca v'è chiaramente il ricordo, quasi nostalgico, nell'allegoria della Notte, malinconica figura avvolta nell'ombra dell'archivolto spezzato, che lascia passare, fredda, una lama di lume lunare. L'irruzione del carro dell'Aurora, con i cavalli scalpitanti in un cielo venato di nuvole, al di là dello sfondato architettonico, è chiaramente polemico nei confronti dell'olimpico affresco dipinto dal Reni, dieci anni prima, nel Casino Rospigliosi, in cui le figure statuarie si disponevano come in un bassorilievo antico, e l'affresco, quasi fosse un quadro riportato, era contenuto in una sobria cornice in stucco.

629

Si è molto parlato di una "crisi poetica" del Guercino, dopo il ritorno in Emilia, prima a Cento, poi, morto il Reni, a Bologna: ma è stato

giustamente osservato (Mahon) che la crisi, o il mutamento in senso classicistico, è già presente nell'attività romana. Il Seppellimento di Santa Petronilla, per la basilica vaticana, è l'opera che segna la svolta decisiva: ed è innegabile che questa si accompagna all'attento studio del Caravaggio, che diventa citazione precisa, puntuale, del Merisi nel grande angelo dalle ali spiegate, nella figura in scorcio dell'uomo che depone la santa nel sepolcro, nel chierico che illumina la scena con la candela; perfino nella splendida natura morta del serto floreale che cinge il capo di Petronilla.

Non si deve parlare di interesse realistico, seppure si capisce che, nella parte inferiore della pala, debba prevalere il dato naturale così come nella parte superiore, nell'assunzione al cielo, prevalga quello, neotizianesco, sopra-naturale. L'interesse del Guercino è in realtà per la compattezza plastica che l'illuminazione caravaggesca consente: il colore si addensa nelle ombre, e dà un risalto inedito alle forme, la composizione si geometrizza, da libera che era, in piani paralleli, delimitati nello spazio e a loro volta (si veda l'alta parasta che dà unità spaziale alla scena) delimitanti lo spazio.

È dunque più che una crisi di slancio poetico, l'inizio di quella nuova fase che condurrà il Guercino "alla formulazione di uno stile classico al quale darà un contributo indubbiamente personale" (Mahon).

La scultura e l'architettura a Roma

La scultura romana del tardo Manierismo è abbondante, ma di qualità limitata. Ai molti scultori, per lo più ticinesi, che lavorano a Roma si chiedono soprattutto opere decorative e di restauro dell'antico. Da questa schiera di abili mestieranti emergono appena STEFANO MADERNO (1576-1636), famoso per una figura di Santa Cecilia fedele come un calco, devota, e commovente nella estrema semplicità, e il veneto CAMILLO MARIANI (1556-1611), le cui grandi statue nella chiesa di San Bernardo conservano nel nobile impianto e nella sensibilità luminosa delle superfici il ricordo del pittoricismo del Vittoria.

Dalla Toscana arrivano, al principio del secolo, PIETRO BERNINI (1562-1629) e FRANCESCO MOCHI (1580-1654). Il primo è un artista colto ma debole, almeno fino a quando la sua opera non si intreccia ai primi saggi del figlio Gian Lorenzo.

Il secondo è un grande artista, ma sopraffatto e quasi eclissato dalla prepotente personalità del Bernini. Si forma a Firenze nell'ambito del Giambologna ed a Roma accanto al Mariani. È un lavoratore lento, meditativo: nella Madonna annunziata di Orvieto (scolpita nel 16081609, tre anni dopo l'Angelo annunziante, del 1603-05) tanto lima e tormenta lo schema manieristico da ritrovare in qualche punto lo scatto nervoso di Michelangiolo e, al di là di esso, perfino certe asprezze quattrocentesche e gotiche, come la verticale del braccio che fa da corda all'arco del corpo o il movimento conciso dell'altro braccio e del capo. A Piacenza, dal 1612 al 1629, il Mochi compie le due grandi statue bronzee di Ranuccio e Alessandro Farnese. Nulla di archeologico o di rettorico nel riferimento al solito modello, la statua romana di Marco Aurelio; ma un vivo sentimento dell'antico come esempio di nobiltà morale che si fa attuale, moderno. Nella statua di Alessandro, suggerisce un movimento in avanti col contrapposto quasi geometrico di una curva e un'obliqua nelle zampe anteriori del cavallo; e lo bilancia col movimento all'indietro del manto gonfiato dal vento. Il disegno intenso, incisivo, si traduce in chiaroscuro sensibilissimo, talvolta addirittura luministico, come nel corpo del cavallo, sulla cui muscolatura scattante è tesa una superficie morbida, sensibilissima alla luce. V'è nel Mochi, infine, un processo dal disegno al contrappunto luminoso e cromatico, e insieme una poetica, lirica giustezza d'eloquio, che lo accostano al Gentileschi.

Tornato a Roma, cercherà invano di emulare il Bernini nella Veronica di San Pietro; gli sarà più facile contraddirlo nelle lunghe, patite, spirituali figure del Battesimo per San Giovanni dei Fiorentini. Un'opera quasi fuori del tempo, ma che lo pone al fianco del Borromini nell'incipiente, inevitabile polemica antiberniniana.

GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680) è stato architetto, scultore, pittore, autore di teatro e scenografo. I contemporanei hanno riconosciuto e celebrato in lui il genio del secolo: non solo l'interprete ma il fattore essenziale di quella 631

"restaurazione cattolica" che, dopo il chiuso rigorismo controriformistico, rivaluta tutta la cultura come storia del riscatto ideale dell'umanità.

Già Annibale Carracci aveva indicato nell'immaginazione la via dell'universale, della salvezza: per il Bernini è l'universale che si realizza,

entra nella vita. Ciò che l'immaginazione concepisce deve diventare, sùbito e totalmente, realtà.

Questo è il compito della tecnica. Più che nella novità e vastità delle invenzioni formali, la grandezza storica del Bernini è nella sua sconfinata fiducia nella capacità della tecnica, capace di realizzare tutto ciò che si pensa e desidera.

Anche la salvezza spirituale e la felicità terrena degli uomini: la Chiesa è l'apparato tecnico della salvezza, lo Stato l'apparato tecnico della felicità. Per insegnare ad immaginare, ad oltrepassare i limiti del finito e del contingente, ma soprattutto per fare dell'immaginazione una realtà visibile, c'è la tecnica dell'arte.

Con questa professione di fede si apre quella fase "moderna" della civiltà, in cui ancora viviamo e che si chiamerà, appunto, civiltà della tecnica.

Roma è insieme la Chiesa e lo Stato, il punto d'unione di potestà divina e autorità temporale, il luogo dove la portata dell'immaginazione è tanto maggiore quanto più vasta e profonda è la prospettiva della storia. Tutta l'opera del Bernini mira a fare di Roma una città immaginaria realizzata; quando, nel 1665, si recherà a Parigi per progettare il palazzo di Luigi XIV, non troverà l'ambiente adatto per la sua invenzione e la sua tecnica fallirà, per la prima volta, l'impresa.

Non solo nel Bernini ma in tutta la cultura del secolo alla prospettiva universalistica e ottimistica fa riscontro l'angoscia di una realtà ben diversa, il dubbio che l'immaginazione stessa sia inganno, che tutt'altra debba essere la giustificazione del fare umano, della tecnica. Il Borromini oppone al Bernini proprio una concezione opposta della tecnica e del suo valore etico. La stessa immaginazione ad oltranza del Bernini, la sua premura di realizzare sùbito e tutto celano appena il timore di una realtà opposta, così come l'appassionato amore della vita dissimula spesso l'angoscia della morte. L'interpretazione dell'opera berniniana in chiave di malinconia e di teatro (Fagiolo) è esatta, e corrisponde a un aspetto essenziale della coscienza del tempo: si pensi alla vita come sogno, inevitabile finzione, di Calderon. L'immaginazione-realtà del Bernini è il 632

contraccolpo del realismo tragico del Caravaggio: se la realtà è mistero, morte, nulla, allora solo nell'immaginazione è la vita. Sotto la frenesia

berniniana di riempire di immagini concrete tutto lo spazio, di conquistare sempre nuovo spazio per nuove immagini, si sente l'angoscia del vuoto.

Elementi della sua formazione: la tecnica consumata, virtuosistica del tardo Manierismo; l'antico; i grandi maestri del Cinquecento; il classicismo evocativo di Annibale. La tecnica è artificio; ha un aspetto magico; favorisce il gioco dell'ambiguità; è tanto più valida quanto più si dissimula. Può ottenere dall'architettura spazi aperti, soleggiati, ventosi; dalla scultura la morbidezza della seta, il tepore e il colorito delle carni, la levità dei capelli, lo stormire delle fronde.

Ma non nasconde che il marmo è marmo e non seta, carne, capelli, foglie: provoca artificialmente la sensazione del reale e uccide così l'interesse per il reale. Se imita perfettamente la natura è solo per dimostrare che la natura non è nulla che l'uomo non possa rifare: non ne esalta, ne distrugge il significato. Di fatto, quando sotto l'imitazione perfetta si cerca la natura, si trova il mito, l'evocazione poetica di un valore che la natura aveva e non ha più. L'aveva per gli antichi: e il Bernini non s'interessa tanto della natura quanto del naturalismo ellenistico. Si rifà "alle forme estrose e corpose dell'ellenismo, nelle sue specie rodia, pergamena e alessandrina" (Faldi): una delle sue sculture giovanili, la capra Amaltea, è passata, fino a pochi decenni or sono, per ellenistica. L'arte ellenistica voleva rappresentare le cose non come sono ma come appaiono, non l'oggetto ma l'immagine. Ciò che interessa il Bernini è appunto questo valore dell'immagine come mera apparenza, la sua mancanza di un significato reale, la sua possibilità di caricarsi di significati diversi, allegorici. Nelle quattro statue per il cardinale Scipione Borghese (Enea e Anchise, Ratto di Proserpina, David, Apollo e Dafne: 1619-25) il processo formativo dell'artista appare ben chiaro.

Nelle prime due mette a profitto, spregiudicatamente, il virtuosismo manieristico: il ritmo saliente, l'equilibrio dinamico del gruppo. Nella terza viene a staccarsi dall'interpretazione michelangiolesca: non esalta l'eroe, ma coglie l'istante dell'azione. È uno dei pochi, evidenti punti di contatto col Caravaggio e con la poetica del realismo. La supera sùbito nel quarto gruppo: due figure in corsa, 633

quasi volanti, senza alcun nesso compositivo o d'equilibrio, ma esistenti nello stesso paesaggio di cui si vedono soltanto, immanenti alle figure stesse, pochi frammenti: un lembo di corteccia e una fronda d'albero.

Dimentichiamo per un momento il tema mitologico e le sue possibili implicazioni allegoriche: la metamorfosi, il cambiare delle forme, la continuità tra essere umano e natura. Il modellato fluido e fremente fa sentire, insieme con i corpi, la luce e l'aria che li bagnano: la nostra immaginazione, guidata, ricompone il luogo, l'ora del fatto; si muove in quello spazio e in quel tempo mitici, dove anche il movimento diventa ritmo di danza. L'opera d'arte stimola l'immaginazione e, immediatamente, la soddisfa: il palpito vivo di quei corpi, di quei capelli scomposti la persuadono che quell'immagine mitica è la realtà e non ve n'è un'altra al di là di essa. L'antitesi realtà-immaginazione non ha più ragione di essere; l'immaginazione sostituisce interamente, annulla la realtà (lo si vede nella straordinaria ritrattistica berniniana). Allora la realtà non è più un problema: non la si guarda più con sgomento, come il Caravaggio, ma tutt'al più con curiosità, come faranno ormai i pittori "di genere".

Non si può, nel Bernini, disgiungere l'attività dello scultore da quella dell'architetto: sono complementari anche quando non si integrano nello stesso complesso. I lavori per San Pietro si succedono per più di quarant'anni senza un programma, ma con una coerenza perfetta: come un'idea che vada via via estendendosi, precisandosi. San Pietro è il monumento cristiano per eccellenza, il nucleo della civitas Dei-civitas hominum. La ricostruzione era durata più di un secolo; ora, con la facciata del Maderno (1612), poteva dirsi finita. Ma come? Tra il corpo centrale michelangiolesco e il corpo longitudinale maderniano non c'era raccordo; ed era difficile trovarlo perché i quattro enormi pilastri della cupola, intoccabili, formavano una strozzatura. Inoltre la navata era uno spazio nudo, senza forma.

Il Bernini parte dal centro, dal punto più sacro della chiesa: inventa il ciborio sotto la cupola; decora i quattro pilastri; passa a definire la prospettiva delle navate.

Sistemato l'interno, si occupa dell'esterno: corregge la facciata maderniana 634

ideando i due campanili laterali (fu costruito, ma presto abbattuto soltanto il sinistro) e, finalmente, costruisce il colonnato (1667).

Posto di fronte alla questione del ciborio, che altri aveva cercato di risolvere in termini architettonici, si rende conto che bisogna cercare in un'altra direzione. Un sacello, in quel punto, avrebbe interrotto la continuità

prospettica dei quattro bracci della croce, ingombrato lo spazio vuoto sotto la cupola michelangiolesca; e una piccola architettura, nella grande, avrebbe ridotto la scala delle grandezze, abbassato il tono dello spettacolo architettonico proprio dove avrebbe dovuto raggiungere l'acme, nel punto più sacro. Capovolge i termini della questione: invece di un'architettura impiccolita progetta un "oggetto", un baldacchino processionale, ingrandito: come se una folla di fedeli in processione l'avesse portato fin là e là si fosse arrestata, alla tomba dell'Apostolo. Così, invece di un

"calando", si avrà un "crescendo": una sorpresa, una scossa psicologica, un balzo dell'immaginazione. Ma non soltanto questo: le quattro aste del baldacchino, quattro poderose colonne bronzee ritorte, si avvitano nello spazio vuoto, lo mettono in vibrazione con il loro ritmo elicoidale e i riflessi del bronzo e dell'oro. È un fulcro che suggerisce una rotazione: alla centralità

michelangiolesca, il Bernini ha sostituito una circolarità spaziale, un moto d'espansione, a spirale.

"La crociera di San Pietro è come un teatro circolare in cui la scena, anzi la macchina scenica (il baldacchino) si trova quasi al centro, e l'azione si svolge all'ingiro. Ma quel che conta non è la teatralità, ma l'azione in se stessa, in quanto compiuta allegoria della Passio Christi rappresentata simbolicamente attraverso i segni del martirio" (Fagiolo). Tra i vuoti prospettici dei quattro bracci si spingono innanzi le facce trasverse dei quattro pilastri, con due ordini di nicchie. In quelle in basso, più profonde, Bernini colloca quattro statue gigantesche; ne esegue una lui stesso, San Longino. In alto, oltre una balconata, sono le logge delle Reliquie, inquadrate da colonne tortili (quelle dell'antica pergula) che riprendono in circolo, come echi, il motivo delle colonne del baldacchino. La figura di Longino, con il suo gesto di attore declamante, è costruita in rapporto allo spazio del nicchione: con le braccia, come fossero ali, 635

prende spazio, lo agita; il manto, senza alcun rapporto col corpo e col gesto, non è che una massa bianca affiorante, sconvolta da un turbine. Come negli Evangelisti della cupola del duomo di Parma: meglio del Barocci e di Annibale il Bernini ha capito che il Correggio è stato il primo a concepire l'arte come "scala"

tra terra e cielo, anzi come forza trascinante e irresistibile e che lui, non Michelangiolo, è il punto di partenza di quello che si chiamerà il Barocco.

Il movimento è ritmo, non simmetria. Instaurato il principio di una spazialità in movimento, nulla impedisce di immaginare una rapida fuga prospettica: come quella, per esempio, che si vede nell'Eliodoro cacciato dal tempio, di Raffaello. Il Bernini non si limita a uniformare l'allineamento prospettico delle navate laterali graduando l'emergenza delle colonne addossate o incassate nei pilastri del corpo longitudinale; dando ad ogni campata una sorgente luminosa, trasforma l'ordinamento prospettico in un incalzante succedersi di ondate luminose. Come farà poi nella scala regia in Vaticano, sfruttando la gradinata come prospettiva accelerata e i ripiani come zone di luce intensa, che rompono l'ombra della volta a botte.

Le navate, con la loro corsa prospettico-luministica, raccordano lo spazio esterno, aperto, con la zona piena di luce alta e costante, quasi astratta, della crociera e della cupola. All'estremità opposta all'ingresso, quasi a suggerire un esito in cielo, collocherà (1657-66) la "macchina" della cattedra: un'immensa raggiera abbagliante, brulicante di angeli, che riversa nell'abside un fiume di luce dorata. Ed è un esempio sorprendente, ma all'origine ancora correggesco, di trasformazione di una struttura prospettica in struttura luministica.

Rientrano nella decorazione interna di San Pietro, aggiungendo personaggi allo spettacolo, le tombe monumentali dei papi (Urbano VIII, 1628-47; Alessandro VII, 1671-78), il monumento della Contessa Matilde (1633-37); le cappelle, tra cui quella del Sacramento, gli altari.

L'antica basilica aveva un quadriportico, il luogo dei catecumeni cioè dell'attesa.

È, questo dello spazio esterno, il nuovo problema che si prospetta al Bernini.

Prima di affrontarlo progetta i due campanili laterali alla facciata: progetto già del Maderno, che a sua volta l'aveva ripreso dal Bramante. Scopo: correggere la 636

sproporzione della facciata troppo larga rispetto all'altezza, ridotta per lasciare in vista la cupola; inoltre, quei due montanti avrebbero inquadrato la cupola, facendola sembrare più vicina e collegandola alla facciata. Il Bernini, dunque, pensava già a riscattare la cupola michelangiolesca dalla condizione di sfondo e quasi d'orizzonte a cui la condannava il prolungamento della navata. Realizza questo proposito con il colonnato

ellittico: che riprende la forma curva della cupola, la rovescia presentandola aperta come una coppa, la dilata

trasformandola da rotonda in ellittica e suggerendo un'ulteriore espansione, a raggiera, con le prospettive delle quattro colonne allineate in profondità. Di tutte le invenzioni del Bernini, è la più geniale: non soltanto riscatta e mette in valore l'intero corpo della basilica, ma fa dell'antico quadriportico una grande piazza, l'anello che raccorda il monumento alla città (e, idealmente, a tutto il mondo cristiano: infatti è il luogo di raccolta e d'attesa dei pellegrini). È un'immagine allegorica (le braccia della Chiesa protese ad accogliere l'ecumene); ma è anche la prima architettura aperta, pienamente integrata allo spazio atmosferico e luminoso: la prima architettura urbanistica.

L'unità che il Bernini ha dato a San Pietro non è soltanto visiva: da nessun punto di vista si doveva vedere tutto l'edificio (la sciagurata via della Conciliazione, che riduce la basilica a fondale scenografico, è un'opera del regime fascista). Esso non si presentava come un organismo chiuso ma come una successione e variazione continua di prospettive e di aperture spaziali. Come ogni spettacolo, aveva i suoi tempi di sviluppo. È fatto per il visitatore che lo percorre, si aggira.

Ogni nuova prospettiva si coordina a quelle vedute, prepara le prossime.

L'ammirazione diventa un gioco di memoria e d'immaginazione: da potersi dire infine che la basilica vaticana, così come la presenta il Bernini, è più da immaginare che da vedere.

Benché in San Pietro non possa fare a meno di misurarsi con Michelangiolo, la radice dell'architettura del Bernini è soprattutto bramantesca: lo dimostra, ispirandosi al cortile di San Damaso in Vaticano, la sua prima architettura, il palazzo Barberini.

637

Succeduto al Maderno nel 1629, apre il blocco del palazzo, lo sviluppa in tre corpi ortogonali, ponendo la facciata al termine di una prospettiva, come un fondale arioso, che "ingrana" lo spazio antistante con le membrature aggettanti e poi lo accoglie nei grandi vuoti del portico e dei loggiati, lo "respira" con i larghi strombi delle finestre dell'ultimo piano. Il Bernini gioca allo scambio delle tipologie: è palazzo e villa, così come la facciata è facciata e parete di cortile, divisorio tra corte e giardino, scenario di feste e rappresentazioni teatrali.

L’idea di fondere lo spazio di natura e lo spazio urbano (ma anche la natura è storia, è la natura dei classici) è fondamentale nella poetica berniniana: sempre, quando può, porta l’acqua nel cuore della città. Le fontane diventano un elemento essenziale dell’arredamento urbano (la barcaccia in piazza di Spagna; delle api in via Veneto; dei fiumi in piazza Navona; del tritone in piazza Barberini). La fontana dei fiumi (1648-51) fa da piedestallo ad un obelisco egizio: la storia si erge sulla natura, ma su di essa si fonda. L’acqua sgorga impetuosa dalla roccia “al naturale”, tra alberi scossi dal vento e le figure allegoriche dei continenti. Ma si può parlare di allegoria, se l’immagine si dà in modo così immediato e totale da togliere il desiderio di scoprire il significato recondito? Non sono immagini che traducono concetti; sono immagini che hanno in sé, e comunicano, la larghezza, la chiarezza, l’universalità del concetto. Si può anche ignorare che cosa propriamente significhino; non si può non essere presi dal senso della vita, del libero moto nello spazio, dell’entusiasmo per il mondo che esse comunicano. E l’entusiasmo per il mondo è entusiasmo per il passato, il presente e il futuro; per la natura e per la storia; per l’esperienza della vita e per ciò che è al di là di essa.

Numerosi i progetti, anche inattuati, di interventi nella determinazione della figura classico-moderna di Roma: demolizioni e ricostruzioni, riforme, restauri. Bernini vorrebbe poter modellare tutta la città con le sue mani, come fosse un’immensa scultura. Le chiese progettate nella sua maturità sono tutte a pianta centrale (Sant’Andrea al Quirinale; chiese dell’Ariccia e di Castelgandolfo). Sant’Andrea (1658) è ellittica, con l’asse maggiore nel senso della larghezza. Il punto di riferimento è il Pantheon, di cui negli stessi anni il Bernini progetta il restauro e la 638

miglior sistemazione nell’ambiente urbano; né meraviglia che lo schema rotondo diventi ellittico come nel contemporaneo colonnato di San Pietro, dato che il Bernini tende sempre a ridurre la centralità a circolarità, evitando così la veduta privilegiata dal centro, moltiplicando i punti di vista e dando allo spazio un andamento orbitale. Il fatto nuovo (ma coincidente con l’analoga ricerca di Pietro da Cortona in Santa Maria della Pace), è il totale disimpegno dell’immagine spaziale dall’equilibrio dei pesi e delle spinte. All’interno è fortemente accentuato l’anello strutturale forma to dalle lesene, dal cornicione, dall’inquadratura dell’altare. Quest’ultima, per le grandi dimensioni e lo spicco delle colonne affiancate e del timpano, è

quasi una facciata portata all'interno: è come il boccascena di un teatro aperto sul palcoscenico intensamente illuminato. Al di là dell'anello strutturale lo spazio sprofonda nelle cappelle radiali o si espande in chiaroscuri sfumati nella cavità della cupola: indefinito come uno sfondo di cielo dietro il solido primo-piano di un quadro. Lo spazio è dunque reso mediante larghe, espanse zone di luce e di ombra: la massima luce concentrandosi nel vano dell'altare, che ha le sue sorgenti dirette e nascoste, come fosse appunto il palcoscenico di un teatro.

L'inquadratura dell'altare "fa facciata" molto più della facciata vera e propria.

Questa (o, più propriamente, quanto della chiesa si vede dalla strada) appare scomposta in tre elementi: la parte visibile del perimetro convesso della chiesa; le due basse ali che ne invertono la curvatura collegando il corpo dell'edificio al filo della strada; un piccolo prospetto fortemente plastico, che inquadra entro il telaio robusto delle membrature il pronao semicircolare (si confronti con quello di Pietro da Cortona in Santa Maria della Pace). Più che una facciata è un apparato che commenta e magnifica l'ingresso alla chiesa: un altissimo a solo plastico, accompagnato dai chiaroscuri sommessi, modulati sulle pareti curve. La coerenza strutturale è smembrata, dissolta in un movimento ritmico, quasi musicale.

Scorre in tutta l'opera del Bernini, scendendo dalle remote fonti ellenistiche alla più commossa e cristiana ispirazione del Correggio, una vena lirica che può esprimersi nell'ègloga o nell'idillio (le fontane) o nell'inno pindarico (la scala regia) 639

e perfino nell'epigramma (l'elefante della Minerva). Sant'Andrea è il vertice della lirica architettonica berniniana. Come si dissolve il tipo architettonico classico negli edifici della maturità, così si dissolve la figura nelle più alte sculture del Bernini: come l'Estasi di Santa Teresa, la Beata Ludovica Albertoni, gli Angeli ora in Sant'Andrea delle Fratte. S'è parlato anche troppo dell'accento ambiguo, tra mistico ed erotico, di queste immagini: le più conturbanti tra quante ne ha lasciate il Seicento. L'ambiguità è piuttosto tra ispirazione lirica e tragica; e non tanto è ambiguità, quanto un sommarsi, un reciproco stimolarsi delle qualità dell'una e dell'altra. Accade in queste opere quello che accade nelle tragedie di Racine (basti pensare alla Fedra), quando il teatro cessa di essere finzione, e al dialogo succede il monologo, la solitudine dell'eroina

nell’ineluttabile necessità della morte. Più nulla, neppure il suo dramma ormai chiuso, la lega al mondo; e la sua passione, da impura e mondana che era, sale sublimandosi fino a diventare passione morale ed a farla morire, bensì, ma d’amore.

FRANCESCO BORROMINI (1599-1667) è il grande avversario del Bernini; con la propria opera ne contesta, punto per punto, la poetica universalistica. È un contrasto di idee che, da parte del Borromini, è combattuto soprattutto sul terreno della tecnica; mentre, da parte del Bernini, è mantenuto sul piano dello stile, e specialmente, del valore dell’immaginazione che nel Borromini sarebbe arbitraria e “chimerica”, eccitazione fantastica senza fondamento nella storia. Il Bernini possiede tutte le tecniche, il Borromini è soltanto architetto. Le tecniche del Bernini discendono da un’idea, realizzano l’invenzione; la tecnica del Borromini è mera prassi. Il Bernini è sicuro del successo delle proprie tecniche; la tecnica del Borromini è ansiosa, tormentata, sempre insoddisfatta. Si sa che nel Seicento tutti i problemi hanno una radice religiosa. Il Bernini è persuaso di avere il dono della rivelazione; contempla Dio nel mondo e si sente salvo. Il Borromini è come chi prega, invoca la grazia: sa perché prega, è pieno di fervore, ma non sa se la grazia verrà. Tutta la sua opera corre sul filo di quest’ansia: un istante di minor tensione, un nulla, può farla fallire. E allora sarebbe, come diceva Michelangiolo,

“peccato”.

640

Vi sono singolari coincidenze tra la posizione ideale del Borromini e quella del Caravaggio. Anche il Borromini è lombardo, cresciuto nel clima religioso dell’ascetismo pratico del Borromeo; anche il Borromini, a Roma, si fa sostenitore di una cultura settentrionale (prevalentemente palladiana) e di una prassi artistica che vale per se stessa e non per una teoria da cui dipenda; anche il Borromini ha un carattere aspro, intransigente, violento. Finirà per uccidersi in una crisi d’angoscia. C’è tuttavia una differenza: il problema della realtà, che assillava il Caravaggio, non esiste più. L’ha risolto il Bernini (con cui il Borromini lavora in San Pietro e in palazzo Barberini) ponendo l’arte come immaginazione che si realizza, si sovrappone alla realtà, la sostituisce. Tutto il problema si riduce all’immaginazione: è un conoscere o un essere? rivelazione o ricerca?

soddisfa all’impulso che la muove o tende senza fine a una trascendenza irraggiungibile?

Per il Borromini è ricerca, tensione, rifiuto del mondo, volontà di trascenderlo. Il Bernini si esprime per larghi discorsi allegorici, mira alla massima espansione spaziale, muove grandi masse di luce e di ombra, sfrutta le possibilità illusive della prospettiva. Il Borromini si esprime per simboli quasi ermetici; mira alla massima contrazione spaziale, evita le masse, affila i profili e li espone a una luce radente, inverte spesso la funzione della prospettiva servendosene per ridurre invece che per protrarre lo spazio. Anche l’ambiente dei due artisti è diverso: salvo un breve periodo di disgrazia sotto Innocenzo X, il Bernini è l’artista della corte pontificia; il Borromini è ricercato dagli ordini religiosi, specialmente da quelli, come i Filippini, che predicano l’assiduità della pratica ascetica.

Giunto a Roma nel 1614, lavora come scalpellino presso il Maderno, suo zio; è quasi un autodidatta; ha il culto di Michelangiolo, ma lo ammira più per il suo tormento spirituale che per la sua opera. I dissapori col più fortunato rivale cominciano probabilmente fin da quando lavora alle sue dipendenze, ma con una qualche autonomia, in San Pietro e in palazzo Barberini. La prima opera interamente sua è il piccolo chiostro nel convento di San Carlo alle Quattro Fontane (1634-37). Riduce lo spazio, già esiguo, con le forti colonne del portico; 641

evita la simmetria e distribuisce gli intervalli con un ritmo alterno, più larghi e più stretti, elimina gli angoli perché il ritmo giri tutt’intorno, li trasforma in corpi convessi come se la superficie s’incurvasse nella stretta di una morsa.

Nell’interno della chiesa (1638-41) ellittica (ma con l’asse maggiore nel senso della lunghezza: con un effetto di contrazione opposto a quello, di espansione, che cercherà il Bernini in Sant’Andrea) pone un unico ordine di colonne (un motivo palladiano). Sono volutamente sproporzionate allo spazio ristretto, e lo stringono ancor più; ma la loro forza plastica costringe le superfici a inflettersi, la stessa cupola ovale si direbbe deformata, schiacciata delle curve tangenti degli archi.

Nell’oratorio dei Filippini (1637-1643) il piano della facciata è concavo: di modo che le lesene appaiono sempre di spigolo e in una condizione di luce sempre diversa. Al nicchione del secondo ordine, ricavato a sguscio con la falsa prospettiva del catino, fa contrasto nel primo il volume

semicilindrico dell’ingresso. Le membrature sono forti, ma non sostengono nulla e talvolta si contraddicono come nel cornicione del primo ordine, interrotto dai timpani triangolari delle finestre. I critici neoclassici accusano il Borromini di lavorare come un ebanista: infatti intaglia nervosamente le superfici, spezza le linee, insiste sull’ornato finissimo e spesso “capriccioso”. Tormenta la superficie con un furor simile a quello del pittore che cerca sulla tela il tono giusto. Perciò evita i materiali nobili: al marmo preferisce il mattone, l’intonaco, lo stucco. Sono materiali poveri ma docili; non hanno alcun pregio intrinseco, ma diventano preziosi col lavoro ansioso dell’artista.

Non meno del Bernini, il Borromini si pone problemi ambientali, urbanistici; ma non si preoccupa affatto dell’aspetto rappresentativo, monumentale della città.

Nei suoi vasti complessi edilizi, alle Quattro Fontane e ai Filippini, affronta da architetto “pratico” le questioni funzionali; ma il tono della costruzione sale di colpo ad altezze vertiginose dove la funzione pratica della comunità è la pratica ascetica. Non c’è un dominio della vita spirituale separato da quello della prassi quotidiana: il raptus dell’ispirazione coglie l’uomo nell’umiltà della sua opera di ogni giorno.

642

Non vi sono più tipi costruttivi, modi abituali di distribuire le parti dell’edificio secondo l’equilibrio dei pesi e delle spinte: la costruzione è il prodotto di un unico impulso, che va dalla pianta all’ultimo particolare ornamentale. La piccola chiesa di Sant’Ivo alla Sapienza ha un perimetro bizzarro, mistilineo, che si conserva, via via restringendosi, fino al sommo della cupola. Come all’interno la cupola non è la chiusura ma il proseguimento della forma del vano, così all’esterno è avvolta da un tamburo lobato, che si sviluppa nell’aria e nella luce con un chiaroscuro tenue, ma continuamente interrotto dalle lumeggiature vive degli spigoli delle lesene. Il poco di calotta che emerge dal tamburo è sùbito contraddetto dalla curvatura opposta dei contrafforti radiali, sicché il ritmo può seguitare nell’alta lanterna e nel lanternino, che conclude tutte le spinte dell’edificio nel ritmo rotatorio, sempre più rapido, della decorazione a voluta.

Quando, nel 1646, viene incaricato di restaurare in tutta fretta la basilica di San Giovanni in Laterano per il Giubileo del 1650, il Borromini si trova alle prese con un grande spazio, di cui non può mutare né le misure né il

perimetro. Chiude le antiche mura come in una teca, sfrutta tutta la luminosità del vano per dar valore ai diaframmi chiarissimi delle pareti e alla decorazione elegantissima che li adorna, quasi fingendo che i fedeli abbiano adornato di fiori e di palme la chiesa nel giorno della festa.

Non dissimile dalla soluzione luministica in chiaro della basilica lateranense, è quella dell'esterno di Sant'Agnese in piazza Navona (1652-57): con la fronte cava che sembra cedere alla pressione del grande spazio della piazza, alla cui estensione in lunghezza fa contrasto lo slancio della cupola inquadrata, sulla fronte, dai due campanili.

L'eleganza, la purezza del ritmo crescono col crescere della tensione interna. Il suo lungo tormento si avvicina all'epilogo: il restauro di San Giovanni rimasto a mezzo lo amareggia, la ripresa trionfale dell'attività del Bernini col favore di Alessandro VII lo umilia. Poiché gli si impedisce di compiere l'opera che doveva essere il suo capolavoro, si dà a ricomporre entro bizzarre, preziose cornici i frammenti delle antiche tombe della basilica: per la prima volta opere d'arte del medioevo vengono messe in valore, non già come reliquie o documenti di storia 643

religiosa, ma per il fascino che emana dal loro accento arcaico, desueto. Altre volte evoca forme esotiche, come nel raffinatissimo portale di palazzo Carpegna, o motivi classici rari, addirittura anomali, come nel campanile di Sant'Andrea delle Fratte: quasi col gusto amaro di dichiararsi fuori della storia, di porre l'arte al di sopra del tempo, come espressione di una spiritualità che può essere di ogni uomo, quale che sia la sua cultura.

L'edificio non deve essere una rappresentazione dello spazio né la forma allegorica di concetti religiosi o politici: è un oggetto che l'artista costruisce con quel che di meglio ha in sé, non importa se nella sua cultura o nella sua fantasia; e che esprime soltanto questa difficile scelta del meglio, come un'offerta probabilmente inutile ma anche per questo più pura.

Già nel collegio di propaganda Fide (1647-62), in una via stretta che costringe alla veduta d'infilata, accentua la forza delle membrature - lesene e cornicione -

per concentrare la luce sulle complicate cornici ad edicola, concave e convesse, delle finestre incassate. Non è scenario, prospetto, diaframma tra interno ed esterno: è una parete che, soltanto alludendo al "contenuto" dell'edificio, assume un altissimo prestigio ideale per il modo con cui

trasforma in luce spirituale, quasi d'emanazione divina, la luce naturale che la colpisce.

L'ultima opera del Borromini è la facciata della prima chiesa che aveva costruito, San Carlo alle Quattro Fontane. È contemporanea al colonnato berniniano, la forma più unitaria e globale di tutta l'architettura barocca; ed è, all'opposto, la forma più frammentaria, discontinua, antimonumentale. È concepita come un oggetto, un arredo, un reliquario; è collocata all'estremità della strada, rompendo a bella posta la simmetria del quadrivio delle Quattro Fontane. Alta e stretta, nasconde completamente il corpo della chiesa; e non si raccorda, anzi spicca dalla parete della strada. È proprio l'opposto di quello che aveva fatto il Bernini poco più avanti, nella stessa via, con la chiesa di Sant'Andrea. La piccola facciata, con la sua triplice flessione, con lo sbalzo delle colonne a cui fa riscontro lo scavo delle nicchie, il fitto ornato, il frazionamento continuo del piano, sembra non aver altro scopo che quello di portare in alto l'ovale con l'immagine o la reliquia, che rompe il coronamento dell'edificio e lo conclude con un bizzarro, 644

elegantissimo fastigio. È veramente l'ultimo gesto della lunga polemica antiberniniana, che passa qui dal piano architettonico all'urbanistico. Non la rappresentazione architettonica dello spazio, ma l'edificio come fatto umano che accade nello spazio; non la contemplazione dell'universale, ma il particolare vissuto con intensità estrema; non la città come immagine unitaria dei supremi poteri divini ed umani, ma la città come luogo della vita, in cui l'esperienza religiosa s'intreccia con quella del lavoro quotidiano. Non sorprende perciò che le idee architettoniche e urbanistiche del Borromini abbiano avuto, anche fuori d'Italia, un'irradiazione maggiore di quelle del Bernini: infatti, se non manifestano l'autorità spirituale della Chiesa e dello Stato, interpretano ed esprimono l'aspirazione spirituale dell'individuo e della comunità.

Ugualmente lontano dai grandi assunti ideologico-religiosi del Bernini e del Borromini, PIETRO DA CORTONA (1596-1669), pittore ed architetto, riduce il problema nei termini di una cultura specificamente artistica, ad una questione di stile e di gusto. Toscano di nascita e di formazione, quando giunge a Roma verso il 1612 si mette subito nella scia di Annibale, interpretandolo in senso puramente decorativo. Il classicismo, per lui, è soprattutto un modo letterario, un discorso allegorico, quindi colto e

socialmente elevato; la decorazione pittorica è un mettere in allegoria, un'amplificazione rettorica; la prospettiva non è una concezione, ma un'allegoria enfatica dello spazio. Così sia il Bernini che il Borromini sentono il bisogno di prendere posizione nei confronti del grande problema ideale posto da Michelangiolo; il Cortona lo mette fuori causa, anche più di quanto non facciano il Reni e il Domenichino. Non per un ritorno all'idea del bello classico, ma per uno spregiudicato liberalismo culturale. L'arte non è un problema ideale; è la tecnica del visibile, dell'appariscente. Tale è la sua funzione, il suo servizio sociale. È giusto ricollegarsi a Raffaello, ma bisogna anche guardare ai veneti, maestri del colore e della grande decorazione. Il classico senza il problema della storia: ecco l'ideale del Cortona pittore. Gli piace Rubens perché, fiammingo, ama il classico e non lo sente come storia né come ideale, ma come vita e presente; gli piace Poussin perché, francese, considera Tiziano classico come Raffaello.

645

Contemporaneo del Baldacchino di San Pietro, il soffitto del grande salone di palazzo Barberini, con il Trionfo della Divina Provvidenza (1633-39), è il testo figurativo fondamentale della rettorica barocca: una macchina figurativa grandiosa, spettacolare, quasi volesse dimostrare che i contenuti non sono più d'un pretesto all'onnipotente tecnica dell'arte. Il programma, dettato da un poeta dell'entourage di Urbano VIII, Francesco Bracciolini, è complesso, complicato, coinvolge cultura classica e allegorie religiose, episodi mitologici e concetti emblematici: ma quel che si dà allo spettatore, al di là e prima del denso significato allegorico, come immediatamente percettibile, è il movimento, circolare ed ascendente, che culmina nel volo delle gigantesche api barberiniane all'interno di una non meno monumentale corona di alloro, anch'essa emblema della famiglia del pontefice. Come nella galleria Farnese, la pittura imita l'architettura (la finta trabeazione) e la scultura (le cariatidi a finto stucco, i medaglioni dorati): ma qui tutto si fonde nell'effetto pittorico totale, le sculture sembrano animarsi e le parti architettoniche, non più intese come riquadrature per la distribuzione delle scene figurate, sono invase da figure in movimento, da ciuffi di verde e di fiori, da nuvole. In Annibale, la natura entrava solo come complemento della figurazione mitologica, stabiliva il fondo classico della poesia figurata; qui l'immaginazione ha già prodotto una seconda natura, in cui alberi, figure, nuvole, architetture vivono in una

dimensione più ampia, addirittura illimitata. Negli stessi anni in cui si va decorando palazzo Barberini, nella Accademia di San Luca si dibatte la questione se la pittura di storia debba usare pochi o molti personaggi, e cioè se sia strutturalmente analoga alla tragedia (Sacchi) o all'epica (Cortona): la Divina Sapienza; del suo antagonista, ha poche figure, immediatamente riconoscibili, dagli attributi che le caratterizzano, impostate come dramatis personae. Per il Berrettini la pittura è,

aristotelicamente, non mimesis, ma diegesis, racconto visivo, vivace, brillante: imita tutto, ma non può essere imitata, è arte egemone, perché più direttamente

"visualizza" l'immaginazione (anche quando costruisce, la sua architettura implica una radice pittorica e tende a costituirsi come immagine pittorica).

Poiché, infine, si tratta di rendere percettibile l'immaginazione e la pittura ha, nei 646

confronti della percezione, una maggior forza di appello, i valori visivi della pittura, e in primo luogo il colore, devono essere accentuati. È il motivo per cui guarda all'esperienza coloristica dei veneti: solo che il colore è spiegato, intensificato, acceso, monumentalizzato oltre il "naturale" perché, se l'immaginazione è qualcosa che va oltre il reale, la visualizzazione delle sue immagini deve andare oltre ogni nozione visiva. Così la percezione non è più soltanto una registrazione, ma è una sollecitazione: la mente deve fabbricare nuovi schemi per inquadrare la percezione di fatti che non sono naturali, ma prodotti dell'uomo, artificiali. Se il soffitto di palazzo Barberini rappresenta, nell'attività di Pietro da Cortona, l'invenzione sperimentale di una macchina figurativa che funziona come discorso persuasivo, la decorazione del nuovo appartamento granducale di palazzo Pitti, a Firenze (avviata nel 1637, proseguita poi tra il 1640 e il 1647) è il momento elegiaco della sua pittura; schiarisce i colori, fino a renderli luminosi come il cielo, sovrappone lo stucco bianco sull'oro e lo stucco dorato sul fondo bianco, senza tuttavia arrivare a fondere illusionisticamente le decorazioni: un fare commosso, più che commovente, che invita lo spettatore a partecipare dell'emozione che prova il pittore nel fare pitture.

Al ritorno a Roma, il Cortona è ormai celebrato, e anziano maestro: negli affreschi della Chiesa Nuova, rivolgendosi al gran pubblico dei fedeli,

risale, attraverso il Lanfranco, al Correggio e alle cupole parmensi; nella decorazione della lunga galleria di palazzo Pamphili, il capolavoro del periodo tardo, frammenta la decorazione raffinatissima in episodi, quasi fossero strofe di un poema, o di una lirica.

Il Cortona è ancora maggiore come architetto. Se, come pittore, mira a sviluppare tutte le possibilità di un binomio Raffaello-Tiziano, come architetto sviluppa tutte le possibilità di un binomio Bramante-Palladio; la sua è dunque una linea di neo-cinquecentismo, che conserva e riafferma il valore della struttura e della "misura umana", anche nei confronti delle opposte tendenze, all'espansione e alla contrazione spaziale, del Bernini e del Borromini. Bramantesca era, con la grande nicchia frontale, la villa Sacchetti (1625-30); bramantesco è lo schema centrale, a croce greca, della chiesa dei Santi Luca e Martina (1634-50).

647

Nell'interno di questa nuova chiesa i motivi dominanti sono le colonne, a cui è restituita l'antica autonomia di elementi plastici e portanti, ma che vengono ritratte e addossate ai pilastri e alle pareti in modo da lasciar libero il vano luminoso formato dai quattro bracci terminanti ad abside. Lo spazio viene così ad essere determinato ai limiti, dal piano plastico continuo modellato dai fusti delle colonne, dalle facce piane o dagli spigoli emergenti dei pilastri, dagli intervalli, dalle profonde fessure tra le membrature accostate. Il muro, infine, non è più concepito come superficie-limite, ma come organismo plastico. La facciata è addossata ad una delle absidi semicircolari dei bracci; ne riprende infatti la curvatura, ma addolcendola e contenendola tra due contrafforti laterali sporgenti, che ristabiliscono l'unità del piano frontale. Per contenere l'espansione della fronte curva, il Cortona si vale, eccezionalmente, di un elemento

michelangiolesco, ma non dedotto dalle opere romane, bensì dalla Laurenziana: un forte telaio di cornici, colonne, lesene. Incassa le colonne, fa emergere le lesene: anche la facciata cessa così di essere un limite e diventa un organismo plastico, a cui infatti si raccorda l'altro organismo plastico, la cupola.

Si osservi il modo con cui i contrafforti laterali si attaccano alla superficie curva formando due incavi profondi: si ha una successione di spigoli degradanti, come di pilastri allineati in una prospettiva molto tesa.

Evidentemente i due contrafforti sono pensati come due ali prospettiche in scorcio, cioè come due elementi ben distinti dal piano frontale.

Questi due moncherini diventano due grandi ali spiegate nel prospetto di Santa Maria della Pace: una chiesa quattrocentesca al cui esterno il Cortona dà, nel 1656, una sistemazione non soltanto architettonica ma urbanistica. Si può ancora parlare di facciata? Ci sono due ali arretrate che formano un'esedra lontana, un fondo; c'è una parte frontale, convessa, non molto dissimile da quella dei Santi Luca e Martina; c'è poi un pronao semicircolare, che prende tutta la larghezza della fronte e risponde, invertendo la curvatura, all'esedra di sfondo.

Questo organismo complesso non immette soltanto alla chiesa ma alle viuzze laterali, che vengono così inserite, come prospettive, nel complesso. Ricordo bramantesco, dal tempietto di San Pietro in Montorio, il pronao; ricordo 648

palladiano, dal Teatro Olimpico, l'inserto prospettico delle viuzze. Fatto nuovo e d'importanza sensazionale: lo smembramento della facciata, il suo disimpegno dalla parete e dalla sua tradizionale funzione di limite, la sua inserzione nello spazio come organismo plastico articolato, la sua ragione non più soltanto architettonica ma urbanistica. Il primo ad avvedersi della novità sarà proprio il Bernini, benché non molto stimasse il Cortona: Sant'Andrea al Quirinale, col corpo convesso che fa parte del prospetto, con le due bassi ali ad esedra, con il pronao ricurvo ripropone, in sostanza, lo stesso problema.

Anche in Santa Maria in via Lata (16581662) il Cortona costruisce la facciata di una chiesa già esistente. Lo spazio antistante non è una piazza, come nel caso di Santa Maria della Pace, ma una via di grande traffico, l'attuale Corso. Il ricorso palladiano prevale ormai, nettamente, sul bramantesco. La facciata è a due ordini di colonne trabeate; nel superiore l'intercolunnio centrale sfonda in un arco che rompe il cornicione ed entra nel frontone (è, ingrandito, il motivo della

"serliana", tante volte ripreso dal Palladio). Ma la facciata non è un piano; ha una profondità, è un portico con un loggiato. Il fusto delle colonne risalta sul vuoto scuro; ed importanza determinante assumono i due corpi pieni laterali, che definiscono bensì il piano della facciata ma, risvoltando, la configurano come piano frontale di un parallelepipedo. Così la costruzione si offre a più vedute: frontalmente, con lo spicco ritmato delle

colonne iscritte nel piano; lateralmente, con la profondità in scorcio del portico e della loggia. Nei due casi, si hanno vigorosi contrasti di luce ed ombra: l'interesse per l'arte veneta, che già notammo nell'opera pittorica, porta Pietro da Cortona a concepire la facciata non solo come organismo plastico, ma coloristico.

Sviluppi del Barocco romano

Con il Baldacchino di San Pietro (1624-33), il chiostro di San Carlo alle Quattro Fontane (1634-37) e il soffitto barberiniano (1633-39), sono già delineate le diverse tendenze del Barocco romano, che questo ha di nuovo rispetto ai periodi precedenti, di essere, cioè, programmaticamente, una situazione di tendenze dialettiche, una pluralità di correnti cui si aderisce o da cui si dissente sapendo che ognuna è diversa, ma nessuna esclude l'altra: lo stesso Bernini attraversa un 649

periodo "classicista", mentre Borromini si forma addirittura nel cantiere vaticano, collaborando con il Bernini all'incredibile soluzione del coronamento del Baldacchino di San Pietro.

Essendo il fine dell'arte barocca la persuasione, non meraviglia che l'architettura come strumento rettorico miri ad estendersi a tutta la città, diventando macchina teatrale, spettacolare illusione che dura giorni, o pochi secondi: fuochi, allegrezze, cavalcate, trionfi, carnevali, apparati funebri o festivi, canonizzazioni, quarantore, di cui non disdegnano farsi registi architetti celebri quali Bernini, Pietro da Cortona, Rainaldi. Diventando effimera, l'architettura barocca si divulga e si popolarizza, rendendo partecipe dell'esperienza estetica l'intera città e tutto il popolo, spettatore collettivo.

Accanto ai tre grandi, è una folta schiera di comprimari, talvolta solo di comparse, a trasformare Roma in città-monumento, espressivo di valori universali: con Urbano VIII prima, poi con Innocenzo X e Alessandro VII, a Roma si elabora il concetto (e non la forma) della città capitale. Da Roma si diffonde, non solo in Italia, ma anche nei paesi cattolici d'Europa e dell'America Latina, il linguaggio barocco che si forma negli anni trenta: nella bottega di Fontana si formano gli austriaci J. B. Fischer von Erlach e Lukas von Hildebrandt, i bavaresi fratelli Adam. Il rapporto non è però a senso unico: il napoletano COSIMO

FANZAGO, a Roma intorno al 1650, con la decorazione dell'interno di Santa Maria in via Lata, contemporanea al restauro borrominiano della

basilica lateranense, “indica con la tematica del restauro ¢decorativo’ un’alternativa meno pretenziosa a cui faranno riferimento i numerosi restauri romani del primo Settecento” (Bösel).

A CARLO RAINALDI (1611-1691) si deve la sistemazione dell’ingresso a Roma dal nord con le tre vie (di Ripetta, Lata o del Corso, del Babuino) che, partendo dalla piazza del Popolo, portano al centro. Due chiese simmetriche, rotonde, a cupola, formano due propilei tra le prospettive a ventaglio delle tre vie (alla chiesa di Santa Maria di Montesanto, tuttavia, il Bernini volle dar forma ellittica per meglio adattarla all’angolo d’apertura delle due strade). Il modello è il Pantheon; ma, affinché le due chiese facessero da perno prospettico al 650

“tridente”, bisognava accentuare l’evidenza della cupola, che nel Pantheon è bassa e a calotta. Viene rialzata su tamburi e articolata a spicchi per suggerire la rotazione prospettica. Su quel muro che “gira” col graduarsi del chiaroscuro s’innesta il pronao classico, col suo vuoto scuro e profondo, su cui spiccano in luce colonne e frontone. È la riduzione del tipo monumentale del tempio rotondo ai suoi elementi visivi essenziali, per una funzione scenografica, di decoro urbano.

Tipologicamente nuova, nella pianta e nello sviluppo, la chiesa di Santa Maria in Campitelli (1662-67): domina all’interno e all’esterno, il motivo simbolico-allusivo della colonna (la saldezza della fede, sostegno della Chiesa). Le colonne, ripetute come i versetti di un salmo, sono libere e scanalate per scandire la luce fin nelle minime gradazioni. Ormai la definizione dello spazio è tutta affidata alla modellazione della parete e alla qualificazione coloristica del chiaroscuro, come nella tarda pittura del Reni.

La facciata della chiesa di Sant’Andrea della Valle (1662-65) ha brevi aggetti e rincassi, colonne incassate nel piano: come un grande velario sospeso, sulle cui pieghe diritte trascorra, con lievi variazioni, la luce.

È allievo del Rainaldi CARLO FONTANA (1634-1714), autore di scritti importanti sulla basilica di San Pietro e sul corso del Tevere. Sono i due motivi fondamentali dell’urbanistica romana: il “monumento” o la storia e il paesaggio o la natura. Ma a Roma, nel Lazio la natura è storia e poesia, come ha dimostrato Lorrain; conserva nelle sue forme il mito o il “genio” del passato: è quasi un’Arcadia. Il sogno del Fontana è di fondere i due elementi, di portare nella città la campagna, di sviluppare gli edifici in spazi liberi, aperti. La composizione della facciata leggermente incavata

della chiesa di San Marcello al Corso (1683) è sciolta, ariosa, pittorica. Tra le due ali laterali e il corpo mediano non v'è altro raccordo che un elemento simbolico-naturalistico, una foglia di palma. Le colonne libere nel pronao e ai lati del corpo mediano regolano, quasi filtrano la luce che lambisce, con minime variazioni chiaroscurali, il piano.

La scultura romana del Seicento è naturalmente dominata dal Bernini, nella cui bottega, che si aggiudica le commissioni più importanti, lavorano quasi tutti i 651

giovani più dotati del periodo. Solo il bolognese ALESSANDRO ALGARDI (1598-1654), a Roma dal 1625, rimane legato alla corrente accademica del Reni e del Domenichino: una corrente che riceve nuovo vigore dalla ben più fondata poetica classicistica del grande maestro francese Nicolas Poussin, attivo a Roma dal 1624. Allievo di Ludovico Carracci, l'Algardi, nei primi anni della sua attività romana, approfondisce la lettura dei testi classici restaurando i marmi antichi del cardinale Ludovisi; e questo suo classicismo documentato, severo, costituisce la controparte del classicismo d'immaginazione del Bernini. A questa attitudine meditativa, che lo porta all'interpretazione profonda del dato, si deve la qualità eccezionalmente alta dei suoi ritratti. La momentanea eclisse del Bernini sotto il pontificato di Innocenzo X porge all'Algardi l'occasione di esprimere il suo ideale classico in opere monumentali di grande impegno, come il monumento di Leone XI in San Pietro e la statua bronzea di Innocenzo X nel palazzo dei Conservatori: esempi di quella concezione del classico come ideale insieme estetico e morale ch'ebbe la sua massima espressione nel Poussin. Il primo deriva dalla tomba di Urbano VIII, di cui riprende la struttura piramidale, formata dal papa benedicente, seduto sul sarcofago e fiancheggiato da due figure allegoriche in piedi: ma Algardi usa il marmo bianco, levigandolo fino ad esporre all'aria una superficie fredda, impenetrabile, liscissima; distingue nettamente le figure, isolandole, là dove Bernini mirava a fonderle in un "mirabil composto". La statua di Innocenzo X è chiaramente esemplata su quella berniniana di Urbano VIII, posta nello stesso ambiente pochi anni prima: ma Algardi spezza la gran diagonale formata dalle braccia e dalla cappa pontificale, che in Bernini si protende in avanti, coinvolgendo lo spazio dell'osservatore, per concentrare invece l'attenzione sul volto di Innocenzo X, delineato con straordinaria abilità ritrattistica nei più minuti particolari.

Molto vicina a quella dell’Algardi è la posizione del fiammingo FRANCESCO

DUQUESNOY (1597-1643), attivo dal 1618 a Roma, dove fu amico del Poussin; la Santa Susanna, nel coro di Santa Maria di Loreto, è un esempio significativo del suo classicismo cristiano, inteso come calore sentimentale contenuto entro gli invalicabili limiti di una disciplina morale. Più libero, denso di struggente 652

nostalgia (quasi di una Sehnsucht preromantica) per un antico sentito come irrimediabilmente passato, sono le piccole sculture, spesso in materiale in sé prezioso, come avorio o bronzo, di soggetto classico. Nel Bacco della Doria-Pamphili, Duquesnoy ritrova, del modello antico, la prassitelica eleganza e tenerezza del modellato, cui si aggiunge un colorismo quasi neo-tizianesco, derivante di certo dallo studio dei Baccanali Aldobrandini; la felice libertà espressiva è appena velata dalla malinconica consapevolezza

dell’irraggiungibilità di un modello perfetto proprio in quanto inattingibile.

Roma è stata, nel Seicento, ciò che Parigi sarà, nella prima metà del nostro secolo: il punto di convergenza di artisti di tutti i paesi. La figura dominante è senza dubbio quella di NICOLAS POUSSIN: l’artista che nella cultura classica non vede soltanto un modello formale, ma il fondamento d’esperienza su cui si può costruire un’etica intrinsecamente morale, che trovi in se stessa il modo del suo esistere. A trent’anni, nel 1624, è a Roma; vi rimarrà, salvo una breve parentesi parigina (tra il 1640 e il ‘42), fino alla morte. Eppure non vi si ambienta; fa vita ritirata, frequentando pochi e coltissimi esponenti di una cultura

“antiquaria”, come Cassiano del Pozzo, senza inserirsi nel movimentato ambiente artistico romano; eletto principe dell’Accademia di San Luca, rifiuta; dopo una sola, e non fortunatissima, commissione pubblica (il Martirio di Sant’Erasmo, del 1629, per un altare di San Pietro), dipinge esclusivamente ricercatissimi quadri da cavalletto, di soggetto classico o biblico, per amatori privati, spesso nemmeno romani.

A Roma rimane francese, e non per tradizione pittorica (ai molti compatrioti caravaggeschi preferisce Domenichino, o Reni) ma per la sua filosofia che, discendendo da Montaigne e anticipando Pascal, vede il classicismo come

“esprit de justesse”, in cui sono ancora indivisi i due inconciliabili pascaliani della

“géométrie” e della “finesse”; come Montaigne, avrebbe potuto confessare che in fondo dipingeva sempre per se stesso, né c’era altro da dipingere; e, come per Montaigne, il classicismo è solo una lanterna cieca per non smarrirsi nell’esplorazione dei labirinti interiori, o forse solo un idolo morale, un’eternità fabbricata dalla nostra costanza.

653

Il quadro con cui si impone all’attenzione dell’ambiente romano è la Morte di Germanico, dipinto nel 1628 per Francesco Barberini: già il tema, stoico, insiste sul valore morale dell’antico come exemplum virtutis. Quasi come in uno stiacciato di Donatello, lo spazio è determinato da un’architettura classica, fatta esclusivamente di orizzontali e verticali (le curve degli archi e delle volte sono appena suggerite, ma non delineate), che si comprimono, senza svilupparsi in profondità: così composti, perfino i pilastri, come i personaggi, sono carichi di tacitiana gravità, di dignitas morale. Nella scena in primo piano, i gesti esprimono sentimenti contenuti, di un pathos che trova nella coscienza un freno all’esplosione incontrollata, “fuyant la confusion”, avrebbe detto Poussin: anche il dolore della moglie di Germanico si iscrive nello schema, classico, esemplato sui sarcofagi antichi.

Sono stati giustamente notati (Rosemberg) espliciti riferimenti al Rubens, le cui opere certamente Poussin conobbe: ma è innegabile che le due diverse concezioni del classico - come eterno presente vissuto vitalisticamente e come metodo, o regola, prima ancora che formale, morale - sono i due poli dialettici entro cui entrerà tutto il secolo, almeno fino a Velazquez e Rembrandt. Come Rubens, anche Poussin ammira Tiziano: il Baccanale con suonatrice di chitarra, del Louvre, è un esplicito omaggio al maestro veneto, derivando dagli Andrii, allora a Roma. Ma le interpretazioni di Tiziano sono opposte: Rubens ne ammirava il fare veloce, la sensualità dell’immagine, il suo darsi immediatamente alla sensazione; per Poussin il dipingere è operazione lenta, meditativa; un quadro infine, è pittura, e non immagine. I colori non sono meno, anzi forse ancor più brillanti, acquistando preziosità dalla pennellata liscia, accurata, che spesso lascia trasparire addirittura la trama della tela; in Rubens la pennellata è invece densa, corposa, data circolarmente, quasi a onde successive. Può

sembrare strano, ma chi comprese tutto, del Poussin, fu colui che si può ben considerare, nel panorama della situazione artistica romana del tempo, l'esatto contraltare del francese, Bernini: a Parigi, ammirando i Sette sacramenti e la Morte di Focione,

"disse: ¢il signor Poussin è un pittore che lavora di là', mostrando la fronte"

(Chantelou). L'immaginazione, che a Bernini serve per rendere più vero, quasi 654

palpabile il reale, per Poussin è pensiero, che serve - come il terzo occhio della personificazione della pittura nel suo autoritratto nel 1650 - a vedere più chiaro, oltre il limite dove i sensi non giungono.

Anche la religione non è sentimentalismo, languide estasi di sante o truculenti supplizi di martiri da esibire ai fedeli nelle pale d'altare: è severa morale, o dovere secondo la ragione storica. Prima per Cassiano del Pozzo (1636-42), poi per Chantelou (1644-48) dipinge i Sette sacramenti, un soggetto

iconograficamente non comune: a differenza della tradizione fiamminga, che ambientava le diverse scene in un unico, moderno, luogo sacro, Poussin concepisce una serie di sette tele. Ogni sacramento così viene raffigurato come scena storica: senza dubbio per rispettare le unità aristoteliche, ma anche per dimostrare - in polemica con Pietro da Cortona - che compito di dipingere è quello di esprimere affetti come in una tragedia, e non raccontare epicamente episodi (nel racconto l'io è troppo scoperto: chi racconta?). Dove il Vangelo lo consente, rappresenta il momento dell'istituzione del sacramento; dove non può, risale ai primordi della storia della Chiesa, ambientando la scena nei primi secoli del cristianesimo. Non lo fa per sfoggio di erudizione archeologica (benché tutto sia rigorosamente documentato), né per polemica religiosa, opponendo il cristianesimo primitivo alla religiosità del proprio tempo; lo fa perché la religione è rito, che ripete per l'eternità quell'istante; ed è la storia che blocca l'istante nell'eternità. Nella Estrema Unzione il tema è la pietas, "sentimento patetico e dolente" (Bellori), che trascende il dolore; lo spazio è rigorosamente delimitato, ancora più semplice e spoglio di quello, già ristretto, della Morte di Germanico; l'illuminazione artificiale (che i caravaggeschi, e in particolar modo proprio i caravaggeschi francesi avevano portato al limite del virtuosismo) non suscita sbattimenti di luce e

ombre profonde, ma una penombra soffocante in cui moti e passioni dei singoli personaggi acquistano gravità monumentale.

Parallela e complementare alla ricerca poussiniana è quella di un altro grande francese, Claude Gellée detto CLAUDIO LORENESE (Champagne 1600-Roma

1682), anche lui a Roma, ininterrottamente, dal 1627: l’ideale che Poussin cerca nella storia, Claude lo trova nella natura. Dipinge esclusivamente quadri da 655

cavalletto, di soggetto mitologico o biblico, il cui vero protagonista è il paesaggio.

Nulla di più errato sarebbe vedere in una pittura il cui esclusivo interesse è quello paesaggistico, un interesse quasi scientifico per il mondo quale esso si presenta ai nostri occhi: la natura, per Lorrain, è il mondo degli antichi, il loro spazio vitale, e forse quello che del loro mondo rimane: è grande, consapevolmente solenne, nobile come lo sono le rovine monumentali di Roma, ma come esse appartiene a un'altra dimensione dello spazio e del tempo, al passato. Il classicismo, per Poussin, non è una concezione del mondo, ma un modo di essere e di vedere, un metodo; la prospettiva, cioè la struttura classica dello spazio, non è più, per Lorrain, razionalità universale, ma anch'essa metodo. Applicando il "metodo", la natura si rianima, ritrova il ritmo, la vibrazione di un tempo: i cieli si accendono di luce, l'atmosfera vibra, le fronde si agitano, le acque si increspano. Ma è un'evocazione, un miraggio, come sono evocazioni le figure che appaiono, frequentano per poco quello spazio rianimato, imprimendogli tuttavia, con la propria presenza, il suo modo di essere: "esiste sempre un'intima corrispondenza tra il soggetto letterario da un lato, la scelta delle forme e la maniera con cui sono rese dall'altro" (Röthlisberger). Passando da Tacito a Virgilio, il severo sentimento della storia di Poussin diventa nostalgico, talvolta struggente, sentimento del passato. Nessuno degli italiani è all'altezza dei due grandi "cartesiani"; ANDREA SACCHI (1599-1661) è quello che maggiormente si accosta all'ideale classicistico, ma più vicini al modo pittorico poussiniano, sviluppandolo in malinconica, densissima poesia, sono PIETRO TESTA (1611-1650) e PIER FRANCESCO MOLA (1612-1666). Allievo del Sacchi, CARLO

MARATTA (1625-1713), nella sua lunga e fortunata carriera, divulga in una letteratura pittorica, sempre dignitosa ma di facile impiego, l'ideale del Poussin, senza tuttavia afferrarne il senso profondo. La rettorica barocca diventa in lui mera bravura oratoria, e sia pur nobile, composta eloquenza apologetica. È un Bossuet in tono minore: predica l'ossequio all'autorità assicurando che non lo fa per conformismo, giammai, ma perché la ragione non può che scegliere il bene e l'autorità è il bene. La sua pittura, al servizio dell'autorità, dice cose comuni, ma con l'autorità di Raffaello o di Tiziano, secondo le occorrenze: ora prendendo da 656

Raffaello il nobile atteggiamento delle figure, ora dai veneti le sembianze d'un certo calore di sentimento. Non rifiuta certo per questo tutta quella "buona"

pittura che si era vista a Roma nella prima metà del secolo, ammira Reni, ma anche Lanfranco o Pietro da Cortona; e tuttavia, dipingendo il Trionfo della Clemenza nel soffitto di palazzo Altieri, immagina l'affresco come una grande tela, delimitata da una cornice che divide nettamente la rappresentazione dallo spazio dell'osservatore, gioca con i colori, ora tenui ora più densi, ma ristabilisce il principio di poche figure chiaramente individuate. Il fatto è che Maratta è soprattutto il personaggio di una società che ogni giorno di più perde il senso della concretezza morale e dei valori non conserva che la sembianza: il centro della cultura, come quello della politica, sta ormai spostandosi al nord, alla Francia. Come personaggio sociale, il Maratta è un serio professionista del pennello (così come Domenico Guidi dello scalpello), ben inquadrato in sistemi culturali che, per carità, non gli si chieda di modificare; esprime il facile ideale della virtù che sta nel mezzo, nell'equidistanza dagli estremi.

Quali sono gli estremi? Una pittura chiesastica, che tira le ultime conseguenze dalla decorazione cortonesca (pur tanto mondana) per costruire nelle volte delle chiese macchine pittoriche gigantesche, in cui la prospettiva dalle regole sempre più complicate serve a dimostrare che dallo spazio chiuso della chiesa si passa a quello del cielo, dal dolore della terra al tripudio del paradiso. Massimi esempi, se pur molto differenti: il soffitto della chiesa del Gesù (1676-79) e quello della chiesa di Sant'Ignazio (1691-94), dipinti rispettivamente dal genovese Gaulli detto il BACICCIO (1639-1709) e dal trentino ANDREA POZZO (1642-1709). Il Gesù e Sant'Ignazio sono le due chiese dei Gesuiti, e i soffitti del Baciccio e del Pozzo (padre gesuita e teorico della prospettiva) non potrebbero meglio esprimere il programma dell'Ordine ed il suo intento di trasformare la persuasione in accesa propaganda: e se questa è la strada, è inevitabile che il Baciccio, pittore di altissima qualità e formatosi in quella città pienamente europea quale era Genova, dovesse incontrare, dopo il Correggio, studiato direttamente sulla cupola di Parma, il Bernini, il trionfo del nome di Gesù essere l'equivalente pittorico della Cattedra di San Pietro.

All’estremo opposto di questa pittura, che sostiene la visione ascetica con le regole della matematica, v’è la pittura di costume o di scene di vita popolare dei Bamboccianti, specialmente del CERQUOZZI (1602-60), del CODAZZI (1603c.-

72), di Jan Miel (1599-1663, a Roma, dal 1636 al ‘53), seguaci del Van Laer. Non è interesse, ma semplice curiosità sociale; e tuttavia, con questa pittura, un filone di cultura nordica, olandese penetra profondamente nella cultura figurativa italiana, affrettando il processo di crisi dell’ideale classico. Rafforza questo indirizzo verso la figurazione oggettiva, antirettorica, sociale più che religiosa, la presenza di un allievo danese di Rembrandt, MONSÙ BERNARDO (1624-87).

Più della sua predilezione per i temi umili, spesso popolari, è importante la sua fattura pittorica, rapida e di tocco: un discorso scorrevole e spontaneo, ma arguto nel cogliere il senso, il succo delle cose.

Napoli

Napoli spagnola, nel Seicento, è in contatto diretto con Roma. Vi si reca, quando la morte di Sisto V ferma i lavori della riforma urbanistica romana, DOMENICO

FONTANA: tracciando una nuova strada lungo la marina e allargando alcune arterie del vecchio centro guida l’espansione della città verso il mare e la mette in rapporto col suo ambiente paesistico naturale. L’artista che determina il volto barocco della città è il bergamasco COSIMO FANZAGO (1591- 1678), la cui attività vastissima ma spesso ridotta a interventi parziali in chiese e palazzi segna piuttosto una riforma del gusto che l’instaurazione di una nuova concezione dello spazio architettonico. Non c’è, come a Roma, un problema ideologico di fondo, la volontà di dare un significato profondo alla forma urbana, di caratterizzarla con il prestigio degli antichi e dei nuovi monumenti. Lo sviluppo della cultura figurativa barocca si innesta sulla tradizione cinquecentesca e manieristica: ciò che da un lato lo limita e dall’altro gli apre infinite possibilità di soluzioni occasionali, spesso improvvisate, talvolta felici, specialmente nella tipologia planimetrica delle chiese. Il Fanzago fu pure scultore e, come tale, ottimo ritrattista: lo si vede anche nel grande busto d’argento di San Bruno nella Certosa di San Martino (dove lavorò come architetto e dov’è il meglio della sua 658

scultura) d’una intensità plastica e luministica che lo avvicina alla pittura contemporanea, specialmente del Ribera.

Delle scuole pittoriche del Seicento la napoletana è, dopo quella di Roma, la più importante. Ne dipende, in gran parte, anche per i vari artisti che, come Domenichino e il Lanfranco, giungono da Roma. Il passaggio più sensazionale è certamente quello del Caravaggio che, nel suo doppio soggiorno partenopeo (1607; 1609-10), lascia a Napoli un numero consistente di opere, tra cui la Flagellazione e le Sette opere di misericordia (entrambe pagate nel 1607). La sua lezione luministica è sùbito raccolta da BATTISTELLO CARACCIOLO(1578-1635) che già nel 1615 dipinge, per il Pio Monte, San Pietro liberato dal carcere, dando un’interpretazione del Caravaggio che sarà fondamentale per lo sviluppo della cultura napoletana. La luce non estrae dalle tenebre l’historia senza azione, il flagrante dramma della realtà che la coscienza rivela; rende incandescente, abbagliante, il bianco della veste dell’angelo, fa brillare l’elmo del soldato, suscita un’ombra che serve a tornire i volumi, a renderli turgidi, quasi scultorei, come nelle contemporanee nature morte di Luca Forte. Si spiega: non esiste a Napoli una tensione tra la tradizione manierista e le correnti rinnovatrici, e il Caravaggio stesso, nel 1607, aveva da tempo superato la fase della polemica

antimanieristica. L’incontro con il Caravaggio non determina dunque, nel Battistello, una brusca conversione, ma un approfondimento e un arricchimento della sua cultura essenzialmente disegnativa. Un segno incisivo, analitico, seguita a spezzare i contorni, a precisare l’andamento dei piani. La luce caravaggesca si rifrange così ai limiti delle forme, lungo le diverse pendenze del modellato; ed alle sue variazioni corrispondono quelle delle ombre. Non rivela la cruda, incontestabile presenza del reale; anzi dà alla figurazione, con la singolarità dei suoi effetti, un senso di mistero, di vita sospesa. È dunque l’iniziatore di una tendenza poetica, che non contraddice neanche quando, come negli affreschi più tardi, quasi ritorna alla sua prima educazione manierista, sia pure rinforzata dalla conoscenza della “riformata” pittura fiorentina e dei carracceschi.

659

A suscitare per reazione questa inclinazione poetica concorse probabilmente la ricerca opposta, realistica, del valenziano JUSEPE DE RIBERA (1591-1652): formatosi a Roma tra il primo e il secondo decennio

del secolo, si trasferisce, nel 1616, a Napoli. Dipinge, ancora a Roma, la serie dei cinque sensi, recentemente ricostruita dal Longhi con l'aiuto di alcune copie: si serve del lume caravaggesco per mettere a nudo il lato fisico, carnale, delle cose. Nel Gusto, la luce fredda, avvolgente, incide le pieghe del giubbotto troppo stretto, dà risalto alla faccia un po' stupida del personaggio, rivela la cosalità degli oggetti sul tavolo.

Forse con intento polemico rifà, per un colto collezionista e mercante d'arte di Napoli, Gaspare Roomer, una scena antica, derivandola da un bassorilievo ellenistico; mostra di conoscere la cultura classica e i suoi significati reconditi; firmandola, si vanta accademico romano, ma anche l'antichità diventa una sguaiata scena di ebbrezza che si svolge in uno spazio ristretto, tra botti di vino, il sileno ebbro dalla grande pancia un po' ributtante è quasi ridimensionalmente appiattito dalla luce frontale. Non meraviglia che si dedichi, nella città di Della Porta, all'analisi fisiognomica; ma si tratta di una ricerca sperimentale dettata dalla curiosità per la varietà del naturale, trascritto a mo' di esempio, non rifuggendo (anzi, compiacendosene) dal grottesco, dal deforme, dall'orrendo.

Altro che ideale classicistico: i filosofi antichi sono raffigurati come straccioni e vagabondi, gli apostoli come vecchi dalla pelle flaccida, grinzosa; i martiri, poi, sono dei poveretti torturati nel modo più efficace possibile (efficace, naturalmente, dal punto di vista dell'effetto pietistico). Il senso della polemica è scoperto: non c'è ideale che riscatti la volgarità, la bestialità umana. Il suo realismo non è affronto diretto del reale; è soltanto l'opposto dell'ideale. Si capisce quindi come più tardi, a partire dal quarto decennio, possa cambiare il senso della ricerca, volgendolo dal brutto al bello: e si avrà la entusiasmante libertà cromatica, la gioia della pittura come poesia pura dei dipinti mitologici, dai colori spiegati, dalla luce tersa, che gioca, impreziosendola, sulla materia.

Poesia e realismo, lirismo e commedia, ispirazione colta e ispirazione popolare rimangono i temi, talvolta intrecciati, della pittura napoletana del Seicento.

Accanto alla storia-poesia fiorisce infatti il "genere": pittori di "lazzaroni" e di 660

vagabondi, come MICCO SPADARO (1609c.-1675), di battaglie, come ANIELLO

FALCONE (1607-1656?). Anche nella fiorente produzione di “nature morte” -

fiori, frutta, pesci, interni di cucina, bodegones ricolmi di cibi - si possono distinguere due filoni, tuttavia mai drasticamente separabili: un senso di partecipazione emotiva alla dolente realtà delle cose, più lirico in GIUSEPPE

RECCO (1634-1695), di maggior impegno naturalistico e drammatico in GIOVAN

BATTISTA RUOPPOLO (1620- 1685), o GIOVAN BATTISTA RECCO(1615-

1660), e uno scenografico, tripudiante decoratismo barocco, che ha in PAOLO

PORPORA il suo massimo rappresentante.

La tendenza naturalistica ha un esponente di levatura europea, tra Velazquez e Le Nain, in un anonimo pittore, chiamato il MAESTRO DELL’ANNUNCIO AI PASTORI (Napoli, secondo quarto del XVII secolo), dal tema che spesso ripete nei suoi dipinti: in quello di Capodimonte, la serrata struttura compositiva è determinata da rette diagonali, verticali, orizzontali, che si incrociano e si spezzano: lo spazio affollato, ma senza alcuna profondità, è un mondo di cose indagate a fondo nella loro effettiva presenza visiva e sensoriale: anche la luce non ha altra funzione che svelare, traendone raffinatissimi effetti cromatici, la lanosità del vello delle pecore, la pesantezza delle stoffe vestite dai pastori e del sacco incastrato al centro della composizione, il segno della materia di ciascuno degli oggetti partecipanti all’insieme. Il passaggio del ligure G. B. Castiglione (proveniente da Roma, dove è in contatto con Testa e Mola) e la lunga permanenza di Artemisia Gentileschi rafforzano la tendenza alla pittura-poesia: ad una poesia che nasce da una ferita dell’anima, da un’esperienza da cui ci si ritrae dolenti. Eros e pathos sono i motivi dominanti nella pittura di MASSIMO

STANZIONE (1585-1656) il “Guido napoletano”, vero contraltare del Ribera, e di ANDREA VACCARO (1598-1670). Non già il furor caravaggesco con le sue gravi ragioni morali; ma una pittura appassionata, che non vuol sorprendere, dimostrare, ma toccare il cuore: anche con le accentuazioni patetiche, i trasalimenti, le note cupe e strazianti del colore. Al vertice di questa tendenza è BERNARDO CAVALLINO (1616-1656),

l’interprete più sottile dell’ambigua poetica di Artemisia, il pittore-letterato che si ispira alla sofferta poesia del Tasso.

661

Il luminismo, in lui, è un’illuminazione innaturale, un raggio che estenua, quasi distrugge le figure, risparmiando soltanto la grazia neo-manieristica delle mosse, i riflessi delle stoffe, i pallori o i rossori improvvisi dei volti: così come nel melodramma, alla cui forma più alta può accostarsi la sua pittura, la vicenda e la figura stessa del personaggio si dissolvono all’arabesco prezioso del canto.

Un impulso nuovo, che la riscatta dall’eccesso del patetico e del melodico, imprimono, alla scuola napoletana dopo la peste del 1656, due grandi artisti, MATTIA PRETI (1613-99) e LUCA GIORDANO (1634-1705). Il primo, calabrese, già nel 1630 è a Roma, dove frequenta l’ambiente caravaggesco; più tardi è in Emilia, poi a Venezia. La base della sua cultura è la pittura larga, d’effetto, del Guercino e del Lanfranco; ma la sorgente da cui trae l’impeto drammatico delle grandi composizioni, l’ampiezza dei suoi scenari percorsi da correnti e lampeggiamenti di luce è, chiaramente, la pittura veneta del Tintoretto e del Veronese. Nel 1656, è a Napoli, dove incontra il giovane, ma già affermato astro nascente della pittura napoletana, Luca Giordano. Nei bozzetti per i distrutti affreschi votivi dipinti sulle porte della città per la fine della pestilenza, Mattia Preti sfodera tutto il suo repertorio, dai ricordi caravaggeschi (i morti, dal corpo livido, in primo piano) al Guercino, e attraverso di lui i veneti, e ancora la contemporanea pittura romana, per costruire una composizione teatrale, consapevolmente drammatica. Nella decorazione di San Pietro a Maiella, sfoggia la sua visione in grande, al posto di affreschi incassa tele nel soffitto fastosamente adorno, perché la pittura non rinunci al brillante colore ad olio e alle spavalde pennellate a corpo. Le esigenze della decorazione lo portano a ridurre gli scuri e a rialzare le gamme dei colori, facendo prevalere l’elemento veronesiano sul tintorettesco, ma non può contrastare, su questa strada, il crescente successo del più giovane Luca Giordano. Nel 1661, sconfitto, parte per Malta, dove, senza rivali, continuerà, fino allo scadere del secolo, la sua pittura raffinata, colta, rimuginando dentro sé tutta la pittura del Seicento, producendo ancora brillantissimi capolavori (come la decorazione ad olio su muro nella volta della cattedrale di La Valletta).

662

Come Preti, anche Luca Giordano predilige i veneti; come Preti, si forma, sia pure attraverso Ribera, sul realismo caravaggesco; conosce i bolognesi, e in particolare Lanfranco; ama Pietro da Cortona, e la sua spiegata decorazione: lo scontro non è quindi tra due riferimenti culturali diversi, ma tra due concezioni differenti della tecnica. Se Preti appartiene in pieno al Seicento, e anzi è il Seicento, dalle sue radici caravaggesche fino al Berrettini, Luca Giordano fa a buon titolo parte del secolo seguente, quello dei virtuosi del pennello; troppo spesso sottovalutato per l'enorme abbondanza e la qualità ineguale della sua opera, conosce tutta la pittura del suo tempo e del Cinquecento, può rifarla a memoria, contraffare anche artisti stranieri come Rubens e Rembrandt; ma soprattutto è inventore ed esecutore rapido, di getto. I veneti, che può studiare direttamente nel 1667, rimangono i suoi modelli: specialmente il Veronese, da cui deduce il suo colorismo estremamente vivace, fatto di giustapposizioni tonali così vicine e frequenti da sprigionare luce dall'impasto stesso, animatissimo, del colore a tocco. È, la sua pittura, il "miracolo tecnico" del Seicento napoletano: da valutare, più che nelle singole opere, nella continuità e nella massa della sua produzione d'immagini.

La pittura - ed è questo che lo differenzia dal Preti - non ha più contenuti che le siano proprii, non uno specifico campo in cui agisca come mezzo di ricerca: non tende neppur più a illudere, a darsi come rappresentazione di qualcosa di vero o di possibile. Ciò che deve sorprendere e suscitare ammirazione non è il fatto rappresentato e neppure il modo con cui è rappresentato, ma la fattura brillante, la tecnica prodigiosa: come un discorso di cui la mente distratta non segue il filo, ma tuttavia ci eccita con l'enfasi del tono e il suono delle parole o come una musica a cui non si pone attenzione e di cui tuttavia, inconsciamente, battiamo il tempo col piede. La sensazionale ma pericolosa scoperta del Giordano è proprio questa: una pittura che si può guardare distrattamente, senza neppur chiedersi che cosa rappresenti, e che tuttavia ci comunica il suo ritmo visivo e mette in moto, magari a vuoto, il meccanismo dell'immaginazione.

Domina, fino alla morte, ma anche dopo, la pittura napoletana; è conosciuto dappertutto, le sue opere sono richieste in tutta Italia, lui stesso si reca a Firenze, 663

è perfino chiamato in Spagna, ad affrescare le dimore reali. È un fenomeno, ha del prodigioso; è lo straordinario tecnico della comunicazione visiva, il pennello di Luca-fa-presto addirittura anticipa l'immaginazione creativa, anzi ne può fare a meno, ricorrendo all'inesauribile mestiere pittorico.

Una posizione a parte ha SALVATOR ROSA (1615-1673), napoletano per

nascita e formazione, ma attivo soprattutto a Roma e a Firenze: curiosa figura di pittore, di uomo di teatro e di poeta, autore di sette Satire in cui se la prende con i costumi del suo tempo ed anche con la pittura, specialmente "di genere". Pittore di genere, di paesaggi e battaglie, era stato lui stesso prima di dedicarsi, con l'idea di confondere i suoi detrattori, alla grande pittura sacra e di storia. La sua pittura, come videro i contemporanei, è più spiritosa che originale. Combina formule eterogenee; riflette interessi culturali disparati e superficiali ma vivaci, letterari, scientifici, filosofici. È in aperta polemica con la rettorica barocca, ma anche con quella che considera la volgarità della pittura di genere. Si interessa a tutto ciò che è fuori delle correnti ufficiali , principalmente agli stranieri. A Roma si accosta alla concezione paesistica classica di Claude Lorrain; ma mescola al tema aulico di Claude l'elemento che chiamerà "pittoresco" (un termine che avrà una grande importanza nelle poetiche figurative europee del Settecento) e che discende dagli olandesi con gusto degli aspetti curiosi ed anche paurosi della scena naturale. Nel periodo fiorentino, prendendo lo spunto dai fiamminghi e dai tedeschi, inventa il "genere" della veduta fantastica: paesaggi selvaggi e tenebrosi con scene di stregoneria e di magia. È, insomma, l'intellettuale che ostenta, per spirito di contraddizione, il gusto del popolaresco. "Questo modo di sentire,… la tesi dell'indipendenza della fantasia dall'intelletto,… il mito del selvaggio, del primitivo… pongono il Rosa sulla linea di sviluppo che va dall'affermazione del suo grande compatriota, il Vico, fino al romanticismo rousseauiano" (Salerno). E fanno di lui, più per le sue idee che per la qualità dell'arte, uno dei nessi essenziali tra l'Italia e la cultura artistica del resto d'Europa.

Il Seicento è, per la Toscana, il secolo che segna il progressivo isolamento culturale ed artistico. Scarsissima eco ebbe il caravaggismo, “sempre attenuato dall’ossequio e dall’arricchimento coloristico ornativo” (Dal Poggetto) del senese RUTILIO MANETTI (1570-1639); e nessun seguito ebbe lo sconvolgente

esempio degli affreschi di Pietro da Cortona che, a Firenze, non riuscì né a far eseguire il suo disegno per l’ampliamento di palazzo Pitti né a costruire la progettata chiesa per gli Oratoriani. Non meraviglia dunque che, per riprendere il discorso interrotto con la partenza del Cortona, occorrerà attendere, negli anni ottanta, l’arrivo a Firenze di Luca Giordano. In architettura, con il NIGETTI e il SILVANI, in scultura con PIETRO TACCA, seguita la tradizione tardomanieristica del bel disegno toscano, dell’invenzione elegante, della frase scelta. In pittura (per fare solo alcuni nomi da ricordare in una veduta d’assieme) il PASSIGNANO

(1559-1638) e il CIGOLI (1559-1613) si limitano ad aggiornare con elementi correggeschi e luministici una struttura d’immagine tardo-manierista; GIOVANNI DA SAN GIOVANNI (1592-1636) è un piacevole decoratore, che nelle scene allegoriche della sala degli argenti in palazzo Pitti (1635-36) interpreta con vena facile e mano leggera il classicismo carraccesco; FRANCESCO FURINI (1603-46) cerca una troppo facile armonia nello sfumato in cui immerge le sue leziose figure nude; OTTAVIO VANNINI (1585-1643) e CECCO BRAVO (1601-61) non escono da un colto, ma ristretto ambito provinciale.

Narra il Balducci che il Rosselli, vedendo le decorazioni di Pietro da Cortona in palazzo Pitti, esclamasse “Quanto siam piccini”; e piccini erano davvero, i nipotini del Vasari, che proseguono per tutto il secolo a ragionare in corretti, accademici termini di disegno; accademicamente formati e certamente informati di quanto avveniva al di là di Firenze (viaggiano molto; e le collezioni medicee continuano ad accumulare capolavori dei massimi pittori dell’epoca) fidando nella perennità di un primato perduto, si astengono dall’affrontare i problemi del loro tempo, e si chiudono in un isolamento che diventerà ben presto provincialismo.

Sfugge al destino dei suoi conterranei l’incisore STEFANO DELLA BELLA, formatosi sulla scia del Callot, che era passato a Firenze; le sue acque forti con 665

scene di vita popolare brulicano di figurine nervose, tracciate con brio, talvolta con spirito fantastico. Inaugura così un genere capriccioso, decorativo, elegante; spirito curioso delle novità (tanto che, più tardi, a Parigi si interesserà delle incisioni di Rembrandt) è una felice eccezione in un panorama sostanzialmente accademico e conformista, se pur aggiornato; non a caso avrà ripercussioni più sulla pittura romana e napoletana, che su quella fiorentina.

Genova

Una cultura artistica europea (nel secolo in cui si forma l'Europa politica moderna) non poteva nascere che dalla confluenza delle due grandi tradizioni: l'italiana e la fiamminga. Il punto di convergenza è Genova: la città che, da quando la vittoria di Lepanto ha liberato i traffici mediterranei dalla minaccia turca, ha assunto un'importanza economica e politica veramente (e non soltanto) europea. La cultura figurativa genovese del tardo Cinquecento è influenzata dall'Italia centrale (specialmente da Siena) e dalla Lombardia: gli architetti che trasformano la città, dandole un aspetto non-monumentale ma di alto decoro, sono GALEAZZO ALESSI perugino (a cui si deve la via Aurea, ora Garibaldi) e ROCCO LURAGO lombardo; e lombardo sarà anche BARTOLOMEO BIANCO,

ch'ebbe parte notevole nella scenografia della maggior strada barocca, via Balbi.

Nella pittura, l'influenza del Barocci e dei suoi seguaci senesi (Vanni e Salimbeni, in primo luogo) rimane essenziale fino ai primi decenni del Seicento, anche per la formazione del maggior pittore genovese, BERNARDO STROZZI (1581-1644); né mancano assai presto di farsi sentire, in una situazione comunque aggiornata, le novità caravaggesche, sia tramite le opere del Merisi (che nel 1605 è a Genova, e che è in contatto con collezionisti genovesi) e i soggiorni di Gentileschi, di Vouet, di Battistello, sia tramite pittori, come DOMENICO

FIASELLA (1589-1669), che da Genova si recano a Roma.

Il fatto nuovo e più importante è comunque la presenza a Genova di Rubens e del suo grande allievo ANTON VAN DYCK che, tra il 1621 e il '27, è il ritrattista ufficiale dell'aristocrazia genovese. A Genova, del resto, la pittura dei Paesi Bassi era già nota ed apprezzata; nelle raccolte patrizie erano presenti dipinti di Pieter Aertsen, e in città lavorano fiamminghi non trascurabili, come Snyders, 666

Cornelis de Wael, Jan Roos. Ad essi si deve il fiorire di un'ottima pittura di genere (natura morta, paesaggio, animali) che spesso va molto al di là dei limiti del"genere" stesso: come nei raffinatissimi dipinti religiosi e mitologici, ma sempre di ispirazione agreste o pastorale, di GIOVANNI BENEDETTO

CASTIGLIONE (1610c.-1665), che trasforma il "genere" in densa poesia, consonante con quella del Poussin e del Testa, da lui conosciuti a Roma tra il 1634 e il 1645. Una ricerca, quella del Castiglione, al tempo stesso poetica e

"filosofica", che spiega inoltre, il precoce interesse dell'artista per le acqueforti del Rembrandt. Lo stesso Strozzi, del resto, dipinge scene di genere (per esempio, La cuciniera) e inserisce vistosamente nelle grandi composizioni stupende nature morte: con un senso dell'unità del contesto pittorico che non può venirgli che da Rubens.

Rubens e Van Dyck, e poi i veneti (dal 1630 lo Strozzi lavora a Venezia) sono dunque gli elementi nuovi che si sovrappongono, senza tuttavia cancellarla del tutto, alla formazione manieristica, essenzialmente baroccesca e toscana dello Strozzi: e che spiegano l'eccezionale vivacità di colorito e di tocco della sua pittura, fatta tutta di luci ed ombre che sono denso impasto di colore, quasi la materia altro non fosse che spessore cromatico. Parallelamente, una sensualità talvolta pesante si sovrappone all'austerità dei temi devozionali (lo Strozzi era prete) e mitologici, sì da permettere di accostare (benché non vi sia rapporto diretto) la posizione dello Strozzi a quella del Jordaens, un seguace fiammingo del Rubens che si compiace di ironizzare e popolarizzare i personaggi e i racconti della mitologia.

Altro artista che, col Castiglione e lo Strozzi, sente profondamente l'influenza dei fiamminghi è GIOACCHINO ASSERETO (1600c.-1649) che utilizza una struttura luministica di lontana derivazione caravaggesca per impreziosire con il tocco brillante, con la pennellata fluente, i riflessi sulle stoffe, il baluginio dei lumi. La tendenza ad una pittura interessata più al modo del suo farsi che alle motivazioni del fare è rafforzata dalla conoscenza del Velazquez, a Genova nel 1629 e nel 1649: il più vicino alla sua concezione del dipingere come pittura pura è GIOVANNI ANDREA DE FERRARI (1598-1669), il maggior esponente della

cultura artistica genovese alla partenza dello Strozzi per Venezia. Dalla sua bottega esce VALERIO CASTELLO (1624-1659), che “al sostanzioso infuso culturale genovese aggiunge il gusto del Correggio e il risultato è di una felicità assoluta, trasformando il tenero sfumato correggesco col raptus della pennellata vandyckiana” (Brandi).

In una società essenzialmente interessata alla dimostrazione di un fiorente status economico, non meraviglia che si sviluppi, all’interno dei palazzi della ricca nobiltà mercantile, una intensa e felice attività di pittura decorativa, che congiunge la libertà espressiva cortonesca al quadraturismo emiliano. Ne sono protagonisti G. B. CARLONE (1592c.-1677c.), DOMENICO PIOLA (1627-1703) e, maggiore tra tutti, GREGORIO DE FERRARI (1647-1726).

Venezia

Se, politicamente ed economicamente, Genova è in ascesa, Venezia è in declino. È finito il tempo della grande pittura civile e religiosa, che esaltava la potenza politica, la vocazione cristiana, la libertà intellettuale della repubblica: proprio quando l’arte dei grandi maestri veneti del Cinquecento concorre a formare la grande decorazione barocca, Venezia non ha più una grande pittura decorativa. È un aspetto della tenace opposizione di Venezia al Barocco, come arte legata agli ideali e alla politica della Chiesa romana; ma è anche la prova che l’ideologia su cui si fondava la grande arte del Cinquecento non ha più valore. Che cosa diventa l’arte senza quel sostegno ideologico? Lo dirà, tra il 1660 e il 1670, Marco Boschini, il maggior critico del secolo: morbidezza e calore d’impasti, splendore di colori, agilità e freschezza di tocco. Fattura pittorica, tecnica, qualità preziosa della superficie colorata.

La tradizione cinquecentesca non si riprenderà dalla brusca caduta se non nel Settecento col Piazzetta e il Tiepolo. L’artista che, nel Seicento, riapre a Venezia il discorso della pittura è un romano, DOMENICO FETTI (1589c.-1623); i due che lo seguitano sono un tedesco, JOHANN LISS (1595c.-1631) e un genovese, lo Strozzi. Per tutti e tre è determinante l’influenza del Rubens.

Il Fetti si forma col Cigoli e frequenta a Roma l’Elsheimer e probabilmente il Saraceni; a Mantova, dal 1613 al ‘22, conosce l’opera del Rubens. Il suo tempo 668

migliore sono gli ultimi anni, tra Mantova e Venezia. Nei suoi dipinti, per lo più di piccole dimensioni, il paesaggio ha quasi sempre una parte importante nello spazio chiaro, arioso, argenteo; la frase patetica dell'episodio è soltanto un palpito più frequente della luce e dei colori. Il tocco leggero dà al colore trasparenze delicate e un'estrema purezza di canto. La nota dominante è una malinconia elegiaca: come se la natura, turbata per un istante, stesse per richiudersi sull'episodio, e ritrovare la pace dei suoi evanescenti orizzonti.

Il Liss fa una pittura più concitata e teatrale, più contrastata nelle luci e nelle ombre, nei riscontri coloristici.

Il rinato interesse per la "buona pittura" non poteva non determinare ritorni di fiamma verso la grande tradizione cinquecentesca: PIETRO VECCHIA (1603-78) imita, quando addirittura non falsifica, Giorgione; PIETRO LIBERI (1605-87) tizianeggia; FRANCESCO MAFFEI (1605-60) esagera la pittura a botte e sciabolate di pennello del Tintoretto, arrivando fino alla disintegrazione totale della forma; SEBASTIANO MAZZONI (1611c.-1678) lega all'andamento estroso della pennellata una sua vena di fantasia ironica. Alla pittura sfatta del Maffei contrasta l'accurata costruzione compositiva e la plastica opposizione di luce e d'ombra della pittura di GIULIO CARPIONI (1613-79), che si ricollega indirettamente al classicismo di Poussin. Ma è un contrasto più apparente che reale: si tratta ancora, infatti, di una distinzione di generi, benché fondata piuttosto sulla tematica e sullo stile che sui soggetti. In ogni caso, più che fare qualcosa con la pittura si vuol "fare la pittura" allo stesso modo che i musicisti del tempo, più che esprimere concetti o sentimenti mediante la musica, vogliono soprattutto "far musica". La critica del Boschini ritrae perfettamente questa situazione culturale che pone l'esecuzione al di sopra dell'invenzione, considerando l'esecuzione stessa come occasione e processo dell'invenzione.

Ed è quanto mai significativo che questa concezione veneta dell'esecuzione come tecnica inventiva converga attraverso il Preti e Luca Giordano, nella seconda metà del secolo, con l'analoga concezione napoletana.

Si può ricondurre a questa situazione anche l'episodio più significativo dell'architettura veneta del Seicento. BALDASSARRE LONGHENA (1598-1682) 669

è stato allievo dello Scamozzi e si ricollega così al Palladio; come dimostrano le sue ville in terraferma, è soprattutto un architetto pratico che non parte da una preconcetta idea dello spazio ma dalla considerazione oggettiva dell'ambiente e dalla ragion funzionale dell'edificio. La chiesa della Salute, progettata nel 1631, è una chiesa votiva (per la cessazione della peste), destinata a riti di ringraziamento. Distingue due vani, per la folla e per il rito: al primo dà forma rotonda con un giro di pilastri che regge la cupola, al secondo forma oblunga, con una cupoletta al centro e due absidi terminali. Il sito (alla punta tra Canal Grande e Giudecca) e la funzione suggerivano la pianta centrale. L'ambiente era caratterizzato, da un lato, dalle cupole di San Marco, dall'altro dalle cupole palladiane di San Giorgio e del Redentore: le due cupole accostate della Salute raccordano a distanza quei tre punti essenziali del paesaggio urbano-lagunare.

Naturalmente, secondo la tradizione veneziana, la cupola è a calotta senza nervature: non grava sull'edificio, ma lo risolve nell'aria e nella luce. L'anello esterno, con cappelle radiali, dissimula l'attacco della cupola, che sembra portata in alto dalle grandi volute a raggiera: poiché la pietra è bianca e il rivestimento della cupola grigio-chiaro, l'organismo della chiesa agisce come un nucleo di condensazione e irradiazione luminosa in un punto in cui, allargandosi la veduta nei due grandi specchi d'acqua, i colori e le linee del paesaggio tendono a svanire in vaghe sfumature fino all'orizzonte.

All'interno, le sorgenti luminose principali sono i finestroni intorno al tamburo: si ha così luce viva nel vano centrale, leggera penombra nell'anello oltre i pilastri.

Basta osservare il moderato sviluppo dimensionale delle membrature del primo ordine per convincersi che lo schietto colorismo del Longhena non ha nessun rapporto con il pittoricismo barocco: la scioltezza dell'articolazione costruttiva è piuttosto da paragonare alla scioltezza della fattura pittorica di un Fetti o di un Liss. Lo confermano i palazzi Rezzonico e Pesaro, in cui la densità delle membrature va crescendo verso l'alto per offrire alla luce una maggiore massa di materia bianca e per intensificare così il contrasto con l'ombra profonda delle finestre. Naturalmente un'architettura come questa richiede, per dare movimento alle masse luminose, larghi interventi scultorî: lo scultore che collabora col 670

Longhena e ne integra l’opera è il fiammingo GIUSTO LE COURT (1627-1679) che, nell’altare della Salute, sviluppa un pittoricismo moderato e, nel fondo, classicistico affine a quello del Duquesnoy.

Lombardia

Rigorismo dottrinale e morale, ma anche un ardente spirito caritativo sono i caratteri del cattolicesimo lombardo, guidato da Carlo e poi da Federigo Borromeo. A Federigo, che sosteneva la funzione sociale ed educativa dell’arte, si deve la fondazione di un’Accademia a Milano e l’impulso ad una vasta produzione di pittura religiosa. Più che i bolognesi CAMILLO e GIULIO CESARE

PROCACCINI (1574-1625), che seguitano la tradizione del Manierismo post-correggesco, interpretano le intenzioni del Borromeo Giovan Battista Crespi detto il CERANO (1575c.-1632) e Pier Francesco Mazzucchelli detto il MORAZZONE

(1573-1626), che muovono ugualmente dalla tradizione lombarda di Gaudenzio Ferrari ma compiono la loro formazione a Roma nell’ambito del Manierismo devoto e “filippino” del Barocci. È difficile non interpretare in chiave manzoniana la pittura del Cerano, sulla quale certamente si documentò il Manzoni (Gregori).

Sta di fatto che, malgrado i molti residui del manierismo del Tibaldi e del Procaccini, arde nella pittura del Cerano uno spirito nuovo, di verità, che lo spinge a considerare storici i tristi fatti della cronaca milanese resi grandi dall’eroismo senza rettorica, caritativo, del Borromeo. Nei suoi passi migliori abbassa le tinte, semplifica la composizione, riduce la descrizione a poche note discrete e significative. Ritrae senza falsa pietà od ostentazione dell’orrido morti, morenti, deformità e piaghe: non per fare del realismo, ma per una sorta di intrepidezza morale, di simultaneo rispetto per la verità e per il prossimo. Lo stesso atteggiamento, ma con più scoperte note di pietismo, si nota nel Morazzone. È coetaneo del Caravaggio e certamente ne vide le opere a Roma, dove dimorò alla fine del secolo: il luminismo del San Francesco in estasi è un’interpretazione benché unilaterale ed espressionistica, del luminismo caravaggesco. Ma la medesima spinta religiosa che nel Caravaggio porta alla rivolta morale porta il Morazzone ad un conformismo devozionale, che non cessa d’essere tale per il fatto di atteggiarsi ad ascetismo fanatico. Tanto artificioso, 671

benché inconscio di esserlo, da poterlo ritrovare tale e quale, o quasi, in un altro pittore, FRANCESCO DEL CAIRO (1607-1665).

È facile intendere come il gusto della verità e la rinuncia ad ogni appariscente rettorica conducessero a porre sullo stesso piano di valore la pittura di soggetto storico e sacro e la pittura di genere, il ritratto o la natura morta. Nel ritratto CARLO CERESA (1609-1679) si attiene all'oggettivismo apparentemente freddo e preciso, ma nel fondo moralistico, ch'era stato proprio del Moroni.

EVARISTO BASCHENIS (1607c.-1677) dipinge soltanto nature morte, anzi quasi soltanto strumenti musicali: con un'esattezza lucida che raggiunge, insieme, l'inganno ottico e l'astrazione metafisica. Poco si sa dell'artista; quasi certamente conobbe opere del Caravaggio (si ricordino gli strumenti musicali nell'Amor vincitore), forse qualche natura morta dello spagnolo Zurbaran (Milano era spagnola). L'insistenza sul tema, la fissità della prospettiva e della luce, la vicinanza di altri oggetti (libri, frutti, pesanti e quasi funebri drappeggi),sono indizi sicuri di un'intenzionalità simbolica, religiosa (il Baschenis era prete): la vanità dei sensi, l'essenza stessa della vita e della morte (il corpo come strumento a cui l'anima dà voce e che, con la morte, è forma vuota). Per la prima volta l'artista concentra a tal punto l'attenzione sulle cose da identificarsi con esse; il loro

"vero" significato è il mio "vero" significato, poiché nella realtà non v'è distinzione tra me e l'altro. Quanto più si approfondisce la verità dell'oggetto tanto più si approfondisce la propria: se questo è realismo, il realismo è insieme oggettività e soggettività assolute.

Piemonte

Dopo la battaglia di San Quintino Emanuele Filiberto di Savoia e, poi, Carlo Emanuele I creano le strutture politiche, economiche e culturali di quello che sarà il forte Stato piemontese. Torino aveva conservato la struttura a scacchiera del nucleo romano: l'ampliamento dell'area urbana avviene seguendo le linee maestre di questo schema. Il primo piano della riforma urbana che doveva dare alla città prestigio di capitale si deve ad ASCANIO VITTOZZI, architetto civile e militare orvietano, chiamato a Torino nel 1584; e va notata la coincidenza cronologica, né soltanto cronologica, con la riforma urbana di Roma ad opera di 672

Domenico Fontana. Torino diventa la prima capitale di uno stato italiano, e la sua forma si adatta alla funzione. Dopo il Vittozzi (m. 1615)

CARLO e AMEDEO DI CASTELLAMMONTE proseguirono lo sviluppo regolare del piano: vie larghe, rettilinee, adatte al traffico rotabile, interrotte da ampie piazze geometriche: per esempio la piazza San Carlo. Il modello non è più Roma, ma Parigi: il Castello del Valentino è un edificio di tipo francese, anche per la sua ubicazione in un parco, con una fronte sul Po. A dare alla città un accento monumentale, che rompesse l'uniformità del tracciato, giunge nel 1666 il modenese GUARINO

GUARINI (1624-83), un dotto monaco teatino, filosofo e matematico, che aveva già lavorato come architetto a Messina (tre chiese, distrutte dal terremoto del 1908) e a Parigi. A Roma il Guarini aveva studiato le opere del Bernini e del Borromini: di quest'ultimo può considerarsi il più sottile interprete e il più geniale continuatore. A Parigi fu certamente in contatto con filosofi e matematici: proprio nel momento in cui si cercava in tutti i modi di mettere d'accordo razionalismo cartesiano e fede religiosa. Il problema riguarda più la coscienza che il mondo oggettivo: si può essere insieme razionalisti e credenti, si può ragionare e immaginare insieme? Per un razionalista, matematico o scienziato che sia, immaginare è fare ipotesi. Le ipotesi non si dimostrano (o sarebbero teoremi), ma si verificano; la verifica esige un processo che le traduca in realtà, una tecnica. La tecnica, nello stesso tempo, fenomenizza e verifica il processo della mente; e questo, mirando a Dio, è insieme ragione e fede, logica e fantasia.

Fantasia e non solo immaginazione, perché la logica di Dio non è logica della natura né quella dell'intelligenza umana e su di essa l'uomo non sa nulla, può soltanto fare ipotesi. L'idea del Bernini (l'immaginazione che si realizza) diventa nel Guarini l'idea dell'ipotesi che si verifica, e si verifica nel fare umano, in una tecnica: ma una tecnica che, essendo piuttosto ricerca che attuazione, è molto simile alla tecnica del Borromini. Il Guarini, infine, è colui che riesce a dialettizzare le posizioni opposte del Bernini e del Borromini; e a congiungere, in un momento in cui la questione della tecnica sta ponendosi come fondamentale per la cultura europea, due concezioni etico-religiose antitetiche della tecnica.

673

Le opere principali del Guarini a Torino sono: la chiesa di San Lorenzo, la cappella della Sindone in duomo, il palazzo Carignano, il palazzo ora dell'Accademia delle Scienze.

Si veda la struttura nuda delle sue cupole: un ritmo sempre più serrato di segmenti curvilinei lanciati nello spazio vuoto, un istante di equilibrio miracolosamente fermato. È l'istante in cui il calcolo matematico coincide con il percorso della fantasia che tende a Dio, l'istante in cui la logica coincide con la fede, l'istante in cui Dio si manifesta nel pensiero e nell'opera (ormai inseparabili) dell'uomo. La tecnica, dunque, è l'occasione del manifestarsi della logica divina nell'umana; e poiché la legge della logica divina è il miracolo, l'architettura è miracolo logico e tecnico. La sua apparente irrazionalità è razionalità superiore; in quanto fenomeno, è fenomeno soprannaturale, miracolo. Non per nulla, a Parigi, il Guarini è stato in contatto con la corrente filosofica occasionalista del Malebranche. Si spiegano così quelle che possono parere le folli audacie o le bizzarrie costruttive: i piani inflessi come pergamene al fuoco, le piante poligonali e stellari, gli intrecci d'archi sospesi, le scale che girano nel vuoto. Si spiega l'estrema eleganza di ogni particolare, perché Dio, fenomenizzandosi, non può mostrarsi che come strana, mai veduta bellezza. Si spiega lo sfruttamento delle ombre, benché controllate dalla geometria proiettiva: anche le ombre portate, poiché si vedono, sono fenomeno. Si spiega l'impiego di materiali preziosi, perfino del metallo, oppure di materiali umili, il mattone, che diventano preziosi nella luce.

Nel tessuto urbanistico della città, uniforme e geometrico, le cupole e le facciate del Guarini inseriscono d'un tratto una nota acutissima, saliente: dalla logica e dalla geometria della comune nozione si passa alla logica e alla geometria trascendentali. L'ordine divino si manifesta nell'ordine gerarchico della Chiesa o dello Stato. Perciò un'architettura ad un tempo fantastica e matematica come quella del Guarini può diventare ufficiale e rappresentativa di una monarchia assoluta e di uno stato militare: e, come tale, dare il tono ad un'attività architettonica che si diffonde in tutto il regno, in ogni centro abitato recando il segno dell'autorità sovrana e della sua origine divina.

674

Nella storia dell'architettura spetta al Guarini il merito di avere definitivamente chiarito un'istanza che, anticipata dal Borromini, s'era profilata in tutt'altri termini nel Longhena: la forma architettonica non è determinata da una concezione a priori dello spazio, ma è essa stessa determinante di spazio o, più precisamente, di immagini di spazio. Né lo

spazio, che per il Guarini è infinitamente più esteso di quanto la mente umana possa comprendere, può darsi altrimenti che per immagini. È dunque la fine di tutte le tipologie classiche, che non erano altro che schemi di strutture spaziali; e l'inizio o il precorrimento dell'architettura moderna che infatti non sarà più rappresentazione dello spazio, ma tecnica determinante di spazio.

675

CAPITOLO QUATTORDICESIMO - IL SETTECENTO

Il Settecento europeo si apre col trionfo della monarchia assoluta di Luigi XIV e si chiude con la rivoluzione francese e le prime conquiste di Napoleone.

L'"invenzione della libertà" è preparata dal vasto movimento culturale dell'Illuminismo. Il pensiero illuministico pone come suo fondamento primo la ragione, la cui forma perfetta è la scienza: anche la realtà politica, sociale, economica viene considerata da un punto di vista scientifico. Alla scienza è connessa la tecnica, alla tecnica il lavoro e la produzione, cioè la struttura stessa della società. La tecnica industriale, che nasce nel Settecento in Inghilterra, sarà una tecnica fondata sulla scienza, allo stesso modo che la tecnica della produzione artigianale, di cui si approssima la crisi, era fondata sull'arte.

Nei confronti della scienza, che diventa l'attività-pilota, l'arte ha tre possibilità: 1) differenziarsi, seguitando e portando alle ultime conseguenze le proprie tecniche tradizionali; 2) adeguarsi, adottando metodi di ricerca di tipo scientifico; 3) fondarsi, essa stessa, come scienza autonoma, cioè scienza del bello, estetica (un concetto e un termine che cominciano ad esistere appunto nel secolo XVIII).

Queste tre possibilità dell'arte nei confronti della scienza corrispondono, approssimativamente, a tre stadi storici: il primo è l'estremo sviluppo del Barocco, il cosiddetto Rococò; il terzo, in cui l'arte vuole realizzare una filosofia del bello, è il Neoclassicismo.

Dopo l'ultimo grande contrasto di idee, quello tra il Bernini e il Borromini, l'arte si ritira dai grandi problemi e si restringe nei proprii, quelli dei proprii modi di fare (o di farsi), delle proprie tecniche. L'arte "di storia" rappresenta e decora, l'arte "di genere" interessa; ma, per tutto il Settecento, si evitano ugualmente i grandi problemi conoscitivi e morali.

Dilegua anche la questione dell'antico, o del valore della storia: la storia è passato che può essere soltanto rievocato poeticamente.

Il processo di disgregazione dell'ideale storico dell'antico si accelera nella prima metà del Settecento; poi, da un lato, si pone come ideale teorico, dall'altro come oggetto di una nuova scienza, l'archeologia.

Svuotato dei suoi contenuti religiosi, il Barocco diventa mera decorazione: libera, tecnicamente espertissima ed agile, spesso piacevole, ma senza alcun impegno 676

problematico che non sia quello del proprio farsi. Non solo, ma ogni arte si restringe ai proprii specifici problemi e non li oltrepassa. Il tempo dell'artista universale finisce col Bernini, comincia il tempo dell'artista-specialista. Poco dopo la metà del secolo XVIII il Lessing delimita i campi delle arti, cominciando col separare l'arte figurativa dalla letteratura e col contestare il principio fondamentale del Barocco, ut pictura pöesis. In Inghilterra si delimita il campo dei temi adatti ad essere trattati in pittura, "pittoreschi". Il padre Lodoli delimita quello dell'architettura, riducendola alla nuda strutturalità e utilità.

Per tutto il Settecento si sviluppa un processo interno di critica dei modi e quindi dei fini dell'arte. La storia dell'arte del Settecento, è in sostanza, la storia della critica al sistema delle arti instaurato dal Barocco. Il Settecento è infatti il secolo della critica; il pensiero illuministico, più che teorizzante, è intrinsecamente critico. Dovunque in Europa si sviluppa una critica dell'arte: in Francia col Félibien e poi col Diderot; in Inghilterra col Richardson, il Webb, i teorici del

"pittoresco" e poi del "sublime", nonché con gli scritti di artisti quali Hogarth, Reynolds, Füssli; in Germania con il Winckelmann e con il Lessing; in Italia, con il Mengs, il Milizia,il Lanzi.

In questo movimento europeo l'Italia ha una posizione importante, ma non più centrale. Per la sua tradizione classica, per l'autorità esercitata dalla Chiesa, per la struttura tradizionale della società, le resistenze sono più forti; e le nuove idee sull'arte sono spesso costrette a farsi strada attraverso le vecchie. Non ha senso dividere nettamente i due campi, il Rococò e il Neoclassicismo. Il razionalismo neoclassico nasce nell'ambito del Rococò e lo corrode dall'interno, criticamente.

L'architettura in Piemonte

Al principio del Settecento il Piemonte è il solo Stato, in Italia, che abbia una solida struttura politica ed economica. Torino assume il volto della città capitale: come tale richiama architetti, scultori, pittori da ogni parte d'Italia e d'Europa.

Seguita ad estendersi prolungando il vecchio tracciato a scacchiera; ma poiché non v'è più bisogno del bastione che rafforzava la difesa naturale del fiume, la città si dilata specialmente verso il Po e la collina, che diventano elementi determinanti del paesaggio urbano. L'espansione è incoraggiata e controllata dal 677

governo: si promulgano leggi per mantenere l'allineamento stradale e per controllare le dimensioni degli edifici. L'aristocrazia vive ormai in città per partecipare alle incombenze del governo e alla vita della corte. Anche i palazzi patrizi debbono sottostare alle norme, adattarsi al tracciato, limitare la monumentalità delle facciate; in compenso (ma non soltanto a Torino) hanno importanza monumentale i cortili, dove gli ospiti scendono dalle vetture e queste possono sostare. (Quanto meno educata la società odierna che, per speculare su ogni metro di terreno, ha eliminato i cortili, riducendo a parcheggi le pubbliche vie). Con criterio già illuministico, l'architettura è considerata arte di governo. La produzione media, ma sempre elevata, di quello che si chiama il Barocco piemontese è dovuta (con un fenomeno simile a quello che si era avuto nel Cinquecento nel Veneto) a nobili "dilettanti".

Per dare a Torino il volto di una capitale europea, nel 1714 Vittorio Amedeo II fa venire FILIPPO JUVARRA (1678-1736), allievo di Carlo Fontana e già celebre, anche presso qualche corte straniera, come abile scenografo e progettista di apparati cerimoniali. Ha una cultura architettonica europea; l'attività teatrale lo ha abituato a concepire in grande, a servirsi di tutti gli espedienti prospettici e d'illuminazione, a non farsi scrupolo di mescolare stili diversi pur di ottenere l'effetto. I molti edifici che costruisce o progetta a Torino sono tutti pensati in scala e in funzione urbanistica; studia perfino e in parte realizza l'assetto di un intero quartiere, tra il Valdocco e il palazzo di Città. La situazione dell'edificio e il rapporto che lo legherà all'ambiente sono, per lui, le prime determinanti della forma architettonica.

La basilica di Superga domina la città dal sommo di un colle; intorno ha lo spazio aperto, il cielo. Vista dalla città, è un accento posto sul crinale

delle colline, che diventano così un orizzonte urbano (l'altro, dal lato opposto, è la catena delle Alpi). È il primo monumento rappresentativo che sorge a Torino: tempio votivo per la vittoria sui francesi e mausoleo dei Savoia. Tuttavia non è posto nel cuore della città, ma fuori, in piena natura, in uno spazio che alla città appartiene solo visivamente. Il sito ed il tema votivo suggerivano la pianta centrale; Juvarra risale al Pantheon, ma attraverso la versione del Bernini, che aveva ridotto il tempio 678

rotondo classico ai suoi elementi visivi essenziali: il corpo convesso del tamburo e della cupola, tutto esposto alla luce, e la profondità squadrata, scura del pronao. Il Juvarra esagera di proposito il rapporto tra i due valori: altissimo il tamburo, profondissimo il pronao. Secondo la distanza e il punto di vista il rapporto muta: emerge la cupola e rientra il pronao, o l'inverso. L'edificio è come un congegno ottico: a ogni piccolo spostamento del riguardante corrisponde un grande mutamento di prospettiva. L'edificio sembra muoversi come di fatto si muove, in teatro, una macchina scenica. Il santuario è collegato a un monastero: un grosso edificio rettangolare, la cui facciata su un lato corto ha carattere monumentale e fa corpo con la chiesa, come se questa avesse, alle spalle, due ali.

È ancora l'idea di Pietro da Cortona in Santa Maria della Pace; ma qui è più netto il distacco dei tre elementi in cui si scinde l'organismo plastico: il pronao tutto in avanti, il tamburo-cupola tutto in altezza, il piano plastico dietro, come fondo. I campanili sulle due ali sono traforati, liberi nell'aria come pennoni: se nel portico, che ha una funzione prospettica, la forma è semplice e rigorosamente classica, se il corpo della chiesa è berniniano e il piano di fondo vagamente cortonesco, i campanili sono borrominiani.

Per il Guarini essere l'architetto del re significava essere l'architetto dello Stato.

La situazione storica è mutata: per il Juvarra significa essere l'architetto della corte, e di una corte provinciale che fa di tutto per assomigliare a quella del re di Francia. La facciata di palazzo Madama (1718), nel mezzo di una piazza, imita Versailles. La fronte guariniana di palazzo Carignano pareva una pergamena srotolata con su scritto, a caratteri minuti, un decreto reale; quella di palazzo Madama, con le grandi vetrate tra le colonne e le lesene dell'ordine unico, ha la solennità semiseria di certe architetture di giardino. È fatta perché dalla piazza, nelle serate di gala, si vedano almeno le luci e lo sfavillare dei costumi. Dietro la facciata c'è solo il vano dello

scalone, tutto aperto sotto la volta altissima; e percorso dalle rampe, solcato da volte sospese, a più livelli, come uno scenario praticabile. Il Juvarra non pensa più a rappresentare lo spazio, compone liberamente nello spazio. Il casino di caccia di Stupinigi (1729-31) è in una 679

pianura uniforme: su di essa si snoda, tracciando un bizzarro disegno, un filare continuo di basse costruzioni semplicissime: i servizi, le scuderie. È un preludio fatto di larghi spazi aperti, definiti a margine. Al termine, il nucleo "nobile" è un gran salone per feste, ellittico, con logge che mitigano la luce dei finestroni; e da esso partono quattro gallerie a croce di Sant'Andrea. È la più "rococò", la più francese delle opere del Juvarra. Ma perché questo diramarsi dell'edificio sul terreno e tutto questo gioco di piani sghembi? Per ottenere un effetto di moto, quasi di rotazione intorno all'alto perno, con il continuo mutare dell'inclinazione dei piani e della loro esposizione alla luce. Uomo di teatro, il Juvarra sa benissimo che si può ottenere un effetto di movimento con la proiezione delle ombre: soltanto che qui non cerca un effetto illusorio, ma vuol far vivere l'edificio nello spazio naturale, legarlo non soltanto ad un sito ma al mutamento della luce nelle diverse ore del giorno. Questo legame, del resto, non fa che rendere più piccante il rapporto-contrasto tra il paesaggio e l'edificio, tra lo spazio esterno e l'interno tutto specchi e stucchi dorati. Ma i termini del contrasto non sono più quelli, classici, di civiltà e natura, bensì quelli, tipicamente settecenteschi, di vita mondana e vita rurale.

Come il Juvarra manipoli gli spazi architettonici si vede dal confronto di due chiese: San Filippo ed il Carmine; larga, espansa negli ampi vani laterali la prima, tutta in altezza la seconda, con valichi tra arco e arco, quasi fosse una chiesa gotica rivestita di forme "rococò". Lo spazio non è più una realtà da rappresentare, ma una materia duttile - luce, atmosfera - che l'artista plasma come vuole. Quel che conta, dunque, è la tecnica: riuscire a spingere più in alto un pilastro, a sostenere un arco sul vuoto, ad aumentarne la gittata. Poiché i materiali e i procedimenti sono sempre gli stessi, la conquista tecnica è in realtà una conquista formale, ottenuta con più difficili, "virtuose" combinazioni di forme.

È quello che vedremo accadere nella pittura del Tiepolo, l'artista più congeniale al Juvarra: se arriva, per esempio, ad un bianco di un'intensità luminosa mai vista, non è certo perché disponga di nuove materie

cromatiche, ma perché riesce a sostenerlo, a spingerlo con il gioco più serrato, più incalzante, più agile degli altri colori.

680

Che questa tecnica inseparabile dall'invenzione stilistica sia il fattore dominante nel Juvarra è indirettamente provato dal diverso atteggiamento di due architetti venuti sùbito dopo. BENEDETTO ALFIERI (1700-1767), nobile dilettante e buon matematico (nonché zio di Vittorio), si propone di dedurre dal Juvarra una logica stilistica e così, eliminato il lato irrazionale o barocco, finisce neoclassico.

BERNARDO VITTONE (1702-1770) è un ottimo costrutture, pieno di spirito pratico: si propone di ridurre la tecnica estrosa del Juvarra ad una solida prassi costruttiva e finisce per fissare, nelle sue molte costruzioni a Torino e in provincia, una nuova, ad un tempo fantastica ed empirica tipologia di piante e di soluzioni formali. Si fa così, specialmente nei confronti dell'austerità dell'Alfieri,

"partecipe e promotore di una reviviscenza barocca che neutralizza le possibili involuzioni accademiche del messaggio juvarriano" (Carboneri).

L'architettura a Roma

Roma diventa una città alla moda, frequentata dal bel mondo di tutta l'Europa.

Ha le rovine dell'antichità, il paesaggio "mitico" dei laghi, il pittoresco del folclore.

Il ritrovo preferito è la piazza di Spagna con le vie adiacenti: ci sono gli alberghi, gli studi degli artisti, le botteghe degli antiquari. Vi si arriva direttamente dai due principali ingressi della città: chi viene dal nord entra da porta del Popolo, chi viene dal mare sbarca a Ripetta. Il porto fluviale, che non esiste più, era opera di ALESSANDRO SPECCHI (1688-1729), un allievo del Fontana, l'artista che aveva intuito l'importanza del Tevere, con i suoi larghi giri, per il paesaggio urbano di Roma. Il porto era, nella sua parte "di rappresentanza", una specie di esedra cava, con un nobile movimento di rampe: un'architettura aperta, che sciorinava lungo il pendìo modulato dell'argine il gioco fitto della luce e dell'ombra sui gradini. L'architetto non vuol più sopraffare, ma interpretare e assecondare la natura, il sito: come il giardiniere, che si limita a "educare" le piante. Al tema del porto fanno eco quello della fontana di Trevi opera di NICOLA SALVI (1697-1751) e quello della scalinata di Trinità dei Monti, in piazza

di Spagna: altro snodo urbanistico importante. Cominciò a progettarlo lo Specchi; l'eseguì, variando, FRANCESCO DE SANCTIS (1693-1740). Anche qui l'architettura è poco più che una "attrezzatura" urbana, una sistemazione del pendìo con un 681

gioco di rampe che lo rende agevolmente praticabile: visivamente, null'altro che una qualificazione formale del suolo. Naturalezza e comodità: ecco i termini nuovi e civilissimi che l'architettura del Settecento sostituisce alla monumentalità e all'imponenza barocche.

Anche dello Specchi è la fronte del palazzo già De Carolis sul Corso, la via principale della città: del cui prestigio edilizio s'erano già occupati, nel Seicento, il Bernini, il Cortona, il Fontana. Il palazzo fissa il tipo della facciata lunga, piatta, quasi senza membrature, qualificata soltanto dall'allineamento ritmico delle finestre col ritmo saltellante dei timpani: così semplice e naturale, qui, che perfino il difficilissimo Milizia vi troverà "non so che di gaio".

La facciata lunga diventa un tema ricorrente nell'edilizia romana: nel vicino palazzo Doria, sul Corso (1730-1735), il VALVASSORI la interpreta più pittoricamente, con le cornici ondulate delle finestre. È un gusto facile e aggraziato, che passa facilmente dall'architettura civile alla religiosa: come nell'agghindata chiesa della Maddalena, di GIUSEPPE SARDI e nella facciata ondulata, a paravento, di Santa Croce in Gerusalemme, del PASSALACQUA e del GREGORINI.

La corrente del "barocchetto romano" fu incoraggiata da Benedetto XIII, che si servì di un modesto architetto di provincia, FILIPPO RAGUZZINI (1680 circa-1771). Davanti all'orgogliosa facciata di Sant'Ignazio, la seconda chiesa dei Gesuiti, il Raguzzini dispose con garbo, seguendo un bel gioco di curve, alcune case piccole e ben modellate, che al Milizia parvero canterani: erano invece i primi esempi (rimasti senza seguito) di una buona architettura borghese.

L'ospedale di San Gallicano (1725), con la facciata lunghissima e bassa, tutta percorsa dal ballatoio di disimpegno, è un modello di "arredamento urbano"; e, per quei tempi, un raro esempio di razionale architettura ospitaliera.

A questa corrente borghese, che poteva fare di Roma una città comoda e moderna, pose fine Clemente XII, chiamando il fiorentino ALESSANDRO

GALILEI (1691-1737), che a Londra era stato in rapporto con la corrente classicistica, tendenzialmente palladiana, di Christopher Wren. Nella facciata di San Giovanni dei Fiorentini (1734) il Galilei ripete fuori scala e con monotona 682

uniformità di piano lo schema delle facciate romane del tardo Cinquecento. Nella facciata di San Giovanni in Laterano (1736) tenta di ritrovare nell'ordine unico e nell'ampiezza dei vuoti la monumentalità palladiana; ma non capisce che Palladio non è stato il restauratore della monumentalità classica bensì un colorista veneto, e che il carattere urbano di Roma non è "imperiale" ma pittoresco e barocco.

Anche FERDINANDO FUGA (1699-1782) è fiorentino ma, fortunatamente, ha tutt'altre idee: si vede dal confronto della facciata di Santa Maria Maggiore (1741) con quella, che la precede di cinque anni, di San Giovanni. Per la sua formazione, tardivamente manieristica, il Fuga evita i grandi effetti barocchi e preferisce scandire, proporzionare, articolare i vuoti e i pieni. Come il Galilei studia una facciata con portico e loggia, staccata dalla vecchia fronte della chiesa (di cui deve conservare gli antichi mosaici). Scompone la superficie in tante aperture, precisando di ciascuna, nell'articolazione dei pilastri e delle colonne, il contrapposto plastico, il pieno; e le collega col ricorso ritmico dei timpani.

Già nel 1730, appena giunto a Roma, aveva precisato la propria posizione nei confronti della dominante barocca dell'architettura locale. Nella piccola chiesa di Santa Maria dell'orazione e morte dimostra di avere studiato a fondo, sul Borromini, sul Bernini e sul Rainaldi, la storia del tipo, quasi proponendosi di fissare a sua volta un tipo che fosse la sintesi e, nello stesso tempo, la rettifica delle diverse soluzioni. Orienta l'ovale dell'interno longitudinalmente, compensandolo però con la concavità delle cappelle. Disgiunge la facciata, piana, dal corpo ellittico della chiesa; tiene presente la facciata rainaldiana di Santa Maria in Campitelli, a colonne incassate e sporgenti; ma la condensa, restringendo e approfondendo i rincassi, in modo che le colonne affiorino appena al piano; precisa il riporto e l'incastro del settore mediano nel piano frontale; elimina lo sfumato barocco definendo il profilo e il volume di ogni elemento. Non altera sostanzialmente la struttura dell'immagine spaziale barocca; ma, nel precisarla, riporta quasi involontariamente gli elementi alla "sodezza" classica predicata dai trattatisti del Cinquecento.

683

Nei due palazzi, della Consulta e Corsini, accetta la soluzione della facciata lunga, ma la ristudia in rapporto alla ragione urbanistica. La Consulta ha davanti una piazza: la facciata ha una struttura di lesene in doppio ordine e perfino una lieve sporgenza della parte centrale per far presa su quello spazio e impegnarlo nell'alternativa vuoto-pieno delle finestre. Palazzo Corsini è in una via: la veduta prospettica è obbligata, le lunghe file delle finestre decrescenti con la distanza bastano a definire la superficie.

La razionalità del Fuga prelude certamente al razionalismo neoclassico; ma la materia a cui si applica ed a cui vuol mettere ordine è, né poteva esser altro, la concezione barocca. Un altro caso di "Barocco riformato", o di anticipazione neoclassica, è quello della villa Albani (dopo il 1747) di CARLO MARCHIONNI (1702-1786), dove la chiarezza del telaio strutturale ha come conseguenza la riduzione di tutti gli elementi ad una loro evidente ragion funzionale e, quindi, ad una morfologia esplicitamente classicista. Ma qui il committente, cardinale Albani, era archeologo e amico del Winckelmann; e scopo della villa era di raccogliere, come in un museo, una delle più ricche e preziose collezioni di antichità.

L'architettura a Napoli e nell'Italia meridionale

La fine della dominazione spagnola e l'inizio del regno delle Due Sicilie determinano nell'Italia meridionale, specialmente a Napoli, una situazione piena di contraddizioni. Già alla fine del Cinquecento si era formata nelle Puglie, con epicentro a Lecce, una corrente architettonica estremamente vitale anche se culturalmente composita: mescola infatti l'artigianato popolare dell'intaglio della tenera e dorata pietra locale con strutture tipologicamente derivate da fonti diverse solamente nel Settecento derivanti dal barocco romano. Ne risulta una decorazione esuberante e festosa, di accento vernacolo e popolaresco: un fenomeno, nella sua genesi, non molto dissimile da quello dell'architettura

"coloniale" dell'America latina, una "maniera salentina" più che un "barocco leccese" (Blunt). In Sicilia predomina, nel tardo Seicento e nel Settecento, un fasto architettonico tanto più appariscente quanto più provinciale e privo di una radice culturale profonda: e mescolato, anche qui, con larghi interventi decorativi 684

dell’artigianato locale. Sono tuttavia importanti le ricostruzioni delle città rovinate dai terremoti: Noto e specialmente Catania, quasi interamente rifatta da GIAN

BATTISTA VACCARINI (1702-1768) prendendo come nota dominante l’accordo degli intonaci bianchi e della pietra lavica grigia.

Napoli è, nel Settecento, una grande capitale europea: concorrono ad inserirla in un circuito culturale di raggio internazionale, dopo la fine della dominazione spagnola, la sua brillante cultura pittorica e gli scavi di Ercolano, che attirano da ogni dove studiosi di antichità e artisti, ma anche filosofi, letterati, intellettuali.

FERDINANDO SANFELICE, con Juvarra il più originale architetto italiano della prima metà del secolo, ha una cultura europea: dilettante autodidatta, di nobile famiglia, non ha dietro di sé una tradizione artigianale, trasmessa di padre in figlio, come il suo rivale DOMENICO ANTONIO VACCARO. La decorazione, per lui, non è architettura, e progettare è una sfida, calcolo di scenografiche soluzioni, da ottenersi esclusivamente tramite mezzi architettonici. “Dilettante”, oppone la sua disinteressata speculazione intellettuale al “mestiere” degli architetti-decoratori, trovando, nella Napoli del primo Settecento, un parallelo nella pittura del singolare Andrea Belvedere, filosofo, letterato, drammaturgo, che trasforma la pittura di fiori (il più mestierante dei generi) in colto e raffinato esercizio melodico. Il Sanfelice ritrova, forse tramite l’architettura austriaca e boema, la lezione borrominiana, non volgendola però in “barocchetto”, ma riscoprendone il valore di architettura pura, autogiustificantesi nei propri fini e nei propri mezzi. Nel progettare il palazzo di famiglia, parte dal rapporto con la strada e con il cortile, elemento di mediazione tra spazio aperto e spazio chiuso: distrugge di conseguenza la facciata come organismo autonomo,

scomponendola e riorganizzandola poi intorno allo scalone, filtro di interno ed esterno. Anche nel palazzo Serra di Cassano, l’elemento che dà il via al mosso effetto scenografico è il monumentale scalone che, partendo dall’atrio, lo collega al cortile, terminando con un arco gigantesco che sfonda la facciata retrostante.

Versione napoletana del rococò si può considerare invece l’opera di Domenico Antonio Vaccaro (1681-1750): nonché architetto, è pittore, e

scultore. La chiesa della Concezione di Montecalvario è tutta sua: dipinge le pale d'altare, dà i 685

disegni per la decorazione, disegna virtuosisticamente l'architettura con la luce, che scorre sul bianco degli stucchi, sulle volte oblique del deambulatorio, sfruttandone i vivaci effetti pittorici. Nel chiostro di Santa Chiara assume come materiale architettonico la maiolica colorata e figurata dell'artigianato locale, dichiarando così la sua precisa intenzione di fare un'architettura non tanto popolaresca quanto, linguisticamente, dialettale, eppure raffinatissima, colta, felicemente ironica, così come può essere raffinato, colto, ironico un presepe che si compiace della vivace osservazione del volgo.

L'attività del Fuga a Napoli, dopo il 1751, muta questo stato di cose. Non pone un problema di gusto, ma di etica professionale. Si tratta di dotare la città delle fondamentali attrezzature di cui, durante il malgoverno spagnolo, nessuno s'era mai occupato. L'Albergo dei Poveri è un edificio colossale (354 metri di fronte) che doveva avere cinque cortili quadrati e, nel centrale, una chiesa esagonale collegata ai dormitori da sei navate a raggiera. I Granili (1779) sono una

"semplicissima e singolare anticipazione dei moderni edifici industriali" (Pane): contenevano i granai pubblici, un arsenale, una fabbrica di cordami. La chiarezza con cui il Fuga imposta e risolve i problemi funzionali e d'impiego è già nello spirito di quella praticità sociale, che sarà uno dei principi fondamentali del Neoclassicismo. Altre opere, come la villa La Favorita e la facciata dei Gerolamini (che ritorna ai modi tardo-manieristici del Silvani), dimostrano come il Fuga sapesse modulare le sue strutture nell'aperta e luminosa spazialità naturale, senza nulla concedere al pittoresco confuso dell'ambiente napoletano.

Anche LUIGI VANVITELLI (1700-1773) studia i suoi progetti movendo dai dati accertati delle esigenze obbiettive. Figlio del vedutista olandese Gaspare van Wittel, è dapprima a Roma, dove partecipa senza fortuna ai concorsi per la facciata di San Giovanni in Laterano e della Fontana di Trevi, poi ad Ancona, dove progetta il lazzaretto e il molo. Incaricato da Carlo III di studiare i piani della reggia di Caserta (1751), imposta da urbanista e da ingegnere tutti i problemi pratici relativi al funzionamento di quella che doveva essere non soltanto una residenza reale

ma,come Versailles, la sede decentrata di tutti i servizi governativi. Progetta un immenso edificio rettangolare con quattro cortili, vere e 686

proprie piazze divise da quattro bracci che s’incrociano formando al centro un

“grande portico”, cioè un ampio vano con gallerie radiali: il perno centrale di tutto il sistema. Le lunghe facciate sono rialzate da un alto basamento rustico affinché più libera e leggera si distenda nello spazio luminoso la duplice, interminabile teoria delle finestre, il cui movimento chiaroscurale si conclude agli estremi nei corpi avanzati, a colonne addossate. Questi e il prospetto dell’ingresso segnano anche l’incastro dei vari corpi di fabbrica, facendo sentire all’esterno la struttura dell’insieme. In tutte le soluzioni interne la forma architettonica risponde ad un tempo ad un’esigenza strutturale, ad un’esigenza di ordinamento prospettico, ad un’esigenza di prestigio decorativo. Nel perno centrale, le gallerie a raggiera sono divise da pilastri triangolari con una colonna sullo spigolo acuto: hanno una precisa ragione portante, costruiscono la prospettiva delle gallerie secondo la

“veduta d’angolo” così frequente nella scenografia del Settecento (Bibiena), mettono in valore le colonne cilindriche come apparenti cardini di rotazione. Il complesso sistema, dunque, è tutto impostato sulla pura, classica forma della colonna.

Anche la cappella reale, del resto, non è che un nitido vano rettangolare, con due filari di colonne scanalate affiancate su un basamento altissimo; al di là di esse e di uno stretto corridoio si aprono le ampie finestre. La luce entra filtrando attraverso le file di colonne, graduandosi e prendendo vibrazione sui loro fusti scanalati: le colonne, infine, agiscono come apparati regolatori della luce, le danno la qualità necessaria affinché riempia, uniforme ma vibrante, il vano rettangolare con un lato absidale semicircolare e volta a botte. La purezza già neoclassica di questo ambiente non è dunque raggiunta imitando modelli antichi, ma riducendo a proporzione, fino a ritrovare necessariamente una morfologia classica, uno spazio ancora sentito come immagine luminosa, pittorica.

Napoli è una delle grandi sorgenti della cultura neoclassica, in gran parte fondata sui risultati sorprendenti degli scavi di Ercolano e di Pompei, che certo contribuirono anche a fissare la nuova morfologia classica del Vanvitelli. Ma che questa non sia soltanto una scelta di gusto si vede nella

chiesa dell’Annunziata (iniziata nel 1760): il cui schema a navata unica, con cappelle laterali, breve 687

transetto e cupola è lo schema tipico, dopo il Gesù, dell’architettura chiesastica tardo-manieristica e barocca. Ma qui tra i vani in penombra delle cappelle e il luminoso vano principale ritroviamo, come a Caserta, le doppie colonne scanalate che ricevono la viva luce della navata, la fanno girare sui loro fusti mettendola in vibrazione con le scanalature, la trasmettono attenuata ma viva nelle cappelle. E la cupola, quasi a metà della navata, è nello stesso tempo il nucleo del sistema prospettico e la cavità più luminosa della chiesa. Come a Caserta, la riduzione a sistema dell’immagine luminosa dello spazio elimina le penombre suggestive e le illuminazioni abbaglianti delle chiese barocche: la chiesa non è più fatta per turbare od esaltare i fedeli, è il nobile ambiente dove si adempie ad una funzione religiosa che rientra nell’ambito delle funzioni civili. Ed è in questa concezione civile dell’architettura religiosa che emerge il carattere illuministico dell’opera del Vanvitelli.

L’architettura a Venezia

Altra grande sorgente di cultura illuministica e di gusto neoclassico è Venezia: legata all’Inghilterra, per quanto riguarda l’architettura, dal culto comune per il Palladio, anzi per due aspetti della lezione palladiana, il teorico (il trattato, di cui si seguitano a pubblicare edizioni e commenti) ed il pratico (le ville, in cui il maestro si è ispirato alla commoditas vitruviana ed ha costruito secondo un’interpretazione empirica dello spazio). L’inadattabilità all’ambiente lagunare e la persistenza dell’insegnamento teorico palladiano spiegano la resistenza tenace di Venezia alla penetrazione barocca. Essa si concreta nella

teorizzazione del padre Lodoli, che condanna ogni soluzione formale che non corrisponda esattamente ad un’esigenza strutturale. Anche a Venezia, dunque, il neo-classicismo non nasce come imitazione stilistica ma come principio di razionalità costruttiva e si applica a ridurre a schema razionale l’immagine spaziale essenzialmente pittorica della tradizione architettonica veneziana.

Anche per la sua data precoce (1718-38) la chiesa dei Santi Simeone e Giuda di GIOVANNI SCALFAROTTO (1690c.-1764) è una pietra miliare. Riprende,

schematizzandola, la forma del Pantheon; ma il corpo cilindrico è stretto, la cupola a calotta è ovale in altezza. Sale tesa e leggera nell'aria oltre l'intensa 688

nota pittorica del pronao. È chiaro il richiamo alle cupole bizantine di San Marco e, anche nel presbiterio con cupoletta e due absidi laterali, al Palladio.

La riduzione progressiva delle curvature secentesche, del Longhena, alla forma ideale rotonda si può seguire nei disegni di ANTONIO GASPARI e nei suoi studi per la chiesa della Fava (1705-15) terminata da GIORGIO MASSARI (1687-1766): a schema longitudinale ma con gli angoli smussati per consentire una diffusione continua e uniforme della luce. Nella facciata della chiesa dei Gesuati il Massari afferma chiaramente, ispirandosi a San Giorgio, il suo credo neo-palladiano. Lo ribadisce in palazzo Grassi (1750c.), dove si attiene bensì al tipo tradizionale delle facciate veneziane, ma spiana la superficie per evitare ogni accumulo di luce sulla materia e la compensa variando il ritmo delle finestre. La corrente neo-palladiana è ormai dominante: anche ANDREA TIRALI (1657-1737), malgrado l'incerto inizio, diventa palladiano nella facciata di San Vitale e neoclassico in quella di San Nicolò da Tolentino. Incoraggia la corrente palladiana il TEMANZA (1705-89), teorico amico del Milizia, a cui si deve la chiesa della Maddalena, che riprende il tema dello Scalfarotto, cioè il Pantheon, ma eliminando la cupola e facendo rientrare il pronao: tentando cioè un adattamento veneto-palladiano del supremo modello dell'architettura antica.

La pittura a Napoli

Non solo a Napoli ma in tutta l'Italia, al principio del Settecento, non si parla che di Luca Giordano. Lo s'incontra dappertutto, dipinge con incredibile sveltezza e con effetto sicuro, assomma le qualità di tutte le scuole passate e presenti. È un

"fenomeno" e il Settecento ha la passione dei fenomeni. In realtà non soltanto la sua pittura utilizza tutta la pittura passata e presente; la brucia. La svuota dei suoi contenuti di idee, la riduce a clamoroso concerto visivo. Ciò che si ammira è il suo prodigioso mestiere, che arriva al livello dell'alta cultura. Si cesserà di ammirarlo quando, poco più tardi, si avrà l'intuizione di una nuova tecnica, diversa dal mestiere. La distinzione tra mestiere e tecnica, nel XVIII secolo, è fondamentale: e serve a mettere un certo ordine

nella congerie di fatti diversi e spesso contraddittori di cui è intessuta la pittura del tempo.

689

Muove da Luca Giordano e dilaga anche fuori d'Italia, specialmente in Austria e in Spagna, l'ultima ondata della decorazione barocca. FRANCESCO SOLIMENA (1657-1747) è il continuatore del Giordano. È un'eredità difficile. Fa il possibile per mantenere l'impeto travolgente del maestro; ma, osservando una qualsiasi delle sue opere decorative, si vede subito che tiene ben distinti i mezzi di cui si varrà per concertare l'effetto finale: la prospettiva, l'illuminazione, il colore, i tipi delle figure e dei loro gesti. Lavora su un repertorio, anche se vasto. Ricorrerà sempre ad un'architettura con grandi arcate per dar spazio al fondo e con gradinate in primo piano per far precipitare la composizione addosso agli spettatori; si servirà di un'illuminazione forte, da riflettore, che imprime alla composizione un'oscillazione luministica che accompagna il tumulto delle masse; la rompe con squilli di colore, come ottoni in un'orchestra. Varia le figure e i gesti, ma sulla base di tipi costanti: il re, la regina, il gran sacerdote, l'angelo; sdegno, timore, sorpresa. Non sono persone, ma figure rettoriche. Più che scenografo è coreografo: come nello spettacolo coreografico, la figurazione non comunica alcun contenuto ma soltanto il proprio movimento. Non mira a suscitare alcun sentimento determinato, ma uno stato emotivo; non vuole far pensare, ma riempire gli o cchi e trasmettere un dinamismo in atto.

FRANCESCO DE MURA (1696-1782) segue Solimena ma ne riduce

ulteriormente la spinta; il repertorio si logora e assottiglia; la formula decorativa tende a prevalere sulla formula inventiva. GIACOMO DEL PO (1652-1726) e soprattutto CORRADO GIAQUINTO (1703-1765) capiscono che il copioso filone sta esaurendosi e che, per impedirgli di estinguersi, ciò che va rinnovato è l'emozione visiva. Non trasformano la struttura dell'immagine ma l'alleggeriscono cercando nuove gamme coloristiche, intonate specialmente sulle note fredde e squillanti. È una scelta che esce già dall'ambito del mestiere e tocca quello della tecnica.

I due ambiti non sono ancora distinti. GIUSEPPE BONITO (1707-1789) è un seguace del Solimena ma quando, per dipingere ritratti, smonta la macchina compositiva, il mestiere pittorico si semplifica e riacquista una

capacità di presa diretta. GASPARE TRAVERSI documentato dal 1749 al 1776, quando non

690

dipinge quadri d’altare, fa un gran passo avanti. Il ferito (come gli altri dipinti dello stesso gruppo) non è un quadro di genere e non rispecchia assunti morali o satirici. La pittura funziona come un obbiettivo fotografico, il mestiere pittorico diventa tecnica di ripresa. Non è un processo meccanico: come poi con la fotografia (ma in altro modo), nell’immagine dipinta si vede diversamente e di più.

La pittura è come un occhio più preciso o meno appesantito da abitudini visive.

Non dà particolari maggiori né si ferma a interpretare e commentare il dato: fa vedere meglio. Non dice nulla al di là dell’immagine; ma dà all’immagine una densità, una consistenza maggiore. I materiali e i procedimenti sono sempre quelli del mestiere pittorico; ma è mutata la tecnica mentale. L’immagine che la pittura rende esplicita non è quella che l’immaginazione genera allorché le si imprime un moto artificioso, ma è quella che si forma quando l’immaginazione è portata, come strumento conoscitivo, sulla realtà.

È a Napoli, del resto, che nasce il vedutismo con l’olandese GASPARE VAN

WITTEL (1653-1736), che rientra già, di pieno diritto, nell’ambito della cultura illuministica. Non ha più senso parlare di emozione, di sentimento della natura, di scena naturale. Si confronti una prospettiva del Solimena con una veduta prospettica del van Wittel: la prima è il processo della costruzione di uno spazio illusorio, la seconda è uno strumento ottico che inquadra e permette di vedere meglio la realtà. Vedere meglio non vuol dire vedere di più, come con un cannocchiale, ma vedere con ordine, con gli occhi e la mente insieme. Vedere le singole cose e il contesto che formano; ma sapendo che l’ordine non è della realtà oggettiva, bensì della mente che valuta e coordina i dati del senso. La sensazione visiva è già pensiero; non si tratta più di svelare il significato celato dall’apparenza delle cose, ma di percepire distintamente. Siamo già entro i confini del sensismo illuministico: quello per cui la sensazione non è apparenza ingannevole che l’intelletto corregge, ma la materia prima del lavoro dell’intelletto.

Nulla essendo nell’intelletto che prima non sia stato nel senso.

La pittura a Roma

A Roma domina l'accademia: non l'impetuoso mestiere pittorico del Giordano, ma il nobile, moderato mestiere letterario del Maratta. L'unico giordanesco, ma 691

sfibrato, è SEBASTIANO CONCA (1680c.-1764), allievo del Solimena: con lui, la decorazione scende un altro gradino, diventa un "genere", un apparato ornamentale delle chiese, un complemento coloristico dell'architettura. Sul piano dei valori accademicamente più quotati (e l'Accademia di San Luca controlla severamente la situazione) la sola alternativa alla compassata solennità del Maratta è il sentimentalismo, secondo i casi devoto o galante, del veneto FRANCESCO TREVISANI (1656-1746), che in sostanza s'accontenta di dar nel patetico sbilanciando un po' la composizione, tirando le prospettive, scivolando dal chiaroscuro al luminismo quando proprio vuol toccare il cuore.

PIER LEONE GHEZZI (1674-1755) osserva le regole del gioco accademico nella pittura da chiesa (San Giovanni in Laterano; San Clemente; San Marcello); ne esce con i quadri di costume, gli affreschi nella villa Falconieri a Frascati e, soprattutto, con le caricature. Le apprezzava Hogarth, il primo e il maggiore dei pittori dell'Illuminismo inglese. La caricatura del Ghezzi non è fisionomica né moralistica né satirica. Si potrebbe definire epigrammatica perché condensa in pochi tratti ciò che fa riconoscere, tra le tante, una data persona: e può essere il naso lungo o il mento sfuggente come il modo di camminare, di portare il cappello o il mantello. Solo precedente: le caricature che faceva il Bernini per divertirsi, e tuttavia provano la sua capacità di cogliere, a colpo d'occhio, l'essenziale. Col Ghezzi, in breve, entra nell'arte italiana l'arguzia, la qualità che gli Illuministi inglesi chiamavano wit. L'arguzia non è umorismo, tratto di spirito, battuta: è l'operazione della "mente attiva" che afferra, associa, combina e sintetizza fatti e caratteri anche molto diversi o lontani. Gli affreschi di villa Falconieri (1727) sono il primo esempio di pittura arguta in Italia; il secondo si avrà presto a Venezia, con Pietro Longhi.

ANTONIO AMOROSI (1660-1738) discende dai Bamboccianti del Seicento,

specialmente dal Cerquozzi; e dipinge fatti della vita quotidiana senza il minimo gusto della scenetta di costume. Dagli spagnoli, specialmente dal

Murillo, ha imparato a considerare i bambini poveri particolarmente cari al Signore: li dipinge con un interesse pieno di rispetto. Non è, com'è stato detto, un neo-caravaggesco; è tuttavia l'unico esponente, a Roma, di una poetica realistica. E

692

questa, come ogni vera poetica realistica, non si esprime in una copia analitica del vero, ma nella positiva serietà e concretezza del discorso: nell'assenza di gesto, di movimento, di spazialità illusorie, e nella fermezza della luce, nella densità degli impasti, che danno l'immagine come cosa che è, e non come apparenza o finzione. Infine, l'Amorosi arriva alla nuova cultura, la cultura dell'oggettività, per la via della serietà morale.

MARCO BENEFIAL (1684-1764) porta il problema in campo religioso; e reagisce all'oratoria sacra del Maratta e, ancor più, al sentimentalismo pietistico del Trevisani. Si confronti la sua Morte di Santa Margherita con la Morte di San Luigi del Trevisani: nel quadro del Benefial non ci sono angioli, putti, gesti oratori, figure piangenti o in estasi, ma una donna morente e un prete che le impartisce l'estrema unzione. Più che l'edificante morte di una santa, è la celebrazione di un sacramento; più che un rito, è un atto di umana pietà. L'istanza religiosa, benché meno chiara, è molto simile a quella per cui il Crespi, a Bologna, dipinge la serie dei Sacramenti. Il Benefial non è un grande artista: per lo più manifesta il suo dissenso verso la situazione romana ritornando verso il classicismo austero del Domenichino o del Reni. Qui, tuttavia, il desiderio di dire in pittura cose serie lo porta a dare allo spazio pittorico una struttura nuova, determinata appunto dalle cose. La luce non promana dal cielo, è luce di candele; e cade proprio, al centro del quadro, sul camice del prete che impartisce il sacramento e, più in basso, sul velo della monaca che, invece di ammirare estatica, si prostra davanti al compiersi di un atto di pietà. A dire la lunga penitenza della santa bastano i suoi sandali logori sul nudo mattonato della cella. Sono queste note slegate, ma ricollegate dal filo di un pensiero (e non da una costruzione prospettica) che fanno l'ambiente, lo spazio del quadro: come (ma per un interesse sociale e non religioso) nei contemporanei quadri di Hogarth.

Anche nella pittura di paesaggio, che sarà ovunque il campo prediletto della pittura dell'Illuminismo, qualcosa si muove. Lo scenario naturale del paesaggio classico non interessa più: basterebbe a dimostrarlo la noia

opprimente delle opere di ANDREA LOCATELLI (1695c.-1741c.), il più famoso paesaggista romano del primo Settecento.

693

È molto diverso il caso di GIOVANNI PAOLO PANNINI (1691c.-1765), un

piacentino che ha studiato la prospettiva con i “quadraturisti” emiliani. A Roma, si dedica dapprima alle “rovine”, un genere già praticato dai pittori olandesi operanti a Roma, poi a più vaste composizioni con monumenti antichi (talvolta fantasiosamente raggruppati), interni di chiese, piazze animate da folle variopinte che assistono alle visite o all’arrivo di qualche sovrano. Non v’è alcun rapporto con la “veduta” vanvitelliana: per il Pannini la prospettiva è ancora un modo per magnificare, non per organizzare l’immagine. Ed i suoi quadri sono per lo più destinati ai ricchi stranieri che vogliono portarsi via un ricordo di Roma. Per la prima volta, in Italia, un pittore prende come tema una città. La interpreta bensì attraverso i suoi aspetti più famosi, i monumenti, ma cerca anche, di rendere, della città, lo spazio e la luce; e l’animarsi delle vecchie pietre in quella luce; e l’ampiezza del suo cielo, il suo profondo legame con la natura.

Il distacco dal tardo barocchismo, annunciato dal Benefial, va accentuandosi per l’influenza del classicismo severo del francese PIERRE SUBLEYRAS, che opera a Roma dal 1728 al 1749. La secessione in senso classicistico si precisa con POMPEO BATONI (1708-1787) e si consolida, anche sul piano teorico, con l’opera e con gli scritti di ANTONIO RAFFAELLO MENGS (1728-1779). Il Batoni, lucchese, giunge a Roma nel 1727, quando si dominavano i seguaci del Maratta con GIUSEPPE CHIARI (1654-1727) e BENEDETTO LUTI (1666-1724), e la

corrente venezianeggiante del Trevisani; e presto diventa, e rimane fino alla morte, l’arbitro della cultura figurativa romana. La sua posizione è, culturalmente, parallela a quella del Fuga in architettura. Attraverso le varie derivazioni e varianti, risale alle fonti del classicismo secentesco, al Domenichino. Non mira ad un rilancio del classicismo, ma alla riforma del gusto moderno mediante un recupero più tecnico che storico. Indifferente ai contenuti storici, ha un solo ideale: la bella pittura. Non l’identifica con un modello; si propone di ricavarla dallo scrutinio critico, punto per punto, della cultura pittorica del tempo. Poco importa quello che il quadro rappresenta. Importa solo il quadro: deve bastare a se stesso, sostenersi, allo

stesso modo che un’architettura si regge per una sua logica interna. Anche la pittura deve avere la sua scienza della costruzione. La 694

sua struttura non dipende da regole astratte, ma da una combinazione di fattori che permette al disegno di determinare la forma, alla luce di circolare e modularsi, al colore di essere insieme profondo e brillante. Vi giunge guardando e correggendo ciò che costituisce ormai un patrimonio culturale: attraverso la critica dei difetti altrui, anche dei grandi maestri, impara a moderare l’espressione quando turba l’armonia, a smorzare la luce quando brucia il colore, a contenere il colore quando distrugge il disegno e a modulare il contorno quando immobilizza il colore. Raggiungere questo equilibrio col minimo sacrificio dei singoli fattori è lo scopo della composizione: quindi della scelta dei temi e del modo di trattarli. Il buon pittore deve saper trattare, facendo buona pittura, un soggetto sacro o storico o mitologico, o fare ritratti e paesaggi: così come il buon architetto deve fare buona architettura sia che costruisca una chiesa o una villa o un palazzo.

Infatti anche la convenienza è una condizione dell’arte. Infine l’arte adempie ad una funzione sociale ed educativa proprio e soltanto in quanto è arte. Il Batoni è particolarmente felice nei ritratti perché qui la funzione sociale dell’arte non è mediata, ma fa tutt’uno con la funzionalità pittorica. Infine, alla metà del secolo, il Batoni già pone l’arte come attività criticamente controllata, sottoposta alla ragione: istituisce una scienza della pittura o pone la pittura come scienza.

Lo capirono, arrivando a Roma, un pittore boemo grande amico del

Winckelmann, ANTONIO RAFFAELLO MENGS, e un pittore inglese nutrito di empirismo e criticismo illuministico, JOSHUA REYNOLDS. Il Mengs, riprendendo il metodo del Winckelmann nel classificare le epoche dell’arte greca, cristallizza in concetti quella che è la viva critica-pittura del Batoni: Raffaello o il disegno e l’espressione, Correggio o la grazia e il chiaroscuro, Tiziano o il colorito. E

contribuisce così a irrigidire il criticismo batoniano nella formula neoclassica.

Joshua Reynolds (1723-1792), che come pittore dipende in gran parte da Pompeo Batoni, enuncia ed analizza il rapporto critica-pittura, assicura alla pittura un posto nel sistema culturale illuministico, apre nuove vie all’arte inglese e alla cultura artistica moderna. Ciò spiega anche perché il

Batoni costituisca un nesso importante tra la cultura italiana e l'inglese: come ritrattista aveva una vasta clientela britannica ed in gran parte gli spetta la determinazione di quel tipo 695

di ritratto a figura intera con fondo di paesaggio che, ponendo un rapporto tra persona e natura, diverrà il tipo di quasi tutta la ritrattistica dell'Illuminismo.

La pittura a Genova e in Lombardia

Benché soltanto Venezia veda nascere una grande scuola pittorica, in tutta l'Italia del nord si hanno fenomeni di pungente interesse: salvo il Piemonte, dove lavorano molti artisti napoletani come il DE MURA, veneti come il CIGNAROLI e il CROSATO, francesi come il BEAUMONT, ma non produce, di suo, che epigoni e mestieranti.

A Genova, dove la tradizione della decorazione barocca seguita a prosperare, aggiornandosi, con GREGORIO DE FERRARI e BARTOLOMEO GUIDOBONO

(1654-1709), emerge inattesa la strana figura di ALESSANDRO MAGNASCO

(1667-1749). Si stabilisce giovanissimo a Milano, ma avendo già meditato a Genova sulla maniera febbrile e in certo senso antibarocca di VALERIO

CASTELLO; e a Milano, salvo un breve periodo a Firenze (1703-11) rimane fino al 1735, quando torna a Genova. A Milano fu certo interessato dalla maniera cupa, più fanatica che ascetica, del Morazzone; a Firenze, dai "capricci" e dalle

"stregonerie" di Salvator Rosa e dalle incisioni caustiche, dal segno tormentato di J. Callot. Incontrò a Milano il paesaggista veneziano MARCO RICCI e fu, per l'uno e per l'altro, un incontro importante. Stando alla classificazione corrente, quella del Magnasco fu pittura di genere; ma fatta per dispetto, reagendo così al discredito con cui i pittori della "grande maniera" barocca guardavano ai pittori di genere. Alla "maniera grande" non contrappone la "maniera piccola" delle scene di costume descritte con attenzione fiamminga, ma una maniera sprezzante, audacissima, che combatte la grandiosità generica con l'acutezza tagliente; e con un senso di tormento e di disperazione che è proprio l'opposto del naturalismo e dello storicismo ugualmente superficiali della pittura ufficiale. I temi: zingari, soldati, briganti in foreste selvagge o in aspre gole montane; frati in

penitenza o in refettorio, in grandiose e cupe architetture cadenti; mari in burrasca, naufragi sugli scogli. I tipi: figure allungate, contorte, mezze divorate dall'ombra. I colori: bruni e turchini, con un'intonazione generale scura, con squarci di luce fredda, d'argento. Il tratto: lumeggiature saettanti, rapidissime, che 696

sono ad un tempo tocco coloristico e disegno. È probabile che a Milano il Magnasco abbia potuto conoscere qualche opera del Greco; è evidente il rapporto con correnti religiose di origine spagnola. È tuttavia da escludere un preciso impegno religioso: più probabile l'intenzione di colpire gli eccessi del fanatismo e della superstizione. Un fatto è rivelatore: il ricorrere degli stessi tipi di persone, di alberi, di rocce. Gli elementi iconografici sono sempre gli stessi, le loro combinazioni infinite: la fantasia dell'artista si muove a partire da certi dati o materiali costanti che, evidentemente, hanno il potere di stimolarla. A differenza dell'immaginazione barocca, la fantasia non produce immagini; anzi le disgrega per mettere in evidenza soltanto se stessa, il proprio ritmo frenetico.

Distruggendo la sostanza delle immagini, quel moto trapassa all'insieme, allo spazio; agli alberi, alle rocce, alle onde, alle nuvole. Non si ha tuttavia uno spazio fantomatico, una visione allucinante: l'impasto è pesante, le luci sono filamenti, grumi di colore. La fattura pittorica non è dissimulata, anzi: la materia del colore non è un mezzo per rappresentare, è una realtà che si fa portatrice della corrente della fantasia, ed entra in movimento e in azione, ribollendo, crepitando, esprimendo da sé quella luce irritata, che non si diffonde, ma sprizza scintille in tutto lo spazio. Proprio quando, nella cultura del tempo, si cerca di stabilire un rapporto tra arte e ragione, il Magnasco stabilisce il rapporto tra l'arte e l'antiragione, la fantasia. Anche la fantasia ha una tecnica, anzi è un incentivo a sviluppare la capacità tecnica. Perciò la pittura del Magnasco non venne affatto considerata dai contemporanei come un fenomeno negativo o di mera protesta; ma come un contributo positivo allo sviluppo tecnico od operativo della pittura.

GIACOMO CERUTI, che lavora in Lombardia negli stessi anni, è esattamente l'opposto del Magnasco: niente fantasia, tutta realtà. Il Ceruti, di cui si hanno poche notizie, non fu solo un pittore di genere; ma i suoi quadri migliori rappresentano povera gente: contadini, lavandaie, cucitrici, venditori ambulanti, mendicanti (fu chiamato Pitocchetto). È evidente

l’intenzione dell’obbiettività: obbiettività e non particolarismo descrittivo o analitico. Differenza: il particolarismo descrittivo esige un tempo di lettura e di interpretazione, obbiettività è quella che si dà ad uno sguardo non viziato da pregiudizi. Perché 697

quella scelta sociale? perché non si possono ritrarre oggettivamente principi e dame? Perchè, in questo caso, il pregiudizio sociale è già nell’oggetto. C’è dunque una classe che elabora ed altera la propria figura; ed un’altra la cui figura è schietta, naturale. Questa è l’intuizione “illuministica” del Ceruti.

Il “pauperismo” di Giacomo Ceruti non è un fenomeno isolato: a Roma c’è l’Amorosi, nell’Italia settentrionale casi simili sono abbastanza frequenti e collegati tra loro. All’origine può esservi la serie di stampe le arti di Bologna, di Annibale Carracci, più volte ristampate, e da cui dipendono le ancor più diffuse incisioni dei Mestieri di GIUSEPPE MARIA MITELLI (1634-1718): una via che portava facilmente alla pittura olandese di costume (nel caso del Ceruti forse allo Sweerts). Non è da escludere un’implicazione moralistico-religiosa: i tempi sono difficili, non è inopportuno rammentare ai poveri che Cristo ha voluto essere uno dei loro ed è nato da una famiglia di lavoratori (Giuseppe falegname, Maria cucitrice). In ogni caso è importante che, quando si vuole opporre la realtà sia alla fantasia sia all’immaginazione, si ricorra alla realtà sociale più che alla natura. Ed è importante che, per cogliere questa realtà, si mettano da parte i tradizionali apparati della rappresentazione figurata: la prospettiva, le regole di composizione, l’illuminazione ad effetto. Il Ceruti sceglie generalmente inquadrature semplici, frontali; ed una luce chiara, talvolta radente, che mette a nudo tutto senza la pretesa di rivelare e commentare.

Un qualche interesse sociale traspare anche, forse per la tradizione locale del Moroni, nei ritratti di Giuseppe (fra Vittore) Ghislandi detto FRA GALGARIO

(1655-1743), allievo a Venezia di SEBASTIANO BOMBELLI. Sono ricchi

d’impasto, con colori brillanti, con tocchi larghi e sicuri; e ritraggono la borghesia abbiente e la piccola aristocrazia bergamasca. Malgrado le pose e

l’abbigliamento (o anche per questo) i ritratti del Ghislandi non hanno nulla di celebrativo né danno interpretazioni profonde: colgono la persona così com’è nel suo ambiente sociale. E con una tecnica rapida che non

irrigidisce, anzi anima la figura. La ritrattistica del Ghislandi, infine, sta a quella, eletta e adulatrice, del Batoli, come la ritrattistica borghese e veritiera di sta a quella, aristocratica ed ufficiale, del.

698

La pittura a Bologna: Giuseppe Maria Crespi

A Bologna la tradizione accademica carraccesca manteneva alto il livello della professione pittorica. Al principio del Settecento i suoi maggiori esponenti erano CARLO CIGNANI (1628-1719), MARCANTONIO FRANCESCHINI (1648-1729),

GIOSEFFO DAL SOLE (1654-1719), DONATO CRETI (1671-1749): capo,

quest'ultimo, di una tendenza purista che si richiama alla severità religiosa e formale del Domenichino.

In secondo piano, complemento necessario d'una pittura essenzialmente decorativa, era la scuola dei "quadraturisti", pittori di prospettive architettoniche.

Discendeva dalla decorazione manieristica del Tibaldi attraverso il DENTONE

(1575-1632); nel Seicento aveva avuto quali massimi esponenti ANGELO

MICHELE COLONNA (1600-1687) e AGOSTINO MITELLI (1609-1660) e i fratelli HAFFNER; nel Settecento, sfocia da un lato nella scenografia con

FERDINANDO BIBIENA (1657-1743) e la sua famiglia, dall'altro nella pittura prospettica di VITTORIO MARIA BIGARI (1692-1776). Il "quadraturismo", che ha avuto una parte importante in tutta la decorazione architettonica settecentesca (compreso il Tiepolo), ha contribuito a liberare la pittura dal problema della prospettiva come principio della costruzione spaziale: ne ha fatto un complemento del mestiere, con i suoi tecnici specialisti. Le prospettive del Bigari non creano spazi illusori, ma immaginari; sono piuttosto sipari che scenari. Fatte più grandi dalla piccolezza delle figure, dipinte in toni chiari e freddi, non tentano neppure di suggerire la profondità: sono velari trasparenti al di là dei quali si indovina un miraggio di architetture fantastiche.

Da questo ambiente di seri professionisti si stacca, ma non completamente, la figura di un grande pittore, GIUSEPPE MARIA CRESPI

(1665-1747). La sua cultura ha radici profonde e tenaci in tutta la vicenda pittorica del Seicento emiliano: recupera i motivi più autentici di Ludovico, del Reni, del Guercino e si spinge, sulla traccia del BURRINI (1656-1727), fino ad appropriarsi dell'emotività pittorica, del tocco sensibile del Fetti e del Mazzoni. Riesamina e filtra un secolo di pittura, nei suoi valori più segreti e nelle sue motivazioni religiose più autentiche, con ben altra finezza che non il Batoni a Roma: senza mire 699

formalistiche e, invece, con un'intenta sensibilità morale. È un altro modo di critica, ma è critica. Scrive il figlio, Luigi, ch'era costume del padre "studiare su differenti maniere e su quella più attentamente fermarsi e… quella succhiare, che più s'adatta, e s'insinua nel naturale di chi la copia". Cerca risonanze spirituali ed anche religiose, affinità psicologiche, intuizioni sentimentali; e d'ogni nuova esperienza sembra chiedersi se possa umanamente riviverla. E poiché in lui è dominante l'interesse religioso, rivivere un'esperienza vuol dire impegnarla nella realtà del mondo, nella società in cui vive. Fin da quando, avviandosi giovane per la via della decorazione (che abbandonerà subito), dipinge affreschi di soggetto mitologico in palazzo Pepoli (1691-92), sembra chiedersi se e come il processo di allegorizzazione e la veduta prospettica e il solito repertorio di putti e ghirlande possano sostenere figure che si muovono come persone vive e sulle cui vesti, sulle cui carni cade e trova uno schermo sensibile la luce vera del giorno.

Non si può certo negare che, nella fiera di Poggio a Caiano (1709), il soggetto sia, come allora si diceva, una "bambocciata"; ma invece della curiosità per il popolaresco, c'è un serio interesse per la realtà viva del popolo. Il Crespi si guarda bene dall'amplificare la cronaca in storia; dalla cronaca ritorna al fatto, alla vita vissuta. Come? Eliminando ogni predeterminazione di spazio e di composizione; lasciandosi guidare dall'andamento d'un paesaggio insignificante, con pochi alberi stenti e un casone di campagna, ma rianimato da una luce bassa e strisciante; incanalando in quello spazio qualsiasi un fiotto di gente e di animali: paesani, mercanti, ciarlatani, mucche, pecore, somari; e seguendo infine il percorso capriccioso di quella luce, che tocca tutto e tutto in modo diverso, con riflessi e scivolate ed arresti, come fosse lo sguardo vivo di un occhio interessato che passa da cosa a cosa, seguendo il moto di una mente che cerca di capire. E

questa è la gran novità: la pittura invece di spiegare, cerca di capire, cosicché il quadro trascrive un'esperienza che si vive, mentre la si vive. Il pittore non è un genio né un maestro: è un uomo che vive una vita qualsiasi, nel sito dov'è e nel tempo presente, ma la vive con il pennello ed i colori in mano. Ed il pennello e i colori riportano non solo quello che vede, ma i moti, i palpiti, i sussulti - nulla di straordinario - che fanno il ritmo della vita d'ogni giorno.

700

L'animo con cui vive quella vita è profondamente, umilmente religioso. Nella serie dei Sette sacramenti (1712c.) non teme di rappresentare concetti religiosi senza trasposizioni allegoriche, rapimenti estatici, angeli testimoni: cogliendoli non già in miracolosi interventi, ma nella realtà della vita cittadina, anzi del quartiere o della parrocchia, nell'ambito, infine, in cui la Chiesa adempie al suo ministero sociale. Lo straordinario luminismo e la fervida concitazione di tocco, in questi quadri, non sono illuminazione celeste né naturale, non calore oratorio né vivacità descrittiva: sono, fatte materia sulla tela, le luci e le ombre che passano nel profondo dell'animo commosso, il fervore sommesso di una preghiera a fior di labbro.

L'intimità dell'esperienza pittorica del Crespi, il suo legame con la tradizione artistica e religiosa bolognese hanno limitato la sua influenza sulla cultura artistica dell'Illuminismo: soltanto il Piazzetta ha capito che la sua era ancora una critica, anzi una nuova critica, fondata su quello che Pascal chiamava "esprit de finesse" invece che sul razionalismo scientifico. Ma quanto fosse tempestiva la meditazione critica crespiana si vede da quello che può considerarsi il suo opposto, la pittura del mantovano GIUSEPPE BAZZANI (1690-1769), che pur muove da non dissimili intenzioni religiose; ma, invece di approfondire il filone del sentimento, gli dà via libera in una pittura estremamente scorrevole, quasi disfatta per vibrare ad ogni sollecitazione, e tutta lagrime, languori, svenimenti. E

non moderna, come quella del Crespi, ma soltanto vestita all'ultima moda e, nel fondo, conservatrice: tanto da poter essere bene accolta, tramite il Maulpertsch, alla corte di Vienna.

La pittura a Venezia

Venezia, ancor più di Napoli, raccoglie l'eredità del prodigioso mestiere di Luca Giordano. Solimena e De Mura, per utilizzarla, la riducono: SEBASTIANO RICCI (1659-1734) la rilancia, la amplia, la raffina alla

scuola di Sebastiano Mazzoni e poi nel dotto ambiente bolognese, impadronendosi di sempre più leggere e brillanti proprietà del tocco; la rinsalda ristudiando direttamente il Veronese, ed arricchendo così di nuove note i registri alti della tavolozza; vi aggiunge perfino aggiornate esperienze straniere lavorando a Vienna e a Londra. È il primo di una 701

squadra di “virtuosi”, esecutori di gran classe sempre in giro per l’Europa: GIOVANNI ANTONIO PELLEGRINI (1675-1741), JACOPO AMIGONI (1682-1752), GIOVAN BATTISTA PITTONI (1687-1767), ANTONIO BALESTRA (1666-

1740) benché, quest’ultimo, in contatto con il marattismo romano e, quindi, d’un colorismo meno sbrigliato. Esecutore di minor effetto ma infinitamente più raffinato, con uno stile più da solista che da direttore d’orchestra, è GIANNANTONIO GUARDI (1699-1760): alla cui opera sicuramente s’intreccia quella del fratello Francesco, destinato a diventare l’ultimo grande paesaggista veneziano. In un simile ambito, la specializzazione è una necessità; ma la distinzione è più di repertori che di generi. MARCO RICCI (1676-1730), collaboratore dello zio Sebastiano, è uno specialista della veduta “di fantasia”; e deve il meglio del suo stile all’incontro col Magnasco, da cui dipendono i suoi paesaggi luministicamente più intensi, “toccati” con un estro indiavolato.

MICHELE MARIESCHI (1710-44) pratica tanto la veduta diretta che quella di fantasia. FRANCESCO ZUCCARELLI (1702-88) toscano attivo a Venezia dal

‘30c. e poi a Londra, divulga un suo tipo di paesaggio arcadico. Dei ritrattisti basterà ricordare ALESSANDRO LONGHI (1733-1813), gran pittore di dogi e alti dignitari della Repubblica, e ROSALBA CARRIERA (1675-1757) delicata pittrice mondana, specialista nella tecnica del pastello, soffice come una cipria colorata.

A Venezia, infine, la specializzazione tecnica è troppo apprezzata perché una pittura specialistica venga considerata di rango inferiore: del resto Tiepolo è un grande decoratore, Canaletto e Guardi sono paesaggisti, Pietro Longhi è un pittore di costume, Rosalba e Alessandro Longhi ritrattisti.

“L’opposto di Sebastiano Ricci, e artista di pari o maggior talento, fu GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA (1683-1754) la cui formazione, la cui esistenza, le cui idee d’artista furono in tutto e per tutto l’antitesi di quelle

del suo collega: non gran viaggiatore, ma di abitudini sedentarie, non un brillante virtuoso ma un lento e paziente lavoratore; nessuna superficialità decorativa ma una nuova profondità e intensità di espressione; non una tavolozza leggera e vibrante, ma un ritorno al chiaroscuro e alla forma plastica; infine, negli ultimi anni, non nuove conquiste, ma un lento declino delle forze creative" (Wittkower).

702

L'esordio è già significativo: intorno al 1703 va a Bologna dove studia soprattutto il Crespi; nel 1711 è di nuovo a Venezia. Il San Jacopo trascinato al martirio (1717) è, per Venezia, un'opera rivoluzionaria: semplificazione compositiva, concentrazione del movimento e dell'espressione nel contrap posto radicale di macchie scure e chiarissime. Ancora nella Gloria di San Domenico nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, circa dieci anni dopo, il Piazzetta si ricorda degli affreschi del Crespi in palazzo Pepoli: àncora fortemente la composizione nelle figure in scorcio in basso, poi la libera in gruppi staccati, dinamici, con violente strappate di bianchi e di neri. Che cosa voleva fare il Piazzetta con questa pittura concisa, che mandava in visibilio i giovani, a cominciare dal Tiepolo? E che non proponeva un nuovo stile per nuovi contenuti, ma si semplificava per mettere a nudo gli elementi di cui era fatta: il telaio compositivo, le masse d'ombra e di luce, l'impasto dei colori? Il problema che poneva per la pittura è, a guardar bene, lo stesso che il Lodoli poneva per l'architettura: un problema di struttura.

La pittura è una costruzione di colori come l'architettura è una costruzione di pietre: tutto quello che costituisce la struttura è forma, il resto è futile ornamento.

Ma c'è anche un'intensificazione espressiva: non può non esserci, dato che i fattori visivi sono ridotti all'essenziale. Il Piazzetta tuttavia non ha, come il Crespi, interessi religiosi: come la funzione pratica rientra nella funzionalità strutturale dell'architettura, così il tema rientra in quella della pittura. Affronterà infatti con lo stesso rigore temi non religiosi.

Nella pala di San Filippo Neri (1727) si vede che cosa intenda il Piazzetta per strutturalità pittorica: non certo la quantità delle figure e la dispersione compositiva con cui il Ricci o il Pellegrini occupano più spazio che possono, ma la riduzione alle figure essenziali, la contrazione dello spazio con la giustapposizione netta delle macchie di colore, la

condensazione della composizione lungo le diagonali. L’assenza di profondità prospettica respinge la luce verso l’esterno, come per investire con suo riflesso abbagliante anche gli spettatori. Più tardi, anche per la vicinanza del suo grande allievo, il Tiepolo, il Piazzetta imposterà la struttura coloristica su telai più mobili e complicati, differenziando maggiormente la qualità delle macchie di colore e intensificando il 703

gioco interno dei riflessi: come nell’Estasi di San Francesco (1732), dove l’irradiarsi dei riflessi segue l’irradiarsi delle oblique dal centro. Anche quando, come nelle opere più tarde, si giustappongono macchie di colori più chiari, il rapporto tra qualità timbrica e quantità di luce è, ravvicinato, lo stesso che passa tra il massimo chiaro e il massimo scuro: come, in architettura, il rapporto formale tra un elemento di peso e uno di spinta deve essere chiaramente espresso, anche quando si tratti di pesi e spinte di minore entità.

Il vedutismo veneziano è molto al di là dei limiti del “genere”: si inserisce nel vivo della cultura illuministica, preoccupata soltanto di mettere in chiaro le strutture e il funzionamento della mente. Tutto ciò che sappiamo della realtà lo sappiamo dalle rappresentazioni che si formano nella coscienza: non sapremo mai se siano identiche alla realtà (non è neppure un problema: ogni ulteriore esperienza del reale sarebbe ancora una nostra rappresentazione), ma vogliamo che siano chiare e positive, capaci di fondare un’esperienza non soltanto personale, di stabilire intese tra gli individui, di costituire una base d’esperienza comune a tutta la società. La mente forma rappresentazioni o immagini in presenza e in assenza degli oggetti: alla memoria, alla percezione, all’immaginazione verosimile, alla fantasia corrispondono diverse classi d’immagini. La cultura figurativa barocca le ha mescolate e confuse in un unico flusso. Ridurre l’immaginazione alla ragione significa separare quelle prodotte dalla “mente attiva”, interessata al reale, desiderosa di avvicinarsi e conoscere, da quelle prodotte dal movimento a vuoto della mente, dal desiderio di allontanarsi dalla realtà, di evadere. Queste ultime si esprimono mediante un mestiere ormai capace di tutto; le prime esigono un mestiere controllato dalla ragione, una tecnica. Il vedutismo come pittura di ricerca si oppone così, anche sul punto della tecnica, alla decorazione come pittura d’effetto.

Alla ricerca si prestava bene la pittura di paesaggio. Già nel Seicento si distingueva tra paesaggio ideale e reale: proprio, il primo, del classicismo

italiano e francese, il secondo dell'empirismo olandese. Al principio del Settecento, a Venezia, l'alternativa è tra veduta di fantasia e veduta esatta. La prima, collegata alla grande pittura, è sempre pensata (anche quando fa quadro a sé) come 704

sfondo o scenario di fatti umani, storici o mitologici, espressi o sottintesi che siano; la seconda prescinde dalla presenza umana attiva: anche se popolata di figure, queste sono macchiette e fanno parte del contesto dello spazio pittorico, come i comignoli o i paracarri.

Veduta esatta vuol essere quella di LUCA CARLEVARIJS (1663-1729) figlio di un matematico e, pare, versato in questa disciplina: autore anche di molte stampe con vedute di Venezia. È stato in contatto con Gaspare van Wittel a Roma e a Venezia. Nelle sue vedute, incise e dipinte, rimane legato al taglio scenografico, pure evitando i forti effetti ed usando la prospettiva come mezzo di coordinamento visivo e non di illusione spaziale. Fa coincidere la veduta prospettica con la veduta ottica accompagnando il degradare delle grandezze con l'addensarsi di velature trasparenti che rendono lo spessore dell'atmosfera.

Il CANALETTO (1697-1768) affronta il problema con un metodo critico che fa di lui uno dei più lucidi esponenti della cultura illuministica europea. Figlio di uno scenografo, esordì come tale; nel 1719 andò a Roma e presto "tutto si diede a dipingere vedute dal naturale". Le prime vedute veneziane risalgono al 1722-23; verso il '30 la sua produzione è già in gran parte assorbita da una scelta clientela inglese: era logico che il pittore illuminista venisse specialmente apprezzato nel solo paese in cui la cultura illuministica si sviluppava e diffondeva senza contrasti. Nel 1746 andò a lavorare a Londra e soltanto dieci anni dopo ritornò definitivamente a Venezia.

Appartengono alla sua attività giovanile alcune vedute "di fantasia" dipinte con pennellate larghe e pastose, con ampi partiti di luce ed ombra: nascono dalla sua esperienza di scenografo barocco e costituiscono il materiale su cui ben presto si porterà la sua critica. Nelle prime vedute esatte la tecnica è controllatissima: linee diritte, fattura a piccoli tocchi e senza spessori, colori nitidi e senza impasti chiaroscurali. La spinta a questa radicale revisione fu la corrente razionalistica che fin dal 1720 cercava di ridurre all'ordine la spazialità esuberante dell'architettura del Seicento e che trova la sua espressione teorica col Lodoli: in ogni caso, la stessa corrente

che, negli stessi anni, spingeva il Piazzetta alla revisione e alla ricerca strutturale della composizione pittorica. Anche il 705

Canaletto, dunque, non applica astratti modelli d'ordine, ma s'impegna a ridurre all'ordine una cultura visiva che, come quella del Seicento, gli appariva vitale, ma pletorica e confusa. Si aggiunga la probabile conoscenza delle tesi sostenute dal Berkeley nell'Essay Toward a new Theory of the vision, del 1709, pubblicato in italiano a Venezia, nel 1732: si comprenderà come, per il Canaletto, la vista non recepisca la visione, l'organizzi; l'esattezza visiva sia conformità della veduta alla mente non all'oggetto. Il suo processo è molto diverso, e più scientifico, di quello del Carlevarijs. Volendo ridurre a verità razionale una spazialità scenografica, cioè fondata sull'illusorio, si serve dello strumento geometrico della prospettiva; la sua prima operazione è dunque di verificare lo strumento prospettico confrontando i suoi dati con quelli della camera chiara. La "camera ottica" non è un sussidio prospettico: di prospettiva il Canaletto, già scenografo, ne sapeva anche troppo. È un modo per sfrondare, detergere l'immagine dal falso vedere a cui gli occhi e la mente sono stati abituati dalle infinite astuzie della prospettiva barocca: troppo spesso impiegata, non già a veder chiaro, ma a confondere a bella posta le idee. Alla prospettiva-mestiere, che imbroglia, oppone la prospettiva-tecnica, che accerta e verifica il dato visivo.

Nelle prime vedute la prospettiva agisce soprattutto come elemento

discriminante tra piani di luce e piani d'ombra; poi luce ed ombra cessano di essere velature sovrapposte e si immedesimano con le diverse note del colore: ciascuna, deposta chiara e distinta sulla tela da un tocco pacato ed esatto, porta con sé la propria stilla di luce. Il Canaletto arriva così ad una costruzione rigorosamente prospettica ed esclusivamente coloristica. Si capisce: l'occhio percepisce macchie di colore, la prospettiva è la struttura della percezione, dunque la prospettiva è la struttura dell'immagine colorata. Così si rovescia non solo la funzione, ma il risultato della prospettiva. Lo spiega perfettamente il Brandi: "La prospettiva del Canaletto non costruisce un'immagine che s'allontana, ma un'immagine che s'avvicina. Il punto di fuga all'orizzonte non attira le sembianze delle architetture e dei paesi per inghiottirle nell'indistinto della distanza, ma piuttosto le fa emergere dall'indistinto verso lo spettatore".

706

Ecco perché quel di più di luce e di colore che s'impastava nell'immagine barocca e che non si riassorbe nel tono-timbro del colore viene come spinto in fuori, rimane alla superficie della percezione nei tanti piccoli, vivacissimi tocchi di luce che punteggiano il piano pittorico: giustificando pienamente (vi sia stata o no la conoscenza diretta delle opere) il richiamo del Brandi a Vermeer. Il richiamo, naturalmente, vale soprattutto per le vedute inglesi, stranamente giudicate per molto tempo inferiori alle venete, mentre segnano invece il traguardo della sua ricerca. Anche le maggiori distanze si leggono ora sulla superficie del quadro, senza bisogno di falsariga prospettica, per un variare della vibrazione luminosa.

La veduta sembra prolungare lo spazio esterno, dov'è lo spettatore; ma interponendo uno schermo filtrante, il piano del quadro, al di là del quale lo spazio non è più fatto di cose, ma di valori e rapporti. E non è uno spazio immaginario, ma lo spazio veduto dalla mente pensante.

Il problema posto dal Canaletto riceve, dal Bellotto e dal Guardi, due interpretazioni opposte, che lo mettono fuori causa e gli precludono ogni via di sviluppo. BERNARDO BELLOTTO (17201780), nipote ed allievo, si distingue subito per il "segno incisivo, a tratti decisi" e l'attenzione più legata "alla verità della luce, alla solidità delle fabbriche" (Pignatti). Non s'appaga della rappresentazione come percezione chiara e distinta, vuol precisare che ad ogni punto dell'immagine corrisponde una realtà di cui può assumere perfino, con le varie grossezze della pasta coloristica, la consistenza materiale. Come se la rappresentazione non implicasse già la sua luce, la sottopone ad

un'illuminazione supplementare: una luce grassa che non penetra ma s'apprende alle cose, come materia sulla materia, ed un'ombra pesante, bistrata, quasi nera.

Per questa concretezza quasi fisica le vedute del Bellotto riescono, molto più che quelle del Canaletto, a documentare e interpretare il carattere di un sito, città o campagna che sia; e questa, che è la sua qualità più originale, è anche la causa della fortuna dell'artista alle corti di Torino, di Dresda, di Vienna, di Varsavia. Più che un vedutista è, potrebbe dirsi, un ritrattista delle città europee.

La critica del tempo giudicava la veduta di FRANCESCO GUARDI (1712-93) come un fenomeno regressivo rispetto a quella del Canaletto, lasciando 707

intendere come il Guardi fosse tornato a quel pur finissimo mestiere pittorico che la tecnica scientifica del Canaletto aveva superato. Il Guardi è infatti un

“virtuoso”: come quei musicisti del Settecento che dalla esecuzione passano all’interpretazione, dall’interpretazione alla variante, dalla variante all’improvvisazione e, talvolta, all’invenzione creativa. Due fatti influirono su tutta la sua opera: l’iniziale attività come pittore di figura accanto a quel virtuoso esecutore di pittura ch’era il fratello Giannantonio (1699-1760), e la vicinanza del Tiepolo, suo cognato. Già nelle opere di figura sicuramente sue dimostra un’eccezionale prontezza e sensibilità nel tocco, più agile ancora che nel Magnasco o in Marco Ricci, e sempre inteso a stimolare il colore, a impedirgli di adagiarsi, a frantumarlo in miriadi di schegge iridescenti e scintillanti. Comincia a dipingere vedute verso il 1750, quando il Canaletto è a Londra: prima “capricci”

alla Marco Ricci, poi riprese dirette di Venezia, ora aperte in orizzonti larghissimi, ora centrate su un sito “pittoresco”, un andito, un arco, un ponte, una vecchia casa in laguna. Le anima volentieri con folle di macchiette piene di agitazione: feste, cerimonie, processioni, regate. Gli piace localizzare una situazione emotiva e poi, di colpo, estenderla a tutto lo spazio del quadro. È qui che può mettere in gioco la sua tecnica agilissima; ed è questo il lato più tiepolesco della sua pittura. Da una nota di colore fa scaturire tutta una gamma di toni fitti e salienti che si concludono in una luminosità dilagante, spesso attenuata in delicatissime tonalità di madreperla e tutta percorsa da vibrazioni e da fremiti.

Non si stacca dal suo tema, Venezia, neppure quando la veduta è “capricciosa”

o di fantasia: basta la qualità della luce a farne una variante bizzarra ma possibile del paesaggio veneziano. E di Venezia lo interessa anche quello che avviene negli interni: i ricevimenti e i banchetti a palazzo, i riti in San Marco, il ridotto. È una scelta affettiva. Il Guardi non si allontanerà mai dalla sua città. Le emozioni che gli dà un gioco di luce su un vecchio muro o un riflesso del cielo nell’acqua non sono emozioni puramente visive: scendono dirette a ridestare un ricordo e con esso il sentimento del “vissuto”. Perciò ama i muri cadenti, pieni di rampicanti e di muffe; potrebbe dirsi un pittore di rovine moderne. Il suo, dunque, non è più il paesaggio come “veduta esatta”, ma il paesaggio come esperienza 708

individuale legata, non meno che al luogo, al tempo e allo stato d'animo. È il preludio al paesaggio romantico.

Con GIOVAN BATTISTA TIEPOLO (1696-1770) si chiude il ciclo storico della grande pittura veneta e, a rigore, della pittura italiana. La pittura del Tiepolo esplode e si spegne come un fenomeno brillante ed effimero. Non avrà che un seguito breve nei due figli, GIAN DOMENICO e LORENZO: quasi insignificante il secondo, interprete unilaterale dell'arte paterna (come il Bellotto per il Canaletto) il primo. Il Tiepolo stesso, dopo tanti trionfi, avrà l'amarezza di vedersi messo da parte, alla corte di Madrid, per far posto ad un debole pittore come il Mengs, portatore di idee nuove ma in gran parte altrui, del Winckelmann. Come vedremo, però, questo non era che l'episodio di una crisi vasta e profonda, che doveva presto fare apparire vecchia e scaduta un'arte che, come quella del Tiepolo, era parsa, più che moderna, un balzo verso il futuro. Dire che il Tiepolo è l'ultimo pittore barocco, e che ha tentato invano di fare arte nuova con idee vecchie, è ingiusto; è più giusto dire che ha aperto la strada a un'arte nuova bruciando tutta la sostanza storica di una grande tradizione, la tradizione italiana.

L'arte venuta dopo non poteva che partire, com'è partita, da premesse culturali diverse, non italiane.

Il periodo della formazione rivela nel Tiepolo un acuto senso critico della situazione artistica veneziana: segue un lungo periodo nel quale l'arte del Tiepolo cresce su se stessa, tanto più isolandosi quanto più sale. Abbandonato presto l'insegnamento di un pittore corretto e mediocre come Gregorio Lazzarini, il Tiepolo si mette al seguito della riforma del Piazzetta e del Bencovich, reduci da Bologna con le novità del Crespi. Siamo tra il 1715 e il '16, al tempo delle prime opere (tele dell'Ospedaletto), chiaramente impostate sui principi piazzetteschi: composizione serrata sulle diagonali, macchie di chiaro e di scuro in contrasto diretto, riduzione alle figure essenziali. I primi incarichi di decorazioni a fresco (palazzo Sandi, chiesa degli Scalzi) lo portano a riconsiderare Sebastiano Ricci e la sua "maniera grande": e a riaprire lo spazio, ad arricchire la composizione di figure in movimento, a schiarire i colori.

709

Gli affreschi di Udine (1726-30) e quelli di Milano e di Bergamo (1731-32 e 1732-1733) dimostrano che ha ormai scelto il suo punto di riferimento

storico, Paolo Veronese. Il periodo che segue è quello delle grandi opere per le varie città e ville del Veneto e, ancora, per Milano. Solo dal 1750 al 1753 lavora fuori d'Italia, a Würzburg, per decorare la Residenza del principe-vescovo: il suo capolavoro.

Nel 1762 parte per Madrid, dove morirà otto anni dopo.

Benché sembri tanto sicura di sé, l'arte del Tiepolo è piena di problemi e di contraddizioni. Le varie fasi della sua formazione (Piazzetta, Ricci, Veronese) dimostrano soltanto la sua capacità di assimilare criticamente esperienze diverse: "gran conoscitore di maniere" dirà di lui l'Algarotti. È tipico il suo atteggiamento nei confronti della fonte che ha liberamente scelto, Veronese: si appropria, adattandole al proprio scopo, di molte strutture formali veronesiane, ma non pensa affatto che questo debba significare un ritorno al Cinquecento né una ripresa dei contenuti storici dell'arte del Veronese. Semplicemente constata (ed ha ragione) che la pittura del Veronese è tecnicamente molto più avanzata di tutta la pittura venuta dopo: arriva a "prendere" note di colore d'una altezza mai più raggiunta e a misurare spazi di una vastità e profondità rimaste senza uguali.

Salvo che per il tocco, vanto del mestiere secentesco, il problema tecnico va ripreso dove l'ha lasciato il Veronese. Ed è la vera tecnica, perché implica un'esperienza completa e un calcolo sottile delle quantità di luce connesse ai diversi timbri cromatici: qualcosa come, per la musica, la scienza del contrappunto e dell'armonia.

Anche la bravura dei grandi maestri dell'esecuzione rientra però nella tecnica intellettuale della pittura perché il tocco permette di frazionare maggiormente i toni, ricavarne una più concitata dinamica di riflessi e, per questa via, di arrivare a note più alte ed a frequenze più strette di quelle del Veronese stesso.

Anche la questione dello spazio è in funzione di quella ricerca di una tecnica trascendentale. Fin dal tempo delle prime imprese decorative, Giovan Battista Tiepolo si aggrega un abile quadraturista, GIROLAMO MENGOZZI COLONNA (1688-1772), che si terrà sempre vicino. Ottimo tecnico della prospettiva, gli prepara gli spazi più ampi, più vasti, più profondi che la dottrina della prospettiva, 710

ormai giunta alla perfezione, consenta di tracciare. Tiepolo si fa trainare fin là dove la prospettiva può arrivare; qui prende lo slancio e prosegue da

solo, andando molto più avanti col solo sussidio dei rapporti cromatici e luminosi. Il risultato sarà l'identificazione dell'infinità dello spazio con l'infinità della luce, ma è significativo che il Tiepolo vi arrivi partendo dalla prospettiva e non dalla sensazione empirica.

Può dirsi lo stesso del movimento. Le sue figurazioni storico-religiose o mitologiche sono piene di figure in movimento, ma questo fatto non serve a mettere in scena un dramma o soltanto un'azione, bensì ad agitare i colori finché si frangono in tanti piani minori, si mettono in relazione tra loro con un gioco serrato di botte, sbattimenti, riflessi. A forza di "andar su di giri" il moto dei colori dà un effetto generale di luce assoluta e radiante, come quei dischi con i colori dello spettro solare che, girando, danno il bianco.

La stessa cosa può dirsi dei soggetti, dei temi. Sono soggetti religiosi, storici, mitologici, allegorici: sono trattati ampollosamente, con tutti i riguardi, ma si vede subito che l'artista è indifferente ai temi religiosi, considera gli storici come discorsi senza senso, ride della mitologia e si diverte con le allegorie.

Naturalmente per ampliare lo spazio e intensificare i moti occorrono soggetti che comportino un'azione con grandi personaggi che compiano grandi gesti; ma occorre anche che il dramma non interessi come tale ed agisca soltanto come congegno. È certo che il Tiepolo dà alle sue composizioni un assetto drammatico di tipo teatrale, ma è come dire: non fateci caso, è tutto teatro, guardate i colori e non preoccupatevi del soggetto.

Col teatro, entra nel vivo di una problematica barocca. Fa il teatro per andare oltre il teatro. Dunque la pittura è oltre il teatro, poiché è certo che il Tiepolo vuole soltanto "fare pittura" così come il musicista vuole soltanto "far musica". Se la pittura è al di là del teatro, è al di là della realtà e della finzione; è una realtà diversa che si sostituisce alla realtà naturale e storica. Dunque non è imitazione: in questo senso il Tiepolo brucia la tradizione che ha dietro, dell'arte come mimesi. Non dissimula che le sue figure non sono persone, ma immagini dipinte: dipinge a macchie trasparenti, che talvolta lasciano scorgere la superficie della 711

tela o del muro, e su queste pone alla brava tocchi di colore a corpo, rudi lumeggiature in cui si vedono ancora le striature del pennello.

Ma qui entra in gioco un fattore psicologico, che dimostra come il Tiepolo riprenda e chiuda la situazione tipicamente barocca aperta, al principio del Seicento, dal Bernini. L'agitazione delle figure in movimento

s’arresta quando l’insieme degli accordi cromatici arriva al massimo della luce, al limite dello spazio.

Le figure erano state ideate come immagini effimere, destinate a dileguare subito: invece, per lo splendore stesso dei colori, trattengono lo sguardo dello spettatore. Una percezione che, durando, ripete i suoi stimoli, cresce d’intensità: e questa crescita è un effetto calcolato, predisposto dall’artista. Più cresce l’intensità dello stimolo luminoso, più scade l’interesse per la cosa rappresentata.

Nel soffitto dello scalone di Würzburg, la condizione e la durata dello spettacolo sono ben precise: chi sale vede man mano emergere le figure assiepate al di là del cornicione, ai margini estremi del vasto spazio libero del cielo. Finché la siepe di figure movimentate si ferma: e proprio la loro evidenza da inganno ottico denuncia il loro non essere. L’assurdità del fissarsi del moto figurato sarà studiata, di lì a pochi anni, dal Lessing: il Tiepolo la intuisce invertendo il modo d’illusione psicologica barocca, che tende ad attirare lo spettatore nel quadro. Le figure non s’addentrano, si fanno avanti: lo spettatore non è attirato, è respinto.

Ne è respinto anche psicologicamente perché la storia clamorosamente declamata nel dipinto non è una cosa seria e i personaggi che il pittore raduna in costumi sgargianti, sotto i falsi nomi di re e regine dell’antichità sono istrioni e guitti mascherati, gente non meno ambigua, malgrado l’aspetto, dei frati demoniaci e degli zingari del Magnasco. Ce ne avverte il pittore stesso, esagerando la loro dignità in modo talvolta farsesco, o lasciando qua e là certi segni che servono da guida a una lettura in chiave d’ironia.

Emergono così i due movimenti essenziali dell’ethos del Tiepolo: l’entusiasmo e l’ironia. Entusiasmo spontaneo, indistinto per tutto ciò che è grande, luminoso, colorato, bello; entusiasmo, soprattutto, per la libertà, nel senso di liberazione da tutti i pregiudizi, le superstizioni, le inibizioni, le censure. Ironia o umorismo che 712

mitiga l’entusiasmo, gli impedisce di diventare ingenuità e stoltezza. Sono i termini dell’etica di Shaftesbury; e ritornano, più caustici, nel criticismo di Voltaire.

Il Tiepolo non li conosceva, ma i filosofi enunciano e teorizzano le tendenze ideali del loro tempo. Per aver vissuto ed espresso in pittura queste tendenze, come per il suo scetticismo verso la storia e la sua illimitata

fiducia nella tecnica il Tiepolo deve essere inquadrato, col Canaletto, nella nuova cultura illuministica, e non nella cultura del tardo Barocco.

Perché, se Canaletto e Tiepolo furono due “moderni”, la loro opera non ebbe un seguito e fu fraintesa perfino da chi si proclamava loro erede diretto? Perché, a partire dalla metà del secolo, si vanno formando le correnti che porteranno dal sensismo illuministico all’idealismo, da Locke a Kant; le tendenze neoclassiche che reagiscono al Barocco sono anch’esse un preludio alla fase idealistica dell’Illuminismo.

Come il Bellotto materializza la veduta del Canaletto così, con minor talento, GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804) riduce, appesantisce l’arte del padre, di cui era stato per tanti anni l’aiuto. Ne ricalca gli spunti ironici in quadri di costume veneziano, che sono le sue cose migliori; nei quadri religiosi, trasforma la luminosità tiepolesca in un luminismo a raggio diretto, forse dedotto da stampe rembrandtiane.

L’aspetto sociale o, in limiti più ristretti, borghese della cultura illuministica a Venezia si rispecchia nelle opere di PIETRO LONGHI (1702-1785), per il quale è fin troppo facile richiamare i nomi del Goldoni e di Gasparo Gozzi. Si formò accanto al Balestra ed esordì come pittore di pale d’altare e di decorazione. È

sicuro il suo contatto col Crespi a Bologna. Al 1740 circa risalgono i primi quadri con scene di costume borghese, talvolta legati a piccoli avvenimenti di cronaca, come le note che il Gozzi andava scrivendo nella Gazzetta Veneta. Non è da escludere che abbia conosciuto, dalle stampe che già circolavano tra il 1730 e il

‘40, le opere di “soggetto morale moderno” di Hogarth e che dalle

“conversazioni” dello stesso Hogarth dipenda il tipo dei piccoli ritratti di famiglia e di gruppo, di cui il Longhi fu uno specialista. Per la prima volta, col Longhi, i fatti della vita sono veduti e annotati “oggettivamente” e cioè senza pregiudizi sociali 713

o intenzioni moralistiche. È la vita sociale, come tale, che diventa materia di pittura: e questa non si propone di copiarla né di interpretarla, ma semplicemente di vederla con “mente attiva”, cioè con acutezza od arguzia. Perché tra il pittore e l’oggetto si stabilisca questo rapporto d’interesse bisogna togliere di mezzo ogni convenzione o pregiudizio: a cominciare dall’idea che la pittura celebri o storicizzi l’episodio o il personaggio. Tra il pittore e l’oggetto c’è una contemporaneità che impedisce il giudizio e

suscita l’interesse: e l’interesse (non più il pietoso amore o il superbo disprezzo) per il prossimo è la base della nuova etica, per cui l’uomo deve vivere tra i suoi simili attivamente e da pari a pari. Così il Longhi, dipingendo, accentua discretamente, quasi involontariamente, quello che lo interessa di più o prima: il vestito rosa o celeste, elegante, della dama o l’arredo della camera o, magari, il cagnolino. Sono, per lui, i segni rivelatori, che di un aneddoto banale fanno una situazione significativa: e il suo spazio pittorico, non più per principio prospettico o tonale o luministico, è semplicemente lo spazio di una situazione.

Al valico tra il sensismo della veduta e l’idealismo neoclassico, GIOVAN

BATTISTA PIRANESI (1720-78) preferisce l’isolamento alla scelta. È veneto, ma dal ‘40 vive quasi sempre a Roma. Ha formazione di vedutista, canalettiana; ma preferisce l’incisione alla pittura. È architetto; ma costruisce una sola chiesa, piccola e stupenda, Santa Maria del Priorato, e invece ritrae all’incisione i monumenti antichi, documenta con ammirevole esattezza i reperti degli scavi di Ercolano, teorizza e polemizza sull’architettura. L’antico è ormai oggetto di una scienza, l’archeologia, l’antichità, l’artista non può che ammirarla e rimpiangerla: o rievocarla con l’incisione (la pittura, il colore sono realtà troppo vive), nell’armonia malinconica, quasi funebre dei bianchi e dei neri. Santa Maria del Priorato sembra fatta con pezzi di antiche architetture bizzarramente ricomposti, arbitrariamente accostati, come cose della cui antica ragione e funzione si sia perduta la memoria. E tutto, in quella chiesa, è inciso con un tratto forte e profondo, che si direbbe “inchiostrato” come nell’incisione. La spiegazione si trova nei suoi scritti sull’architettura. Inutilmente i moderni teorici cercano di riattivare la schietta funzionalità degli edifici antichi, la purezza strutturale del 714

tempio greco: sono pure congetture e la funzione, la vita del passato sono finite per sempre. L’antico è quello che vediamo nei ruderi, nei frammenti corrosi, nei capitelli, nei fregi superstiti. Ci commuovono proprio perché sono i segni di una storia che ha compiuto il suo ciclo e si è chiusa: la natura, avvolgendoli con i suoi rampicanti o disgregandoli col sole e con l’acqua, li ha ripresi e assimilati. E

queste cose non possiamo che vederle così come sono, rovinate ma debolmente rianimate dalla luce. Non dunque sulla teoria, ma sul

documento visivo e con la fantasia può ridarsi un senso all'antico. Polemizza con i teorici che ipotizzano un'antichità, una Grecia "ideale", in cui tutto sarebbe semplice e razionale; non per spirito di nazione difende Roma contro la Grecia, ma per un sentimento profondo della storia che attinge, come ha dimostrato il Calvesi, dal Vico. Come grandioso frammento di una vita che l'umanità ha vissuto, la storia può essere rivissuta soltanto con l'immaginazione, come nelle Carceri (1745 e 1760-61), o in sogno, come nei Capricci, o lasciando parlare le rovine, come nella Magnificenza ed Architettura de' Romani (1761), o confrontandola col presente, come nelle vedute di Roma moderna. Immaginazione e analisi, nostalgia, entusiasmo e documentazione si alternano nella sua opera: che costituisce un'alternativa drammatica all'olimpica storia-teoria dell'antichità del Winckelmann ed anticipa il tempo, ormai prossimo, in cui il David vedrà nell'antico un esempio morale più che un modello estetico.

La scultura del Settecento

I grandi problemi della cultura figurativa del secolo XVIII si pongono tutti nella pittura e nell'architettura. La scultura rimane per lo più ancorata alla tradizione o declina nella decorazione e nel facile virtuosismo del mestiere.

A Roma, all'inizio del secolo, la tradizione classicistica aperta dall'Algardi e dal Duquesnoy seguita in FILIPPO DELLA VALLE (1697-1768) e, con più solenne accento marattesco, in CAMILLO RUSCONI (1658-1728), autore del monumento di Gregorio XIII in San Pietro e di alcune statue degli Apostoli per la navata borrominiana di San Giovanni. Una ripresa berniniana, ma con più superficiale pittoricismo, si ha con PIETRO BRACCI (1700-73), autore del monumento Sobieski in San Pietro e di una statua per il ponte Sant'Angelo.

A Napoli, nella cappella Sansevero, il SANMARTINO (1720-1793) e il QUEIROLO (1704-1762) gareggiano in futili virtuosismi: figure velate o avvolte in una rete da pescatore.

A Palermo si ha invece l'episodio più brillante della scultura settecentesca, con GIACOMO SERPOTTA (1656-1732) autore delle decorazioni a stucco degli oratori di Santa Zita (1688-1718), di San Lorenzo (1699-1707), del

Rosario(1715c.). La tecnica dello stucco si presta all'improvvisazione e ai morbidi, quasi serici, effetti di luce. Spesso viene usata dal Serpotta in altorilievi, inseriti come teatrini nella composizione ornamentale: ottenendo effetti scenici vivacissimi in cui uno schietto spirito popolaresco s'accompagna ad una perfetta eleganza. Anche le statue isolate, sante o figure allegoriche in costume settecentesco, sembrano figure tratte dai "teatrini", portate alla ribalta.

Appassionato per la sua tecnica, il Serpotta la considera un processo d'invenzione non meno che di esecuzione: in una parola, è il più felice improvvisatore della scultura del Settecento.

A Venezia, gli scultori hanno molto da fare: l'architettura ha bisogno, per i suoi effetti pittorici, di molte parti scolpite; per le ville si richiede tutta una scultura da giardino di grande effetto, e modellata rudemente affinché il chiaro-scuro conservi il suo valore anche nella luce piena dello spazio aperto; il fiorente artigianato del mobile intagliato impegna talvolta scultori di qualità, come il BRUSTOLON. Scultori come i BONAZZA, i MARCHIORI, i MARINALI operano al confine tra arte e artigianato o, piuttosto, tra gusto e mestiere. Sola figura emergente, quella di GIAN MARIA MORLAITER (1699-1781): che si pone il problema di emulare non solo tematicamente, ma nella qualità dei valori, la pittura contemporanea. Il "trasporto" tecnico, affidato alla vivacità di modellazione della superficie riesce perfettamente nei bozzetti, meno nelle grandi sculture.

CAPITOLO QUINDICESIMO - IL NEOCLASSICISMO

Il Neoclassicismo non è un riallacciarsi alle fonti della storia, al classico: è invece la coscienza dell'impossibilità del recupero del classico come storia, e la malinconia, il senso del presente come vuoto che ne discendono. L'antico è scienza, o archeologia; oppure è l'ideale, filosofia. L'arte si mette sulla via della filosofia: e, come tale, può essere un'estetica (Canova) o un'etica (David). Dalla scienza dell'antico, invece, non si prende che qualche spunto: l'archeologia, che assume l'arte come documento, non può indicare modelli.

Il Neoclassicismo, dunque, non è storicistico, ma antistoricistico; questo è uno dei motivi del suo diffondersi indiscriminatamente in tutti i paesi d'Europa, mettendo in crisi tutte le tradizioni nazionali. Non è più, però,

l’antistoricismo illuministico, fondato sull’idea del progresso continuo e, quindi, dell’assurdità di prendere ad esempio chi, vissuto in epoche precedenti, era meno progredito; allo scetticismo succede l’idealismo storico, fondato sul pensiero, che sarà poi romantico, del non-progresso storico, del continuo processo dell’umanità verso la

“caduta” del presente, cioè del positivismo e del materialismo dell’industrialismo in ascesa.

Il problema ha anche un altro aspetto. Il passaggio dall’empirismo all’idealismo è anche il passaggio dal campo delle infinite possibilità a quello della necessità: si apre, con Kant, il problema del dovere, dell’imperativo categorico. Come nell’ordine etico-politico l’individuo ha il dovere della libertà, così nell’ordine estetico l’artista ha il dovere dell’arte. Come sempre, la libertà implica un maggiore, non un minor rigore della coscienza. L’artista deve fare l’arte e solo l’arte; abbandona pertanto al mondo economico, allo spirito borghese, una tecnica ormai contaminata dall’industria.

Con un processo opposto a quello che era stato il processo del Barocco, l’artista non lega più l’invenzione formale alla tecnica; a rigore rinuncia anche all’invenzione (perciò si propone dei modelli) e assimila il proprio processo mentale a quello della filosofia, alla pura speculazione.

717

I due centri maggiori dell’Europa neoclassica sono Roma e Parigi; i due massimi protagonisti sono il Canova e il David. Con Canova il Neoclassicismo si pone come puro ideale estetico, al di sopra della storia. Col David si pone come assunzione del presente - la Rivoluzione, l’Impero - a valore di modello, uguagliato solo dalla storia di Roma repubblicana. Nell’uno e nell’altro, però, più che come antistoria l’arte si pone come sublimazione della storia: perciò può dirsi che, nel suo insieme, il Neoclassicismo europeo si pone come poetica del sublime contrapposta alla poetica del pittoresco, tipica dell’empirismo settecentesco e del “rococò”.

Urbanistica e architettura del Neoclassicismo

L’effetto delle teorie architettoniche di tipo illuministico, enunciate e ripetute in molti trattati della fine del Settecento, potrebbe sintetizzarsi così: una vastissima produzione edilizia, ma nessun capolavoro d’architettura. Ma sarebbe un giudizio superficiale. Infatti sono gli architetti stessi che non vogliono più fare capolavori.

L’architettura, per loro, non deve più essere l’espressione e, quindi, l’imposizione di una concezione del mondo o di certi valori religiosi o politici; deve essere un servizio sociale, a cui si adempie con tempestività, economia, decoro e correttezza. Poiché l’organizzazione della società sta rapidamente mutando, bisogna rispondere alle esigenze nuove con nuovi tipi edilizi: non più soltanto la chiesa e il palazzo, ma la casa d’abitazione media, l’ospedale, la scuola, il museo, il porto, il mercato, etc. Dall’edificio come monumento si passa all’edificio come espressione di una funzione sociale; l’insieme delle funzioni coordinate è la città; l’ordinamento della città è il coordinamento delle sue funzioni. Poiché il principio del coordinamento sociale è la ragione, i tracciati urbani tendono a razionalizzarsi, cioè a seguire schemi geometrici, a scacchiera o stellari; le vie sono larghe e diritte, con ampie piazze di smistamento, quadrangolari o rotonde.

E poiché si crede al legame profondo tra società e natura, si integrano alla città vaste zone di verde, che sono per lo più i parchi dei palazzi e i giardini dei monasteri passati, con la rivoluzione, al pubblico demanio. La riduzione dell’architettura all’urbanistica implica una semplificazione e una tipizzazione delle forme. L’artista che intraprende tra i primi, con una risoluta intenzione di 718

rigore, la semplificazione dei tipi tradizionali è JACOPO QUARENGHI, lombardo (1744-1817): nella chiesa di Santa Scolastica a Subiaco riduce a lucida proporzionalità la prospettiva delle chiese longitudinali barocche, trasformando le cappelle laterali in nicchioni inscritti nel telaio geometrico delle lesene, sotto una volta a botte che assicura un’illuminazione chiara e uniforme.

Segue il Quarenghi, che nel ‘79 lascia l’Italia e va in Russia (dove sono le sue opere maggiori) il veneziano GIANNANTONIO SELVA (1754-1819), allievo del palladiano Temanza e grande amico del Canova. Il Palladio, che il Selva studia sulle tavole già quasi neoclassiche delle edizioni settecentesche, viene a sua volta purgato, geometrizzato, semplificato. Le membrature diventano minimi risalti delineati sulle superfici bianche tagliate a spigoli vivi: come nel teatro La Fenice a Venezia, che rompe col rettangolo candido della facciata il tessuto pittoresco del campiello e delle calli. Le piante del Selva sono sempre di una chiarezza distributiva esemplare, pratica e matematica insieme. La

chiesa di San Maurizio, con il suo piano-luce che si anima appena nei bassorilievi del frontone, ha la bellezza lucida di una formula matematica.

Se per il Selva il centro sociale è il teatro, per GIUSEPPE JAPPELLI (1783-1852) è il caffè. Colloca il Pedrocchi al centro di Padova e ne articola la pianta per agevolarne la funzione di luogo di ritrovo e di incontro. Più del Selva attinge al repertorio ormai divulgato della decorazione pompeiana, con la scusa che in un ritrovo mondano anche l'eleganza è funzionale. Il fatto è che è già un eclettico: tornato da un viaggio in Inghilterra nel 1836, introduce in Italia la moda del neogotico e del giardino all'inglese. Il "classico", per lui come poi per gli "eclettici"

della seconda metà del secolo, è uno "stile" come un altro.

In Lombardia vi sono due fasi: la prima, del tempo di Maria Teresa; la seconda, napoleonica. Protagonista della prima è il folignate GIUSEPPE PIERMARINI (1734-1808). Allievo del Vanvitelli, ha come lui il gusto delle superfici lunghe e chiare, con gracili membrature che modulano dolcemente il chiaroscuro. E, come il Vanvitelli, è pieno d'interesse per le questioni tecniche, pratiche, urbanistiche. A Milano costruisce il palazzo reale, il teatro alla Scala (1778), il nobilissimo palazzo Belgioioso; e sistema vie, piazze, giardini. A Lodi erige l'ospedale 719

(1792), a Monza la villa reale. A lui si connette, accogliendo anche influenze francesi, LEOPOLDO POLLAK (1751-1806), autore della villa reale a Milano.

L'uniformità della tipologia e della decorazione edilizia, anche a livelli minori, è facilitata dalla diffusione a stampa delle tavole di tipi ed ornamenti antichi di GIOCONDO ALBERTOLLI (1742-1839).

La seconda fase, in cui si mira a dare a Milano l'imponenza degna della capitale del Regno Italico, deve molto alle teorie e ai progetti di riforma urbanistica di GIOVANNI ANTOLINI (1754-1842), che per primo suggerì lo spostamento del centro urbano dalla piazza del Duomo, chiusa tra vecchi quartieri di vie anguste, alla più aperta zona del Castello Sforzesco, che sarebbe rimasto isolato al centro di un'immensa piazza rotonda, il foro Bonaparte. Benché inattuato, il progetto Antolini orientò verso quella zona vitale la progettazione di LUIGI CAGNOLA (1762-1833). Come architetto il Cagnola si propose bensì di far tutto all'antica, ma in pratica preferì imitare le imitazioni francesi dei monumenti romani: come si vede nell'arco

del Sempione (1807) ricalcato su modelli parigini. Il Piermarini voleva fare di Milano una città alla moda; il Cagnola vuol farne una città in uniforme.

Regnando Gioacchino Murat, Napoli segue l'esempio milanese del vasto emiciclo a colonne che circonda la piazza antistante al palazzo reale. A Torino col Bonsignore, a Genova col Barabino, ed anche nelle città minori, l'urbanistica ufficiale dell'Impero caratterizza i rinnovamenti urbanistici anche dopo la restaurazione delle vecchie case regnanti. Tutt'altro carattere ha, a Roma, l'opera di GIUSEPPE VALADIER (1762-1839). È il miglior architetto del tempo, ma non ha presupposti ideologici né programmi sociali. Serve con lo stesso zelo professionale il papa e la Repubblica Romana; ed anche per questo quietismo politico è il parallelo di Vincenzo Monti. Lo è ugualmente sul piano dell'arte: stilista puro e perfetto, ma senza l'ambizione di fare opere immortali. Per lui, il buon senso è tutt'uno col buon gusto. Si professa allievo di Vitruvio e di Palladio, e certo ha temperamento di studioso; ma è soprattutto un architetto "pratico" e spende la maggior parte del suo tempo in attente opere di restauro, di assestamento, di revisione edilizia. Ha troppo gusto e senso della misura per non 720

capire che Roma è, fondamentalmente, una città barocca: si accontenta, in sostanza, di limitare gli eccessi, il falso pittoricismo. Quando sistema la piazza del Popolo, più che di ottenere effetti grandiosi si preoccupa di collegare con rampe e prospetti d'una eleganza discreta l'elemento architettonico al paesistico (il Pincio).

Ovunque, in numerosi e tempestivi interventi, afferra con finezza il tono della Roma del suo tempo, papalina e borghese. Il suo solo ideale è l'equilibrio, il discorso piano e sintatticamente ben articolato, senza enfasi e senza volgarità.

Lo dimostra in quello ch'è forse il suo capolavoro, la facciata della chiesa di San Rocco, dove combina alla perfezione, incastrandoli l'uno nell'altro, il partito centrale tutto sviluppato in altezza con le due coppie di colonne scanalate, e quello delle due ali ribassate, tutte sviluppate in larghezza.

La scultura neoclassica

ANTONIO CANOVA (1757-1822) è l'ultimo artista italiano di portata europea.

Figlio di povera gente del contado veneto, è mandato giovanissimo a studiare scultura a Venezia. Le prime opere sono del 1773, ma soltanto nel ‘79 si afferma con un’opera importante, Dedalo e Icaro. L’anno stesso va a Roma per studiare l’antico. Tra il 1782 e l”87 erige il monumento a Clemente XIV nella chiesa dei Santi Apostoli a cui segue subito il monumento a Clemente XIII in San Pietro. È il tempo, anche, delle molte statue e dei molti rilievi che meglio riflettono la sua interpretazione, il suo modo di lettura dell’antico: paragonabile alle versioni da Omero del Pindemonte e del Monti. Nel 1802 è chiamato a Parigi da Napoleone, che vuol fare di lui il suo statuario ufficiale. Nelle sue opere napoleoniche non v’è ombra di oratoria; Napoleone sarà magari l’Alessandro Magno moderno, ma il Canova non serve altro ideale che quello dell’arte sia che lavori per Napoleone o per il papa o per l’imperatore d’Austria. Il prestigio europeo di cui gode gli permette, dopo la caduta di Napoleone, di trattare ed ottenere la restituzione delle opere d’arte che i francesi avevano portate via dall’Italia.

A Possagno, dov’era nato, il Canova ha fatto costruire, dandone i disegni, una grande chiesa rotonda, in cui si propone di riunire, nell’invaso cilindrico e nel 721

pronao, i due supremi modelli dell’architettura classica, il Pantheon e il Partenone.

Per decenni la critica ha considerato l’opera del Canova da un punto di vista romantico, evidentemente il peggiore per affrontare il problema dell’arte neoclassica. Si afferma che è gelida, intellettualistica, tutta cultura. Ma così ha voluto l’artista che si è imposto come un dovere il dominio del sentimento. Si salvano i bozzetti, nei quali si ravvisa chi sa quale immediatezza pittorica; e se ne tira la conseguenza che il Canova sarebbe stato un eccellente scultore, nel tipo del settecentesco Morlaiter, se non fosse stato fuorviato dalle idee neoclassiche del Winckelmann e dall’imitazione erudita dell’antico. E qui si sbaglia davvero, perché lo studio canoviano dell’antico non è affatto winckelmaniano e dal gusto neoclassico non è stato fuorviato perché egli stesso l’ha, in gran parte, formato e diretto. Un artista impegnato e cosciente come il Canova dev’essere discusso per le opere che ha licenziate come definitive, e non dagli stadi preparatori; e questi, certamente di grande interesse e di altissima qualità, debbono essere studiati in rapporto e non per

contraddizione alle opere. Se il modellato del bozzetto è impulsivo, spezzato, quasi violento nei contrasti di luce ed ombra, e la scultura è perfettamente levigata, con un chiaroscuro finemente graduato, è chiaro che l'artista non si è proposto di realizzare, ma di superare e trasfigurare nella scultura la qualità plastica del bozzetto. Poiché il bozzetto dà un'immagine di grande intensità visiva, ciò che l'artista vuol superare e trasfigurare, senza tuttavia disperderla, è appunto quella realtà visiva: è questo il percorso che bisogna ricostruire per capire la sua scultura. Prendiamo il monumento di Clemente XIV: la prima opera compiuta dal Canova dopo aver studiato la scultura antica a Roma e a Napoli. È facile vedere che qui, come poi nel monumento a Clemente XIII Rezzonico (1787-92), il Canova parte dal tipo del monumento funerario berniniano, e non certo dal mausoleo o dalla stele classica. Non si propone di ridurre ad ordine e simmetria le movimentate masse del Bernini, perché, come si vede, nel monumento non c'è simmetria, ma progressione: dalla figura della Mansuetudine, seduta a destra in basso, si sale a quella della Temperanza, in piedi a sinistra, e da questa a quella 722

seduta, in alto e al centro, del pontefice. Per seguire il movimento tracciato dall'artista lo sguardo deve salire, svoltare, addentrarsi in una profondità breve ma chiaramente scandita dai piani del basamento e dalla situazione delle figure.

Giunti al sommo, però, vediamo il pontefice, col corpo addossato allo schienale del trono, tendere in avanti il braccio fino a sfiorare il piano-limite dello spazio ideale in cui sembra chiudersi e isolarsi, con l'armonia geometrica delle due linee, il monumento. Salire, svoltare, addentrarsi: è il percorso "sublimante" dalla vita alla morte, che è ascesa, svolta dalla vita, ingresso in una dimensione senza tempo né spazio: una dimensione che, qui, è suggerita dalla porta aperta (la prima cosa che si vede) nel basamento e dal gesto del papa, che non è di benedizione ma di saluto. Simbolismo? Quando pur fosse non sarebbe uno scandalo, non è detto che l'arte non debba avere significati simbolici: nel caso del Canova ne ha, sempre. Il motivo, del resto, ritornerà troppe volte per non essere intenzionale: sempre, nella scultura funeraria canoviana, si sale, si svolta, ci si addentra in uno spazio poco profondo, contiguo anzi, ma separato da un piano invisibile o suggerito soltanto da una soglia, l'ingresso alla morte e all'avello. Ricordiamo che lo schema di partenza era quello del monumento

berniniano, cioè uno schema fatto apposta per produrre un'emozione visiva e mettere in moto l'immaginazione: il Canova lo riduce non tanto all'ordine quanto all'essenziale, e dunque all'essenziale della visività e cioè ad una visione non più emozionata ed emozionante, ma chiara, distinta, non suggestiva.

Parallelamente, il sentimento che nel Bernini era spinta impetuosa

all'immaginazione, qui si decanta e purifica nella sua qualità intrinseca e diventa sentimento cosciente o morale, meditazione. Il processo di decantazione dell'impulso visivo-sentimentale è un processo di distinzione e chiarificazione dei fatti visivi: sono chiaramente distinti e graduati i piani d'ombra (il vuoto netto della porta, lo sfumato penetrante sotto il sarcofago, il leggerissimo velo di penombra sul marmo grigio del fondo) e quelli di luce (addensata sul drappeggio della figura seduta, sfiorante sul velo aderente della figura in piedi, lontana e diffusa sul papa). Dal punto di vista del sentimento, i tre strati così nettamente distinti 723

corrispondono, malgrado il dichiarato allegorismo delle figure, alla tristezza, alla speranza, a un senso dell'eterno che può essere addio o richiamo o ritorno.

I bozzetti sono il tramite necessario a questa condensazione visiva e patetica.

Non hanno certamente nulla del modellato superficiale, volante, espanso e quasi sfogliato nella luce e nell'aria, del Morlaiter e degli scultori veneti del Settecento.

Al contrario, il modellato dei bozzetti canoviani è profondo, spezzato, fatto di placche intensamente luminose e di profondi solchi neri. È un modellato che non dissolve la superficie, ma costruisce dall'interno la forma plastica: come se la luce non venisse dal di fuori ma dal di dentro, e non fosse una circostanza mutevole che influisce variamente sulla percezione, ma la forza con cui la forma si dà o s'impone, senza variazione possibile, alla percezione. La forma della cosa reale così poco interessa l'artista che un effetto di luce su parti rilevate è ottenuto, con un più forte accento luministico, con un segno scavato nella materia. Ciò che il bozzetto dà, dunque, non è la figura immersa in uno spazio, ma un frammento di spazio visivo solidificato, un insieme di macchie di chiaro e di scuro che è così com'è e produce l'emozione che produce perché include la figura e fa tutt'uno con essa. Inutile cercare di separare la cosa, la figura, dallo spazio

in cui è come fusa: non c'è nel "percepito" un nucleo stabile e una circostanza mutevole, una struttura e una sembianza, un oggetto e uno spazio.

Ora, questa era, più o meno, la tesi dell' "empirismo radicale" del Berkeley, uno dei cardini del pensiero illuministico; e se non può dirsi che il Canova la conoscesse (benché a Roma fosse in contatto con persone che certo la conoscevano, per esempio il Füssli), sta di fatto che sente e sentirà sempre il problema dell'unità e realtà dell'immagine. Una delle qualità costanti e salienti della sua opera, anche quando è più legata ad una lettura dell'antico, è la giustezza della distanza che impone allo spettatore, il suo darsi come figura e spazio insieme, come forma immutabile perché ha definito il proprio rapporto con la realtà naturale e nulla più può cambiarla. Da qualsiasi punto di vista, in qualsiasi condizione di luce il suo valore, il suo significato cioè, sarà sempre lo stesso. Ma un empirismo radicale è già un idealismo potenziale poiché, se tutto è nel "percepito" e nulla al di sotto o al di sopra di esso, è chiaro che anche l'ideale 724

o il divino è là, si dà nella percezione e non può essere separato da essa. Non una riduzione, ma un ulteriore processo, una sublimazione di tutto il "percepito"

può rilevarlo. È dunque tutta la visività del bozzetto che trapassa, sublimandosi, nell'idealità dell'opera compiuta.

Che così sia, meglio si intende facendo un passo indietro e uno avanti: tornando al Dedalo e Icaro del '79 e spingendoci fino al monumento di Maria Cristina a Vienna a cui Canova lavorò dal 1798 al 1805 riprendendo e sviluppando gli studi per un inattuato monumento a Tiziano. Si sa che il Canova, giovane, esitò tra la pittura e la scultura: i suoi dipinti dimostrano una netta avversione al tiepolismo e al guardismo e una tendenza a tornare a modi cinquecenteschi (come gli architetti che volevano tornare, correggendolo, al Palladio). Decide per la scultura come più adatta ad una ricerca anti-pittorica. Il Dedalo e Icaro è impostato sul contrapposto fondamentale di due grandi zone di chiaro e di scuro: il chiaro del busto tutto in avanti ed esposto del ragazzo, e lo scuro del busto piegato, rientrante, del vecchio. A questo punto l'artista ha davanti a sé due vie: precisare in senso veristico (e lo tenta nella testa di Dedalo) o idealizzare.

Precisare in senso veristico vuol dire rompere l'unità e distruggere l'effetto della macchia. Sceglie la via dell'idealizzazione: sviluppa le due

figure come due curve opposte ma tangenti all'asse verticale del gruppo, e così equilibra o mette in proporzione, e non più solo in contrasto, i due partiti di luce e d'ombra.

A Roma, il processo di idealizzazione si precisa come processo di sublimazione.

Lo stesso Canova non parla di "invenzione" ma di "esecuzione sublime". Non poteva ignorare la poetica del "sublime", i cui maggiori esponenti (dal Barry e dal Füssli al Carstens) erano in contatto continuo con Roma: che la conoscesse è provato dall'Ercole e Lica e da molti studi e disegni. Ma, veneto e cattolico, non può accettare totalmente la tesi del bello nell'orrido e nel terrifico o di una divinità avversa e di una natura ostile che pongono l'uomo in una condizione di solitudine e di ribellione, come il Filottete di Sofocle. Per lui, la sublimazione avviene senza il trauma del rifiuto (protestante) della natura, e il vero classicismo non è quello di Skopas (o di Michelangiolo), ma la "bella natura" e la "vera carne" di Fidia e di Prassitele, l'amore "naturale" pagano che sublimandosi evolve nell'amore 725

"ideale" cristiano ("Amore nudo in Grecia e nudo in Roma / D'un velo candidissimo adornando / Rendea nel grembo a Venere celeste" dirà del Petrarca il Foscolo, il parallelo letterario del Canova).

Ma tra la "vera carne" di Fidia e il "vero spirito" cristiano c'è di mezzo una rinuncia, un distacco, la morte. Il maggior Canova è, come il maggior Foscolo, quello dei "sepolcri" (il monumento a Maria Cristina è inaugurato nel 1805, i Sepolcri del Foscolo escono nel 1807). Nel monumento di Vienna il simbolo della morte e della tomba è la piramide (le scoperte di Champollion avevano da poco dato principio all'archeologia dell'antico Egitto); e la composizione asimmetrica, di ritmo grave e pausato, è tutta un lento, malinconico incedere verso la soglia buia della morte: primi i fanciulli, le giovani donne, poiché la morte è vaga della gioventù e del bello, ultimo il vecchio che l'ha invocata invano (il "mendico cieco"

del Foscolo).

Null'altro che questo portarsi della realtà a livello del simbolo, questo includersi dell'idea della morte in quella della vita è il classicismo idealistico del Canova; e la classicità stessa lo affascina perché è morta e la stessa violenza delle passioni che la fecero, come storia, drammatica (l'antichità come drammaticità: un'idea cara al Füssli), si sono placate

ormai in quella “giusta distanza” che permette di vederle con assoluta chiarezza.

E questo è anche, del Canova, l’aspetto già quasi romantico: quello che di tanto lo allontana dal David quanto più lo avvicina ad un altro pittore francese, Ingres, che proprio in quegli anni, a partire dal 1806, andava formando a Roma, non senza l’influenza profonda del Canova, la propria cultura classica.

Di quanti imitatori e seguaci ebbe il Canova, di due soli si può, in un disegno d’assieme, far cenno. Il primo è un danese ALBERT THORWALDSEN (1768-1844), allievo del Carstens, uno dei più ardenti sostenitori della poetica del

“sublime”. Non seguì il maestro nell’imitazione fanatica di Michelangiolo e si volse invece, attraverso il Canova, allo studio dell’antico; ma troppo spesso l’interpretò come il Canova non voleva, e cioè come una teoria delle proporzioni, un astratto principio d’ordine e di simmetria. Lo applicò anche nei confronti del Canova, quando nel monumento a Pio VII in San Pietro ridusse ad architettura 726

simmetrica la composizione ritmica dei monumenti funebri canoviani. L’altro è LORENZO BARTOLINI (1777-1850), che fu allievo del David a Parigi e col Canova non ebbe un rapporto diretto; ma che indubbiamente contribuì a sviluppare i motivi più sentimentali della sua poetica e a collegarlo così alla corrente, ormai romantica, del Purismo.

La pittura neoclassica

Il gusto coloristico del Settecento si è espresso soprattutto nella pittura e soltanto di riflesso nella scultura; il gusto neoclassico si è espresso soprattutto nella scultura e soltanto di riflesso, e debolmente, nella pittura.

I soffitti di villa Borghese sono una specie di antologia della pittura, per lo più fiaccamente decorativa ed arcadica, che artisti italiani e stranieri praticano a Roma, nella scia del Batonie del Mengs, nell’ultimo quarto del Settecento.

L’arrivo a Roma di J. L. DAVID (1748-1825) e la sorpresa provocata

dall’esposizione del suo grande quadro Il giuramento degli Orazi (1784) non ha conseguenze immediate notevoli. Il David affermava che, non essendovi modelli di pittura antica, i pittori dovevano formarsi studiando le sculture classiche; e di fatto, nel suo quadro, si sforza di dare alle forme dipinte la fissità, la durezza, l’immutabilità del marmo, anche se poi, nella

composizione, si ricollega palesemente al classicismo francese del Seicento, a Poussin. L'indicazione del David sarà seguita soltanto più tardi, dopo la sua partenza da Roma, da VINCENZO CAMUCCINI (1771-1844). Si rende conto che lo spirito di rigore e di critica deve applicarsi ad una pittura di ben altro nerbo che non fosse quella dei suoi contemporanei e si ricollega decisamente alla grande figurazione storica del Seicento, con movimenti contrapposti di masse in forte luce o in ombra profonda, in ampi spazi architettonici. Ma il classicismo di Poussin aveva in sé una ragione e un rigore morali, di cui il David muta la direzione in senso civile e politico, impegnandolo nell'ideale rivoluzionario; mentre il Camuccini, che codesto ideale non ha, non discerne, nel Seicento italiano a cui si richiama, l'unica spinta morale, ch'era quella del Caravaggio, e si lascia incantare dalla rettorica concitata di un Lanfranco o di un Pietro da Cortona. Nel suo caso, davvero, i disegni sono più significativi dei quadri, perché contengono spunti che nelle 727

composizioni macchinose ed affollate vanno perduti. Si propone di

schematizzare, di mettere a nudo la struttura dei grandi effetti luministici: squadra duramente le forme, a spigoli retti, per spartire senza passaggi l'ombra e la luce.

Ma è l'ultima applicazione della poetica del "sublime", una crudezza imposta, la ricerca di uno stile conciso, anzi tronco, che vorrebbe essere tacitiano e riesce soltanto ad essere alfieriano, ma senza l'ira dell'Alfieri. Un Barocco, per omaggio alla ragione, quadrato invece che curvo: e forse al Camuccini alludeva, scettico, il Canova quando parlava di uno "stile quadrato", che ritorna del resto, esagerato, nei curiosi disegni di FORTUNATO DURANTI (1787-1863). Che Roma non fosse terreno da piantarvi l'albero della libertà, se ne accorgono, col Camuccini, i pittori di derivazione architettonica, quali LIBORIO COCCETTI e FELICE GIANI (1758-1823), tra i primi a demitizzare (allora si diceva

"bagatellizzare") i temi classici, mettendoli al livello del medio pubblico, dipingendo, talvolta con estro e sempre con leggerezza, un "banchetto degli Dei"

nella sala da pranzo, "Giove e Giunone" nella stanza da letto e, magari, la

"nascita di Venere" nel bagno. Molto meno se ne accorge BARTOLOMEO

PINELLI (1781-1835) famoso quanto insopportabile incisore, che va cercando la progenie degli a ntichi eroi nei popolani delle osterie trasteverine, accoppiando la rettorica della romanità con il folclore romanesco.

Come la scultura neoclassica ha nel Canova il suo Foscolo, così la pittura nell'Appiani ha il suo Parini, ma un Parini minore, senza l'ironia illuministica del Giorno. Il Parini aveva avuto sempre il gusto della pittura: fu lui a dettare i temi mitologici dei dipinti sparsi nei palazzi e nelle ville reali e dell'alta nobiltà lombarda del tardo Settecento. Pariniano è lo spirito austero e garbato di tutta l'arte (dell'architettura, dell'artigianato) del neoclassicismo lombardo del tempo di Maria Teresa: e specialmente della pittura, fortemente influenzata da un correggismo che gli artisti, più che nella vicina Parma, andavano ad attingere a Roma, nella cerchia del Mengs. Perfino il fiorentino GIULIANO TRABALLESI (1728-1812), che pure era il solo a conservare una certa larghezza marattesca e cortonesca, quando è chiamato a lavorare nel palazzo reale di Milano, sente l'aria del classicismo pariniano e mengsiano.

728

Del Parini fu anche personalmente amico ANDREA APPIANI (1754-1817), il più celebrato dei pittori neoclassici italiani. Allievo del Traballesi, ebbe come lui vastità di visione; e più che un neoclassico fu un neocinquecentesco, studioso di Raffaello, del Correggio, di Giulio Romano. S'impose con gli affreschi della cupola di Santa Maria presso San Celso (1795): un'opera di grande respiro, quale nessun altro avrebbe osato a quel tempo, ma priva di ogni originalità.

Piacque a Napoleone, che lo volle suo pittore di corte; e non fu, come artista, la sua fortuna. La sua rettorica innocente e tutta allegorizzante divenne adulazione, celebrazione ufficiale. Si confronti il carro del sole, del 1800, con il trionfo di Napoleone, del 1808. Nel primo dipinto c'è l'enfasi e il facile simbolismo dell'artista che inneggia al progresso e fa voti per il secolo che nasce: una rettorica bonaria ed entusiastica che fa pensare, più che al Parini, a Melchiorre Cesarotti ("O tu che luminoso erri e rotondo / Come lo scudo de' miei padri, o Sole / Donde sono i tuoi raggi? e da che fonte / trai l'immensa tua luce? Esci tu fuora / In tua bellezza maestosa…"). È ancora un'immagine, benché facile e quasi pubblicitaria, del "secolo dei lumi"; ed è anche pittoricamente efficace, con quei quattro cavalli lanciati

fuori del quadro, sullo sfondo del disco radiante. Potrà interessare, quasi cent'anni dopo, il Previati.

Il trionfo di Napoleone, con l'imperatore servito su un vassoio da ancelle alate, e tutte quelle figure volanti sotto l'arco dello Zodiaco, è d'una rettorica stentata e stentorea, odiosa; e, pittoricamente, di piombo colorato. Napoleone "che il David aveva rappresentato come il dominatore della storia, qui è concepito come Giove, e trionfante siede in trono sull'Olimpo" (Lavagnino). Un brutto dipinto, dunque, e storicamente un brutto segno: o sopra, con l'ideale "sublime" del Canova, o sotto, con l'adulazione prefettizia dell'Appiani, l'Italia si poneva ormai, e per molto tempo, ai margini della storia.

729

CAPITOLO SEDICESIMO - DAL ROMANTICISMO AL FUTURISMO

Mirando a condizionare l'arte ad una filosofia dell'arte, il Neoclassicismo aveva uniformato agli stessi modelli tutte le culture artistiche europee, mettendo fuori causa le tradizioni o le "scuole" nazionali. L'ideologia che lo sostiene è quella, universalistica, della Rivoluzione e dell'Impero; quando questa ideologia soccombe alla pressione reazionaria il modello storico decade nell'arte, a precettistica, a conformismo accademico. Gli impulsi rinnovatori del Romanticismo, che ha in EUGÈNE DELACROIX (1798-1863) il suo massimo

esponente, si oppongono polemicamente alla grigia ufficialità accademica, nella storia indicando, non più un precetto da osservare, ma un'esperienza da vivere e da impegnare drammaticamente nella flagranza dei problemi sociali, religiosi, politici del tempo. Nella storia, infine, non si vede più la creazione geniale dell'eroe né l'autorità di eterni principi, ma l'espressione dei sentimenti e della vita stessa dei popoli, del loro sforzo tormentoso per riscattarsi dall'oppressione dei potenti e conseguire una condizione di libertà. I punti di riferimento storico di Delacroix, infatti non sono più i "classici" e Raffaello, ma Michelangiolo, l'artista che ha espresso nel modo più alto il sentimento della morte, e Rubens, l'artista che ha espresso nel modo più intenso il sentimento della vita: vita e morte sono infatti i due termini sui quali s'imposta la concezione romantica dell'arte, che tutto subordina (anche la nozione della realtà o della natura) all'imperativo morale, in certo senso kantiano, dell'esistenza umana.

Nel ciclo storico del Romanticismo l’arte italiana ha una posizione secondaria e periferica. Non si poteva prendere piena coscienza dell’unità di un ethos popolare-nazionale in un paese diviso e in gran parte soggetto, in cui l’ideale di libertà, cioè il sommo ideale del secolo scorso, era sentito da pochi e duramente represso dai governi. Né poteva aspirare ad una funzione di spinta nel formarsi di una cultura veramente moderna un paese in cui le nuove tecniche industriali e i nuovi modi di produzione, che erano il principale agente della trasformazione sociale e della nuova concezione della funzione storica del popolo, si instaurano e sviluppano molto più tardi e lentamente che altrove. Anche in Italia naturalmente, e per tutta la durata del secolo, i fatti artistici più interessanti si 730

determinano come polemica contro il conformismo accademico e sono tutti più o meno direttamente collegati con i moti politici per l’unità e l’indipendenza: così mirando, consapevolmente o no, a mettere l’Italia in condizione di allinearsi ai più progrediti paesi europei. Ma proprio l’inevitabile emergenza dei problemi specificamente italiani nel momento in cui si delineano i grandi problemi europei limita nell’arte, come nella politica, la portata del contributo italiano: il 1848, l’anno in cui cominciano le guerre dell’indipendenza italiana, è anche l’anno in cui, in Francia e in Germania, si manifesta il grandioso contrasto di capitale e lavoro, che condizionerà tutta la storia dell’Europa contemporanea.

È impossibile considerare l’arte italiana del XIX secolo come l’ultimo, declinante sviluppo di una tradizione nazionale, che il Neoclassicismo aveva chiuso per sempre. Anche quando, parallelamente ai decisivi movimenti dell’arte francese (che assume ormai funzione di guida della cultura artistica europea) si tenta di riannodare il discorso attuale ai valori del passato, non si riescono a superare i limiti di un orizzonte ristretto, provinciale: e questi limiti andranno sempre accentuandosi fino a suscitare, al principio del nostro secolo, la reazione violenta del movimento Futurista con cui l’Italia rientra decisamente, sia pure tra aspre contraddizioni, nel vivo della comunità culturale europea. In rapporto alla quale, dunque dovranno studiarsi (e lo si farà in un’apposita trattazione) le correnti più vitali dell’arte italiana dell’Ottocento, limitandoci qui a indicare come i suoi fatti più significativi avvengano tutti in rapporto, si tratti di contatto diretto o di mere assonanze, con quelli dell’arte francese, conservando tuttavia un accento che, mentre ne riduce la portata, li caratterizza come momenti

positivi di una vicenda culturale parallela a quella politica con cui l'Italia acquista dignità e funzione di nazione europea. Due moti soltanto apparentemente contraddittori costituiscono dunque la dialettica interna dell'arte italiana: la ricerca di spinte storiche nazionali attive e il tentativo di raccordarle ai problemi attuali posti, sul piano europeo, dall'arte francese. Il momento della crisi "nazionale" si coglie facilmente in LORENZO BARTOLINI (1777-1850), lo scultore che, dopo essere stato allievo del David a Parigi, respinge decisamente il modello ideale per cercare nel modello storico, e specialmente nell'arte toscana del Quattrocento, una guida 731

culturale che avesse uno sbocco sul vero. Così la corrente romana dei Puristi discende direttamente da quella dei pittori tedeschi detti Nazareni, a sua volta collegata con la tendenza misticizzante dell'idealismo tedesco, e s'illude di recuperare nell'imitazione del Perugino e di Raffaello giovane il sentimento religioso tradizionalmente legato all'arte italiana anteriore al "classicismo" del Rinascimento. Il capo riconosciuto del Romanticismo pittorico italiano, il veneto FRANCESCO HAYEZ (1791-1882) ripete bensì lo schema del quadro storico inglese e francese, ma immettendovi contenuti "nazionali" (p. e. I Vespri siciliani) e cercando di ravvivare il disegno accademico con qualche nota coloristica cautamente dedotta da Tiziano. Il PICCIO (1808-1873), lombardo, italianizza la scioltezza pittorica del tardo rococò austriaco ristudiando la tradizione tipicamente lombarda, specialmente il Correggio. Sulla sua traccia, gli artisti della Scapigliatura romantica lombarda, come DANIELE RANZONI (1843-1889) e TRANQUILLO CREMONA (1837-1878), tenteranno di avvicinarsi alla visione coloristico-luminosa degli Impressionisti, senza tuttavia rendersi conto che questa non nasceva dal dissolvimento della forma tradizionale nello sfumato chiaroscurale e nell'alone coloristico, ma da una nuova struttura dell'immagine.

Va certamente più avanti lo scultore GIUSEPPE GRANDI (1843-1894), che nei momenti migliori arriva a spezzare la forma modellata, a ricomporla secondo le incidenze della luce, a renderla intensamente emotiva. In Piemonte, ANTONIO

FONTANESI (1818-1882) non dissimula il suo debito verso l'immagine paesistica di Corot e di Daubigny, ma ne accentua il carattere sentimentale e intimistico.

Napoli, delle città italiane, è la più aperta ad interessi europei. Tanto GIACINTO

GIGANTE (1806-1876) che FILIPPO PALIZZI (1818-1899) si mettono

direttamente in rapporto con la corrente “realistica” francese dei pittori detti di Barbizon; ma il primo, paesista, non riesce a staccarsi completamente dall’impianto prospettico-scenografico della tradizionale veduta vanvitelliana; il secondo, animalista, non arriva a scavalcare i limiti di quella pittura di “genere”

che aveva avuto a Napoli, nel Seicento e nel Settecento, i suoi migliori esponenti. La contraddizione emerge clamorosamente in DOMENICO MORELLI, che per una sorta di malinteso orgoglio nazionale considera le conquiste della 732

pittura moderna, di cui è certamente al corrente, come un espediente tecnico per galvanizzare e rendere nuovamente emotiva la tematica storica tradizionale. Più saggio di lui, GIUSEPPE DE NITTIS (1846-1884), capisce che la capitale dell’arte moderna è ormai Parigi e vi si trasferisce: diventa così un impressionista minore anche se, incapace di liberarsi dal vizio dell’episodio piccante, trasforma il folclore napoletano in parigino.

Dei movimenti artistici dell’Ottocento italiano, il più impegnato e costruttivo è quello dei Macchiaioli, che si forma a Firenze alla metà del secolo. Anch’esso nasce dalla ribellione all’inerzia accademica del “quadro storico”, anch’esso è in rapporto con i fermenti ideologici del Risorgimento nazionale; ma oltrepassa certamente questi limiti con le ricerche originali di artisti autentici come GIOVANNI FATTORI (1825-1908), SILVESTRO LEGA (1826-1895),

RAFFAELLO SERNESI (1838-1866), VITO D’ANCONA (1825-1884),

ODOARDO BORRANI (1833-1905) e altri ancora che, nell’orientato lavoro del gruppo, poterono spogliarsi dei pregiudizi e delle remore che gravavano su tutta l’arte italiana del tempo.

Fu, quello dei Macchiaioli, un movimento consapevole delle proprie ragioni culturali: sostenuto da interessi teorici e da una critica coraggiosa ed aperta (del Cecioni, del Martelli, del Signorini). La teoria è quella della “macchia”: cronologicamente precede le enunciazioni teoriche degli Impressionisti francesi e, per alcuni aspetti, vi si avvicina. Affermare che il pittore deve rendere esattamente ciò che l’occhio percepisce, cioè macchie

colorate di luce e di ombra, significa evidentemente affermare che l'attività dell'artista non deve essere viziata da pregiudizi culturali: il campo dell'artista è dunque quello dell'assoluto presente. Dichiarata questa esigenza di sincerità, rimane tuttavia il problema di un linguaggio pittorico che traduca la sensazione senza degradarla, anzi dandola come rivelatrice di una condizione morale che vuole l'affronto diretto e totale con la realtà.

Questa volontà di chiarezza morale è evidente soprattutto del maggior artista del gruppo, GIOVANNI FATTORI (1825-1908); ma è anche questa che lo spinge a cercare, nella tradizione figurativa toscana, uno strumento linguistico capace di 733

cogliere e fissare con perfetta giustezza il reale. Il disegno del Fattori non è il disegno accademico, generico ed evasivo; è, com'era nella cultura figurativa toscana del Quattrocento, un disegno che penetra, definisce, incide. Ma è pur sempre un'antica struttura che viene riassunta e impegnata ad afferrare e dar valore al presente: e proprio perciò i Macchiaioli non arrivano mai alla piena identificazione di sé con l'oggetto, e di fronte alla realtà conservano un'attitudine di testimonianza e commento. Come chiaramente si vede dall'aneddotismo delle figurazioni militari del Fattori e, in genere, dall'interesse per l'episodio e il fatto di cronaca che tanto concorre a sviare l'interesse figurativo dei suoi compagni di gruppo.

Il limite dei Macchiaioli consiste in sostanza nell'aver voluto fare del linguaggio figurativo toscano una lingua viva, capace di rendere il senso della realtà del giorno. Il limite dell'ultima generazione lombarda del secolo, quella del PREVIATI (1852-1920) e del SEGANTINI (1858-1899), è di avere programmaticamente adottato un linguaggio moderno (e precisamente il divisionismo, affine al pointillisme di Seurat e del Neoimpressionismo francese) per esprimere contenuti tradizionali o letterari o simbolici: il modernismo, come programma scelto e posto in atto, è l'ostacolo che impedisce alla loro pittura di essere veramente moderna.

Quella del modernismo (evidente anche nel carattere parascientifico della tecnica divisionista) era comunque una via più aperta che la riattivazione di un linguaggio antico, tentata dai Macchiaioli. Certo il Fattori era maggiore artista che il Previati; tuttavia, dopo il Fattori, la corrente macchiaiola si esaurisce presto in un toscanismo decisamente provinciale, mentre dal divisionismo del Previati muovono artisti come GIACOMO BALLA (1871-1958), UMBERTO BOCCIONI

(1882-1916), CARLO CARRÀ (1881-1966), GINO SEVERINI (1883-1966), che troveremo schierati nella prima linea di quell'avanguardia futurista che, nel 1910, si qualificherà come il primo movimento artistico italiano moderno di portata europea.

Il solo artista italiano che, invece delle velleità moderniste, dimostri una coscienza moderna è MEDARDO ROSSO (1858-1928), uno scultore che si

forma a Milano nell'atmosfera del Grandi e della Scapigliatura, e a Parigi, 734

nell'ambito di Rodin. Apre alla scultura le possibilità di presa e resa diretta della realtà che l'Impressionismo aveva aperte alla pittura. Ma non è soltanto una trasposizione tecnica: cerca un'unità tra figura e ambiente, rompe l'involucro chiuso della forma, la concepisce come un frammento di spazio che la presenza di un motivo umano coagula e sensibilizza nella palpitazione della materia. Il Rosso è, col divisionismo di Previati, un altro punto di riferimento e di partenza dell'avanguardia futurista, specialmente di Boccioni.

L'architettura della seconda metà dell'Ottocento scopre anche di più la pigrizia morale dell'Italia "umbertina", che con la raggiunta unità crede risolti tutti i suoi problemi sociali e di null'altro sembra più sollecita che di reprimere e dimenticare le spinte ideologiche e popolari del Risorgimento: alla trita, eclettica mescolanza degli "stili storici" dell'architettura ufficiale, che irrimediabilmente deturpa le antiche città italiane si oppone, anche in questo campo, una minoranza modernista, che addita e prepara alla cultura italiana uno sbocco nell'europea.

V'è un modernismo stilistico, come quello del D'ARONCO (1857-1932), e, con molti compromessi, di ERNESTO BASILE (1857-1932), in evidente rapporto col gusto dello Art Nouveau, diffuso in Europa sullo scorcio del secolo; e v'è, più positivo, un modernismo tecnico, in rapporto con le nuove ricerche strutturali miranti a collegare l'architettura alla tecnologia moderna, industriale, e specialmente all'impiego di nuovi materiali, come il cemento armato e il metallo.

Accanto al goffo monumento a Vittorio Emanuele a Roma in cui il SACCONI (1854-1905)traduce in una "romanità" di cartapesta le false ambizioni e gli autentici pregiudizi della società italiana del tempo, la Galleria del MENGONI (1829-1877) a Milano, la Mole a Torino e la cupola di San Gaudenzio a Novara, dell'ANTONELLI (1798-1888), sono i

documenti di una cultura preindustriale ma in via di progresso. Evocano, queste costruzioni, l’immagine delle prime automobili in cui la funzione meccanica non ha ancora trovato un’adeguata struttura formale e provvisoriamente si associa, mutandolo, al vecchio tipo della vettura a cavalli; ma infine, il proposito di inventare l’automobile è più serio di quello di ri-inventare la biga.

735

Purtroppo l’architettura italiana della prima metà del nostro secolo, salvo poche eccezioni duramente osteggiate dalla cultura ufficiale, ha seguitato a re-inventare la biga; e le sue correnti più vitali, come quelle delle altre arti, estinta con la prima guerra mondiale l’ondata progressiva dell’avanguardia futurista, soltanto dopo la seconda e più tragica guerra riuscirono a recuperare il tempo perduto e ad inserirsi a fondo, con sicurezza, in una cultura ormai non più europea, ma mondiale.

736

Document Outline

- CAPITOLO PRIMO - LE ORIGINI
- ��
    - L’arte minoica
    - L’arte micenea
- CAPITOLO TERZO - L’ARTE GRECA
    - L’architettura
    - La scultura arcaica
    - La scultura classica
    - La scultura ellenistica
    - L’urbanistica e l’architettura ellenistica
    - La pittura greca
- CAPITOLO QUARTO - L’ARTE ANTICA IN ITALIA
    - La Magna Grecia
    - L’arte etrusca
    - L’architettura etrusca
    - La pittura etrusca
    - La scultura etrusca
- CAPITOLO QUINTO - L’ARTE ROMANA
    - L’architettura
    - La decorazione parietale
    - La pittura
    - La scultura
- CAPITOLO SESTO - I PRIMI SECOLI DEL CRISTIANESIMO
    - L’arte delle catacombe
    - Le prime basiliche
    - Altri centri della cultura tardo-antica: Milano e Ravenna
    - Correnti bizantine e barbariche nell’Alto Medioevo

        - Primi indizi di un “volgare” figurativo
- CAPITOLO SETTIMO - L’ARTE ROMANICA
    -
        - L’architettura nell’Italia settentrionale
        - L’architettura nell’Italia centrale
        - L’architettura nell’Italia meridionale e in Sicilia
        - La scultura
        - La pittura greca
- CAPITOLO OTTAVO - L’ARTE GOTICA
    -
        - L’architettura gotica
        - L’architettura gotica in Italia
        - La scultura
        - La pittura
- CAPITOLO NONO - IL TRECENTO
    -
        - Giotto
        - Simone Martini
        - Pietro e Ambrogio Lorenzetti
        - La pittura a Firenze
        - La cultura artistica senese
        - La diffusione del giottismo
- CAPITOLO DECIMO - IL GOTICO INTERNAZIONALE
    -
        - La cattedrale, il taccuino
        - Altri centri della cultura tardo-gotica in Italia
        - Gentile da Fabriano e Pisanello
- CAPITOLO UNDICESIMO - IL QUATTROCENTO
    -
        - La nuova concezione della natura e della storia
        - La polemica contro il Gotico
        - Il concorso del 1401
        - Il secondo decennio
        - La cupola di Santa Maria del Fiore
        - Brunelleschi, Masaccio, Donatello
        - L’alternativa fiamminga

        - Il fonte battesimale di Siena
        - Le correnti collaterali e moderate
        - La pittura senese
        - Teoria e storia di Leon Battista Alberti
        - Sviluppi della scultura toscana
        - Spazio teorico e spazio empirico
        - ��
        - Il contrasto delle tendenze
        - L’esordio fiorentino di Leonardo
        - Piero della Francesca
        - Il palazzo ducale di Urbino
        - Francesco di Giorgio Martini e Giuliano da Sangallo
        - La cultura figurativa dell’Italia centrale
        - L’Umanesimo figurativo nell’Italia settentrionale
        - Ferrara
        - L’Italia meridionale: Antonello da Messina
        - La nuova cultura figurativa a Venezia
        - L’arte senza mito di Vittore Carpaccio
        - L’architettura e la scultura a Venezia
        - L’Umanesimo figurativo in Lombardia
        - Bramante e Leonardo a Milano
- CAPITOLO DODICESIMO - IL CINQUECENTO
    -
        - Michelangiolo, Leonardo, Raffaello a Firenze
        - Bramante e Raffaello a Roma
        - Michelangiolo a Roma
        - Michelangiolo a Firenze
        - Ultimo soggiorno romano di Michelangiolo
        - La cerchia dei grandi maestri
        - Venezia: Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo
        - La cerchia di Giorgione e di Tiziano giovane
        - Il primo Manierismo toscano
        - L’Emilia: Correggio, Parmigianino, Dosso
        - La cultura artistica a Roma dal 1520 al Sacco
        - Gli sviluppi del Manierismo nell’Italia centrale
        - La scuola veneta

        - ▪ ▪
        - La pittura veneta al tempo di Tiziano
        - La provincia veneta: Brescia e Bergamo
        - Il Manierismo a Venezia
        - La scultura e l’architettura a Venezia
        - La regola e il capriccio
        - Il tardo Manierismo a Roma
        - Altri centri di cultura manieristica
- CAPITOLO TREDICESIMO - IL SEICENTO
    -
        - Annibale Carracci, Caravaggio, Rubens
        - La pittura a Roma nel primo trentennio
        - La scultura e l’architettura a Roma
        - Sviluppi del Barocco romano
        - Napoli
        - Toscana
        - Genova
        - Venezia
        - Lombardia
        - Piemonte
- CAPITOLO QUATTORDICESIMO - IL SETTECENTO
    -
        - L’architettura in Piemonte
        - L’architettura a Roma
        - L’architettura a Napoli e nell’Italia meridionale
        - L’architettura a Venezia
        - La pittura a Napoli
        - La pittura a Roma
        - La pittura a Genova e in Lombardia
        - La pittura a Bologna: Giuseppe Maria Crespi
        - La pittura a Venezia
        - La scultura del Settecento
- CAPITOLO QUINDICESIMO - IL NEOCLASSICISMO
    -
        - Urbanistica e architettura del Neoclassicismo
        - La scultura neoclassica

    - La pittura neoclassica
- CAPITOLO SEDICESIMO - DAL ROMANTICISMO AL FUTURISMO