

Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965)

**Il 'non finito' di Adriano Prandi
e il critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti
nel IV centenario della scomparsa del Buonarroti**

Portfolio digitale a cura di Andrea Leonardi e Elisa Bonacini



Muovendo dalla prima esperienza novecentesca di moderna divulgazione, creata per impulso di Ugo Ojetti nel 1920 con la rivista *Dedalo*, pubblicata dall'editore Bestetti&Tuminelli di Milano, la Collana 'Dedalo Arti e Musei' nasce con lo scopo di creare uno spazio di confronto inclusivo, orizzontale e transdisciplinare sul tema largo del Patrimonio Culturale. In una stagione d'indubbia crisi del sapere umanistico, un 'ambiente' a curvatura storica destinato ad attraversare e a incrociare le più diverse coordinate della ricerca, spese tra la tutela e la valorizzazione dei manufatti artistici e dei loro contenitori (sia essi permanenti, 'effimeri' o persino esclusivamente virtuali), può risultare un punto di ripartenza, in vista di ulteriori azioni finalizzate alla definizione di piattaforme partecipative digitali come strumento di comunicazione avanzata. In tal senso, una collana come 'Dedalo Arti e Musei' intende fare proprie le coordinate di una visione innovativa qual è quella dell'ecosistema legato al progetto CHANGES (Cultural Heritage Active Innovation for Nex-Gen Sustainable Society), che, pur nel rispetto delle specificità scientifico-disciplinari e della molteplicità delle competenze, ambisce a definire un nuovo standard circolare di contaminazione dei saperi declinati all'insegna della complessità.

Andrea Leonardi
Storia dell'Arte Moderna
Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'



Dedalo Arti e musei

direzione

Andrea LEONARDI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

comitato scientifico

Andrea AUGENTI, Università degli Studi di Bologna
Maria Giulia AURIGEMMA, Università degli Studi 'G. D'Annunzio' di Chieti-Pescara
Eleonora BELFIORE, University of Coventry, Centre for Creative Economies
Linda BOREAN, Università degli Studi di Udine
Giuseppe CAPRIOTTI, Università di Macerata
Tommaso CASINI, IULM
Fulvio CERVINI, Università degli Studi di Firenze
Paolo COEN, Università degli Studi di Teramo
Giuliano DE FELICE, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Eva DEGL'INNOCENTI, Musei Civici di Bologna
Maria Beatrice FAILLA, Università degli Studi di Torino
Sonia Caterina GIACCONE, Università degli Studi di Catania
Cristiano GIOMETTI, Università degli Studi di Firenze
Paolo GIULIERINI, già Museo Archeologico Nazionale di Napoli
Christian GRECO, Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino
Massimiliano LO TURCO, Politecnico di Torino
Arianna MAGNANI, Università degli Studi di Enna 'Kore'
Fabio MANGONE, Università degli Studi Roma Tre
Michela MARCHIORI, Università degli Studi Roma Tre
Carmine MARINUCCI, presidente DiCultHer
Raffaella MORSELLI, Università di Roma 'Sapienza'
Valentino NIZZO, Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'
Emanuele PELLEGRINI, Scuola IMT Alti Studi di Lucca
Loredana PERLA, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Arisa SHOLLO, Business School of Economics di Copenhagen
Ludovico SOLIMA, Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'
Laura STAGNO, Università degli Studi di Genova
Davide TANASI, University of South Florida, Institute for Digital Exploration
Federica VERATELLI, Università degli Studi di Parma
Giuliano VOLPE, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

comitato editoriale

Gianpaolo ANGELINI, Università degli Studi di Pavia
Elisa BONACINI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Alessandra CASATI, Università degli Studi dell'Insubria
Michele CORRIERO, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Stefania MASSARO, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Margherita PRIARONE, Musei di Strada Nuova - Genova
Patrizia SCHETTINO, CNR IAS - Genova

segreteria di redazione

Margherita DE GENNARO, Dottorato PASAP_Med, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

MICHELANGELO ANTIFASCISTA A BARI (1964-1965)

Il 'non finito' di Adriano Prandi e il critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti
nel IV centenario della scomparsa del Buonarroti

*Mostra R/Vr e catalogo
a cura di Andrea Leonardi*

Bari, Palazzo degli Studi, Biblioteca di Storia dell'Arte (già Istituto di Storia dell'Arte e Archeologia),
4- 28 novembre 2024

*Portfolio digitale
a cura di Andrea Leonardi e Elisa Bonacini
in collaborazione con Margherita de Gennaro*



EDIPUGLIA

Bari 2024

Il volume, così come il progetto di ricerca e quello espositivo, ideati e curati da Andrea LEONARDI, sono stati sviluppati nell'ambito del programma CHANGES "Cultural Heritage Active Innovation for Nex Gen Sustainable Society" (codice progetto: n. PE000000020), dell'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', in partnership con 'Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS' (Lucca).

Le componenti VR e di storytelling digitale della mostra *Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965). Il 'non finito' di Adriano Prandi e il critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti nel IV centenario della scomparsa del Buonarroti* muovono dal progetto "Musei: ritorno al futuro/Museums: back to the future" (responsabile di progetto Giuliano VOLPE, referente scientifico Andrea LEONARDI, ricercatrice Elisa BONACINI), sempre a discendere dal programma CHANGES "Cultural Heritage Active Innovation for Next Gen Sustainable Society" (codice progetto: n. PE000000020 - CUP: H53C22000860006).



partnership



. Comitato scientifico della mostra

Maria Giulia AURIGEMMA, Università degli Studi 'G. D'Annunzio' di Chieti-Pescara
Elisa BONACINI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Raffaella CASSANO, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Patrizia DRAGONI, Università degli Studi di Macerata
Fabio MANGONE, Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Emanuele PELLEGRINI, Scuola IMT Alti Studi di Lucca
Paolo PONZIO, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Antonio STRAMAGLIA, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Giuliano VOLPE, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

. Autori dei saggi in catalogo

Elisa BONACINI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Tommaso CASINI, Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM
Raffaella CASSANO, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Andrea LEONARDI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Fabio MANGONE, Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Lorenzo MATTEI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

. Autori dei saggi-introduzione nel Portfolio Digitale a corredo del catalogo (sulla piattaforma Zenodo)

Elisa BONACINI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Margherita DE GENNARO, Dottorato PASAP_Med, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Andrea LEONARDI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

. Apparati informativi e didattici in mostra

Andrea LEONARDI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

. Curatela e progettazione dell'esperienza VR di 'Michelangelo antifascista a Bari' (ArtSteps)

Andrea LEONARDI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

. Ideazione e realizzazione dell'esperienza VR di 'Michelangelo antifascista a Bari' (ArtSteps)

Elisa BONACINI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

. Assistente alla realizzazione dell'esperienza VR di 'Michelangelo antifascista a Bari' (ArtSteps)

Alessia CIOCE, LM in 'Metodologie informatiche per le discipline umanistiche', Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

. Storytelling e adattamento dei contenuti della ricerca su web per il content provider 'UniBArte Dedalo' (izi.TRAVEL)

Elisa BONACINI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

. Ricerca iconografica

Margherita DE GENNARO, Dottorato PASAP_Med, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Andrea LEONARDI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

. Segreteria scientifica e organizzativa

Margherita DE GENNARO, Dottorato PASAP_Med, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

. Comitato di Ateneo per le Biblioteche

Antonio STRAMAGLIA

. *Direzione appalti, edilizia e patrimonio UNIBA - sezione edilizia e patrimonio*
Giuditta BONSEGNA

. *Direzione appalti, edilizia e patrimonio UNIBA - sezione edilizia - supporto tecnico specialistico*
Roberto GRILLI

. *Direzione appalti, edilizia e patrimonio UNIBA - sezione edilizia - manutenzione edilizia*
Rocco MANGIALARDI

. *Coordinamento amministrativo - DIRIUM*
Michele LARICCHIA

. *Ricerca e Terza Missione - DIRIUM*
Maria Pia CIRCELLA

. *Contabilità e Attività negoziali - DIRIUM*
Antonella LAMPIGNANO

. *Protocollo - DIRIUM*
Olimpia DE GIGLIO

. *Allestimento*
QUORUM ITALIA

. *Catalogo*
EDIPUGLIA

. *Service audiovisivi per l'intervista a Luciano Canfora*
Giovanni SQUEO

. *Lecosistema UniArte Dedalo per la mostra R e VR Michelangelo antifascista a Bari (1964-2024)*



. *Gli studenti del progetto di storytelling partecipativo 'Bari 1964 come eravamo' per 'UniArte Dedalo (izi.TRAVEL)*
Insegnamento di 'Museologia' (A. Leonardi, Corso di Laurea triennale in 'Beni Culturali'): Luca Cressati; Carlo De Girolamo; Gianleo Di Pierro; Francesco Gatta; Stefania Alba Giorgio; Nicola Iacoviello; Lucrezia Lacenere; Margherita Leone; Maria Elena Lopez; Francesco Lo Russo; Sabrina Milella; Claudia Netti; Fabrizio Scattarelli; Valentina Schinzani; Francesca Smaldino. Insegnamento di 'Valorizzazione' (E. Bonacini, Corso di Laurea magistrale in 'Storia dell'Arte'): Alessia Calvi; Loredana Cannito; Alessia Cioce; Martina Di Leo; Giovanna Fiore; Chiara Franchini; Andrea Ianniello; Rosita Ladisa; Giuseppe La Scala; Luca Francesco Lioci; Alessandra Lococciolo; Diletta Marone; Arianna Riontino; Celeste Romano; Francesco Roppo; Maria Pia Rubino; Francesca Tomasulo; Dolores Virgilio.

. Ringraziamenti

Si ringraziano in particolare: Leopolda Amoroso (Biblioteca di Scienze dell'Antichità dell'Università 'Aldo Moro'); Angela Annese (già Conservatorio 'Niccolò Piccinni' di Bari); Paolo Azzella (Quorum Italia s.r.l.); Luciano Carcereri (Archivio della Società di Storia Patria per la Puglia, Bari); Alessia D'Introno (Archivio Generale di Ateneo, Bari); Angelica Giorgi (Archivio della Fondazione 'Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS', Lucca); Emma Lobalsamo (Pinacoteca della Città Metropolitana di Bari 'Corrado Giaquinto'); Sara Meoni (Archivio della Fondazione 'Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS', Lucca); Antonella Mincuzzi (Archivio di Stato di Bari); Eddy Olmo Denegri (Archivio Storico della Sapienza, Roma); Fabrizio Serviddio (Biblioteca di Scienze dell'Antichità dell'Università 'Aldo Moro'); Giuseppe Ventrella (Archivio Generale di Ateneo, Bari).

In generale, un ringraziamento va poi a tutto il personale incontrato nei principali Enti e negli Istituti di ricerca frequentati: Bari, Archivio Generale di Ateneo, Archivio di Stato, Archivio Storico della Città Metropolitana, Archivio della Pinacoteca della Città Metropolitana, Biblioteca Nazionale, Biblioteche del Polo Umanistico dell'Università 'Aldo Moro'; Firenze, Kunsthistorisches Institut; Lucca, Fondazione 'Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS'; Roma, Archivio Centrale dello Stato, Archivio Fondazione 'Bruno Zevi', Archivio Storico della Sapienza, Bibliomediateca dell'Accademia di Santa Cecilia, Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia, Bibliotheca Hertziana; Trani, Biblioteca Sant'Annibale Maria di Francia.

Si ringraziano, inoltre, il Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', Stefano Bronzini; Antonio Stramaglia, responsabile della Linea di intervento relativa alle Biblioteche di Ateneo; Paolo Ponzio, direttore del Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica (DIRIUM); Giuliano Volpe, responsabile del progetto CHANGES.

Un particolare ringraziamento, infine, va sia a Luciano Canfora, per la disponibilità con cui ha raccontato di Carlo Ludovico Ragghianti a Bari nella video-intervista rilasciata per il canale YouTube di 'UniBArte Dedalo'; sia a Paolo Bolpagni, direttore della Fondazione 'Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS', per il costante supporto fornito al progetto.

Da ultimo, per il ricordo condiviso di Adriano Prandi in una torrida mattinata di luglio, un pensiero di gratitudine va alla cortesissima custode della dimora prediletta dallo studioso, sita nel rione Monti a Roma, al n. 5 di Salita del Grillo.

Prendendo a prestito le parole di Selvaggia Lucarelli, la ricerca per questo progetto è dedicata a quanti «non si accontentano della prima versione della storia».

Comitato di referaggio

Il Comitato è composto da studiosi italiani e stranieri, accreditati presso la comunità scientifica nazionale e internazionale, che si occupano di temi inerenti il patrimonio culturale nelle varie declinazioni di contenuto e disciplinari. I volumi sono sottoposti a referaggio in Peer Review.

© 2024 Edipuglia srl, via Dalmazia 22/b - 70127 Bari-S. Spirito
tel. 080 5333056 · <https://edipuglia.it> · e-mail: info@edipuglia.it

Data di pubblicazione: novembre 2024

Redazione: Marta Bellifemine

Copertina: Paolo Azzella

ISBN 979-12-5995-093-2

ISSN 3035-0417

DOI <https://dx.doi.org/10.4475/0932>

NOTE SU UN PORTFOLIO DIGITALE

Andrea Leonardi

Il Portfolio digitale di un volume come *Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965)*. Il 'non finito' di Adriano Prandi e il critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti nel IV centenario della scomparsa del Buonarroti (Edipuglia, collana 'Dedalo Arti e Musei', 2024) è uno strumento complesso, funzionale soprattutto alla restituzione di alcuni dei materiali su cui si è svolto il lavoro di preparazione di una mostra di ricerca come quella allestita - dal 4 al 29 novembre 2024 - negli spazi della Biblioteca di Storia dell'Arte, al secondo piano del Palazzo degli Studi di Bari, ambiente realizzato proprio su impulso di Prandi negli anni Cinquanta del Novecento.

Scaricabile dalla piattaforma Zenodo, l'archivio open access per le pubblicazioni e i dati da parte dei ricercatori, gestito da CERN per OpenAIRE (UE), il Portfolio è articolato in quattro sezioni: la prima, con tre dei saggi e una registrazione su bobina che, selezionati da chi scrive, hanno rappresentato degli snodi fondanti nell'attività di studio di Prandi (il Laocoonte, il presunto busto-ritratto di Federico II, il non-finito di Michelangelo e il «corpus dei santuari rupestri»); la seconda, con una raccolta di materiali operata da Margherita de Gennaro, dottoranda PASAP_Med, sviluppati a discendere dalle lezioni da lui svolte in aula, con il contributo di allievi e collaboratori poi quasi tutti diventati a loro volta docenti universitari di successo (Mariella Basile, Maria Rosa Manzionna, Paolo Moreno, Ettina Andriola, Maria Stella Calò e Raffaella Cassano); la terza e la quarta, interattive e curate da Elisa Bonacini, a muovere dal progetto su cui è ricercatrice (*Musei: ritorno al futuro/Museums: back to the future*), destinate a rappresentare sia la saldatura con il versante nazionale delle celebrazioni michelangiolesche del 1964 (il catalogo della *Mostra critica delle opere michelangiolesche*, curata da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi a Roma), sia con i loro aspetti destinati al pubblico più largo (gli inserti di riviste a larghissima diffusione come *Radio Corriere TV* ed *Epoca*).

La 'filosofia di prodotto' si pone strettamente in linea con il progetto di ricerca CHANGES - "Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society", coordinato per l'Università degli Studi di Bari da Giuliano Volpe (codice progetto: n. PE00000020 - CUP: H53C22000860006). Si è definito così un'ulteriore tassello - accanto all'accennato volume cartaceo di cui il Portfolio è parte integrante, alla mostra R, a quella VR, ai racconti pensati per il content provider 'UniBArte Dedalo' e alla digitalizzazione dell'archivio di Prandi ancora conservato presso il Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica -, da intendersi non solo come parte di un vero e proprio ecosistema transdisciplinare al servizio di un patrimonio che si vuole rendere collettivo ma, soprattutto, come tentativo di rispondere alla necessità sempre più stringente d'intercettare tanto le nuove istanze della didattica digitale, quanto i nuovi orientamenti del *Digital Heritage*.

In tal senso, il Portfolio, che è stato concepito come punto di sintesi di un processo di riuso digitale di contenuti analogici (saggi, libri, dispense didattiche, registrazioni), rappresenta un ulteriore strumento al servizio dell'approfondimento scientifico, quest'ultimo volta a definire i tratti di un dibattito - quello storico-artistico, in particolare, e quello sul cosiddetto Patrimonio Culturale in generale -, in una fase certo già allora (gli anni sono quelli del secondo dopoguerra e del boom economico) davvero ricca di stimoli in termini di 'prodotti' innovativi al servizio della didattica, della tutela e della valorizzazione. Da questo punto di vista, il Portfolio intende provare a interpretare al meglio la funzione di strumento per la disseminazione dei contenuti della ricerca, funzionale com'è al racconto di cosa è accaduto 'dentro', 'intorno' e 'fuori' ad uno dei principali Istituti di Storia dell'Arte e Archeologia dell'Italia meridionale dove, tra il 1964 e il 1965, si decise - proprio grazie a Prandi - di progettare il critofilm di Ragghianti dedicato a *Michelangiolo*.

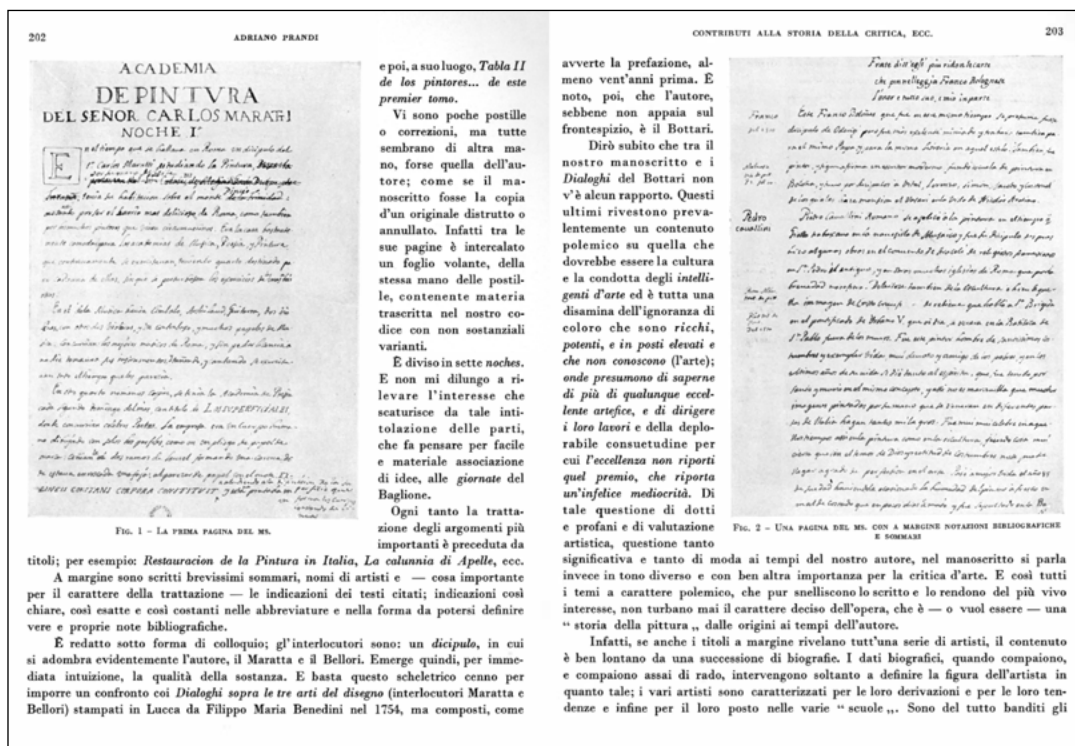
TRE SAGGI DI ADRIANO PRANDI E UNA TRACCIA AUDIO (1953-1975)

Andrea Leonardi

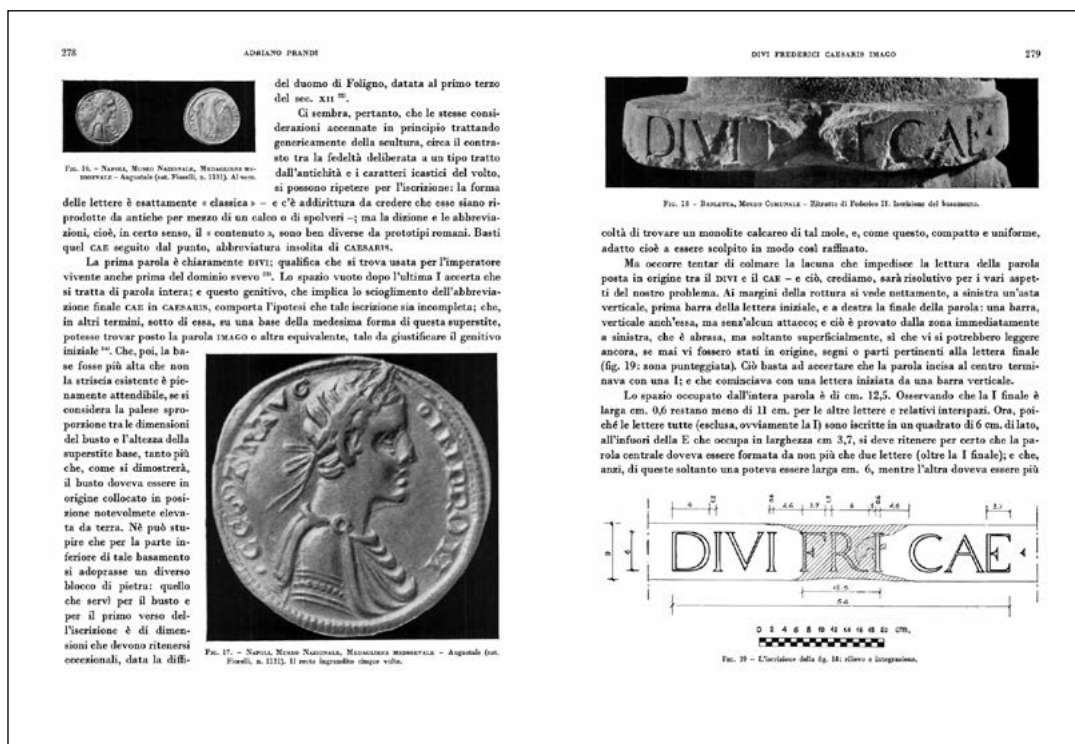
I materiali che si presentano in questa prima sezione del Portfolio digitale - tre saggi insieme all'audio di una bobina rinvenuta tra gli scaffali di quello che è stato l'Istituto di Storia dell'Arte e Archeologia di Bari - sono solo una minima parte della davvero ampia produzione scientifica di Adriano Prandi che, come ha ricordato Letizia Ermini Pani, spiega molto del suo impegno in realtà di riconosciuto spessore come il Centro di Studi Normanno-Svevi e il Centro per lo Studio della Civiltà Bizantina nell'Italia Meridionale¹, non a caso entrambi richiamati da Prandi medesimo anche nella sua introduzione all'*Aggiornamento dell'opera* di Émile Bertaux². Benchè ormai storicizzati, si è scelto di proporli al lettore in modo così diretto perché comunque dotati di un loro interesse rispetto alle traiettorie disegnate nei diversi saggi in catalogo. I contributi di Prandi sono scalati tra la metà degli anni Cinquanta e quella degli anni Sessanta. Il loro comune denominatore è dato dal tema della scultura, declinata nella sua fase antica (*La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle terme di Tito*, (1954), medievale (*Un documento d'arte federiciana: Divi Friderici Caesaris Imago*, 1953) e moderna (*Il problema del «non finito»*, 1964), sempre messa in relazione transdisciplinare con una gamma assai ampia di fonti storiografiche, testuali, letterarie, musicali, ma senza mai far venire meno l'attenzione per la centralità del manufatto storico-artistico.

Le loro sedi di pubblicazione appartengono alla 'classe' delle riviste: in particolare, i primi due saggi di Prandi, quelli scritti tra 1953 e 1954, trovano posto sulla «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», dove egli aveva esordito nel 1940-41 (*Contributi alla storia della critica. Un'«Accademia de pittura» della fine del Seicento*) (fig. 1)³, cioè nel pieno della Seconda Guerra mondiale, durante il suo assistentato alla cattedra di Vincenzo Fasolo (iniziato nel 1938)⁴. Gli anni sono quelli di Roberto Paribeni al vertice dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (I.N.A.S.A.) di cui il periodico era, ed è tuttora, l'organo ufficiale⁵. Ancora, prima di rendere nota la sua scoperta federiciana in Puglia (1953) e la sua riflessione sul Laocoonte (1954) (figg. 2, 3)⁶, la «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» è la stessa sede editoriale dove Prandi già aveva pubblicato un argomento squisitamente romano, di pittura medievale (*Pietro Cavallini a S. Maria in Trastevere*) (fig. 4)⁷, uscito nello stesso anno, il 1952, in cui Pietro Toesca rassegnò le sue dimissioni dalla guida dell'Istituto⁸. Nel 1961, invece, cioè nella fase del secondo commissariamento governativo dell'I.N.A.S.A., quando l'archeologo Luciano Laurenzi fu chiamato alla sua guida e, soprattutto, quando cominciarono a circolare le prime ipotesi di riorganizzazione della sua *governance*⁹, sempre Prandi sarebbe tornato a frequentare la testata in questione, illustrandovi un'altra scoperta, relativa di nuovo alla sua terra di adozione professionale (*Pitture inedite di Casaranello*) (fig. 5)¹⁰.

Il terzo saggio che si rende disponibile in questa sede, infine, è quello ispirato dall'evento di riferimento per l'esposizione *Michelangelo antifascista a Bari* (1964-1965), ossia il IV centenario della scomparsa di Buonarroti del 1664, che, in Italia, produsse risultati di rilievo come il critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti, *Michelangiolo*¹¹, oltre alla *Mostra critica delle opere michelangiolesche*, curata da Bruno Zevi insieme a Paolo Portoghesi¹², per il cui catalogo, ora 'multimedializzato' da Elisa Bonacini, si rimanda alla terza sezione del Portfolio digitale. Quanto all'articolo del '64, dedicato ad un argomento che aveva già toccato nel 1958 anche un'altra 'espatriata' in Puglia come la toscana Paola Barocchi (fig. 6)¹³, lo scritto è forse una delle testimonianze più intellettualmente 'libere' della produzione di Prandi, nel senso che esso è la restituzione della conferenza tenuta dallo studioso a Bari nell'ambito del ciclo di appuntamenti da lui stesso organizzato, a tema appunto michelangiolesco, poi concluso nel gennaio del 1965 con l'intervento dell'amico e collega Ragghianti e la proiezione del suo film-documentario sul Buonarroti. Di fatto, è un ulteriore elemento - peraltro piuttosto apprezzato dall'uditorio (fig. 7) - del puzzle che compone il quadro della *swinging* Bari negli anni Sessanta del Novecento¹⁴. Questo spiega la scelta fatta da Prandi di pubblicarne un resoconto completo su una testata altrettanto storica, ancorché a voca-



1. Articolo di Adriano Prandi, *Contributi alla storia della critica: un'«Academia de pintura» della fine del Seicento*, in «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» (1941).



2. Articolo di Adriano Prandi, *Un documento d'arte federiciana: Divi Friderici Caesaris imago*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» (1953).

LA FORTUNA DEL LAOCOONTE DALLA SUA SCOPERTA NELLE TERME DI TITO

Per iniziare questa « storia » occorrerebbe evidentemente conoscere con esattezza com'era la « mirabile statua di marmo » quando fu trovata « chavando sotto terra circa braccia 6 » in « una vigna di uno gentile homo Romano », quel Felice de Freda avventurata proprietario della località del Colle Oppio detta « Le Capocce » sotto cui si




FIG. 1 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica - Rappresentazione del Laocöon nel codice Vat. lat. 3023, f. 12 v.

edevano i ruderi delle Terme di Tito ». Il fatto avvenne certamente nel gennaio del 1506: se fu, come si crede dal più, il giorno 14 « lavoro il 13 » e « se cade di mercoledì, come riferisce il Casaveteri che è il primo narratore dell'episodio, è questione del tutto secondaria ».

E poi interessante rileggere questa narrazione e le altre che in gran copia seguirono, non tanto per assistere all'idololatrio trionfo del Laocöon, quanto per cercare di conoscere quali furono le sue prime vicende, quali i primi episodi della sua seconda vita, e soprattutto per tentar di cogliere, attraverso vive testimonianze, quale fosse lo stato del gruppo all'atto della scoperta.

Le riconosce per primo, sembra, Giuliano da Sangallo, inviato d'argento sul posto dal Papa che, saputo come « in una vigna presso S. Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle » comandò a un palafreniere « va, e di a Giuliano da San Gallo che subito le vada a vedere ». Il narratore è Francesco da Sangallo, figlio

ADRIANO PRANDI

di Giuliano, che, il 28 febbraio 1567 (sestanta e più anni dopo l'episodio, dunque, lo entusiasmo era ancora ben vivo) racconta questo suo ricordo di adolescente a mons. Spedalengo. « E così subito s'andò. E perché Michelangelo Bonarroti si trovava continuamente in casa, che mio padre l'avva fatto venire, e gli avva allegata la sepultura del Papa; volle, che ancor lui andasse: ed io così in groppa a mio padre, e andammo. Scesi dove erano le statue: subito mio padre disse: questo è Laocöon, di cui fa menzione Plinio. Si fece crescere la buca per poterlo tirar fuori: e visto, ci tornammo a desinare: e sempre si ragionò delle cose antiche ».

Notissima è il clamore della scoperta, ad vale qui ricordare aneddoti e fatti troppo noti.

A stroncare il mercato che sul momento si voleva fare della statua, a far cessare la ridda delle offerte in denaro tra i liberalissimi signori a possederla, intervenne la volontà del Papa, che volle la statua per sé. E il Laocöon, infatti, il 14 febbraio era già in Belvedere¹, prima ancora che un regolare contratto d'acquisto (che fu stipulato il 23 marzo) compensasse il fortunato scopritore e « de iure » primo legittimo proprietario.

Il racconto di questi primi episodi potrebbe estendersi a dismisura. Ma, si è già avvertito, a noi interessano soprattutto le descrizioni: che, per vero, sono scarnissime e schematiche, accorte come sono delle entusiastiche narrazioni dell'avvenimento. Anzi, che in saggia, una sola ne esiste, quella del Cavalcanti, inviata il 14 febbraio a Piero Guicciardini². E anche questa, più che descrizione, è la traduzione in parole del racconto sulla fine del sacerdote troiano, ampliata e diffusa sulla scorta di quella mirabile « illustrazione ». In altri termini, il Cavalcanti s'indugia soprattutto a descrivere il tragico tormento del padre e dei due suoi figli, lo spavento d'ognuno, e come i due serpenti ne siano terribile causa.

3. L'articolo di Adriano Prandi, *La fortuna del Laocöon dalla sua scoperta nelle terme di Tito*, in « Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte » (1954).

PIETRO CAVALLINI A S. MARIA IN TRASTEVERE

285




FIG. 2 - ROMA, S. MARIA IN TRASTEVERE - PIETRO CAVALLINI: Frammento del mosaico della Vergine.

ADRIANO PRANDI

285




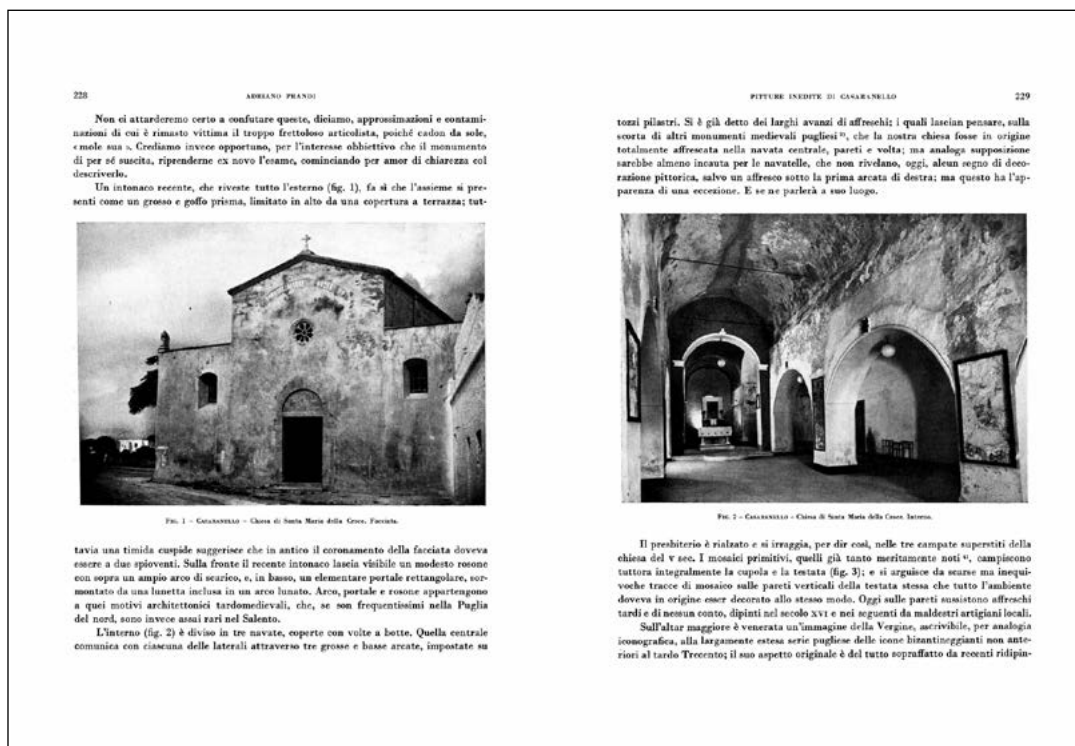
FIG. 3 - ROMA, S. MARIA IN TRASTEVERE - PIETRO CAVALLINI: La nascita di Maria (continua).

zialmente impressionistico dei mosaici coevi e anteriori, eredi d'una tradizione ellenistica, poiché persegue il raccordo graduale delle zone cromatiche e simula l'impasto, reagendo alla consueta disgregazione del colore. E tutto ciò è provato dalla notata quasi uniformità delle tessere, dalla regolarità della loro disposizione, dall'esiguità delle loro dimensioni, cioè da tutto ciò che è opposto a quel fare largo e « sprezzante » che in S. Maria in Domnica, p. es., soprattutto è evidente. Il pittore, poi, sottrae volutamente il colore alla mobilità prodotta dalla luce, poiché impone al colore stesso, per la sua inimitabile qualità cromatica, l'ufficio di variare, accogliendolo, l'apporto della luce: di qui quella delicatezza quasi pedante dei trapassi di tinta, quegli effetti di vibrazione, ottenuti da una studiata varietà delle tessere, limitata ad alcune parti, quali, p. es., le pinne nasali e il labbro superiore; e anche quel gagliardo rilievo, quella sorprendente fermezza, identica nella figura complessivamente intesa (e perciò nella composizione) e nel particolare struttivo.

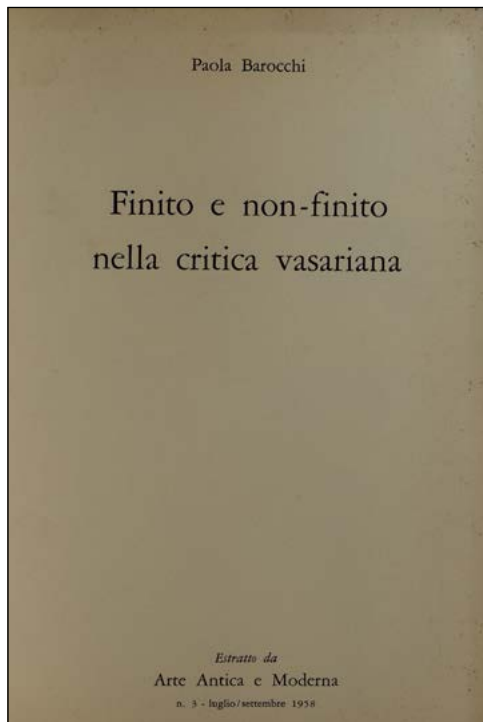
E ora si osservi il riquadro della Nascita di Maria, a sinistra della conca absidale (fig. 3).

Certamente vi si riconosce, com'è ovvio, la stessa personalità; ma credo anche vi si debbano notare, rispetto al riquadro precedente, differenze profondissime. Anche

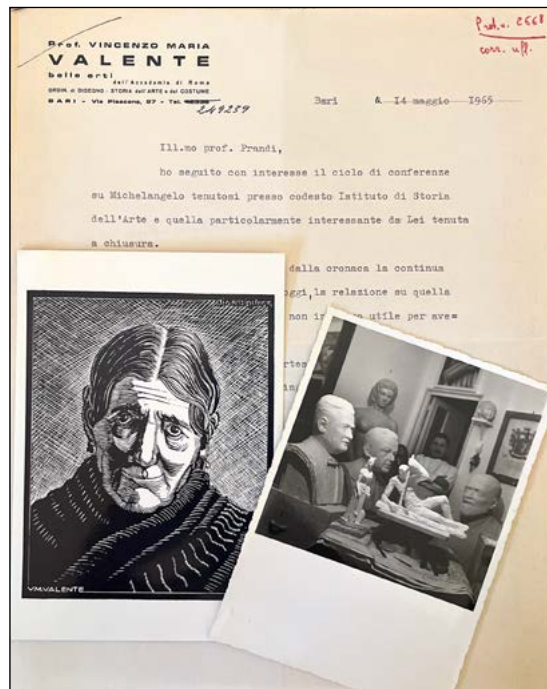
4. L'articolo di Adriano Prandi, *Pietro Cavallini a S. Maria in Trastevere*, in « Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte » (1952).



5. L'articolo di Adriano Prandi, *Pitture inedite di Casaranello* in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» (1961).



6. Frontespizio del contributo di Paola Barocchi, *Finito e non finito nella critica vasariana*, in «Arte antica e moderna» (1958).



7. Una delle lettere, in questo caso dello scultore Vincenzo Maria Valente, indirizzata ad Adriano Prandi per esprimere apprezzamento per la sua conferenza svolta nell'ambito del ciclo 'michelangiolesco'. Bari, Archivio Prandi.

zione più regionale rispetto a quella dell'I.N.A.S.A. Si trattava degli «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo barese»¹⁵, un periodico che, tra l'altro, aveva esordito dieci anni prima, nel 1954, in coincidenza del nuovo ruolo di preside dell'italianista Mario Sansone, molto vicino allo stesso Prandi che, ricordiamolo, era arrivato in Puglia, da Roma, nel 1947¹⁶.

Quanto alla traccia audio, essa rimanda agli aspetti gestionali di un non meglio precisato 'corso', all'interno del quale Prandi voleva inserire nuovi insegnamenti come 'Storia della musica bizantina' e che, sempre lui, intendeva svolgere in collaborazione con la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, nel 1970 passata dall'Università di Parma a quella di Pavia. Dal 1972, la Scuola fu diretta da Raffaello Monterosso che, in effetti, insieme a un pioniere della musica bizantina come Giovanni Marzi¹⁷, viene menzionato in questo documento nel suo ruolo apicale, a fungere così da termine *post quem*. Esso va messo a sistema con quello *ante quem* fornito, invece, da un altro richiamo, sempre estrapolato dall'intervento di Prandi che, di lì a poco, nel 1975, si ritirò in via definitiva: in questo caso, l'elemento d'interesse è collegato al nominativo di Giorgio Accardo, direttore generale presso il neonato Ministero dei Beni Culturali, istituito con il IV Governo Moro entrato in carica nel novembre del 1974. Considerata sia la formazione di Prandi e i suoi molteplici interessi, sia l'immediato precedente dell'esperienza da lui avviata nel 1968 con il *Corso di Cultura di Storia dei Monumenti*, interdisciplinare, aperto in forma partecipativa a chiunque fosse interessato al 'patrimonio culturale' e dove una parte rilevante era stata riservata all'architettura in Puglia (fig. 8)¹⁸, non stupisce poi che, per questo nuovo 'corso', egli pensasse ad un secondo insegnamento assolutamente coerente rispetto al contesto dato. La disciplina alla quale teneva Prandi in questa circostanza era quella di 'Storia dell'Architettura bizantina', facendo presente al suo uditorio, inoltre, la necessità di avviare un censimento in tal senso, con fotografie e rilievi, tra la Puglia, il Molise, la Campania («meno»), la Calabria («molto») e la Sicilia. Il richiamo a una simile e così vasta operazione di ricognizione rende possibile comprendere l'insieme della sua visione progettuale, tenendo conto di come, nel medesimo nastro che qui si propone, si possano ascoltare anche le voci di Salvatore Manna, domenicano, dal 1978 preside dell'Istituto di Teologia Ecumenico-Patristica Greco-Bizantina di Bari (che aveva contribuito a fondare nel 1969), e, soprattutto, dell'allieva e principale collaboratrice di Prandi, Maria Stella Calò¹⁹.

Qualche anno più tardi, quasi in dirittura d'arrivo circa il grande progetto di aggiornamento da parte di Prandi (1978) della già ricordata *Art dans l'Italie Méridionale* di Bertaux (fig. 9), in buona misura sarà proprio Calò a fornire le chiavi di lettura di questo nastro, si è visto documento di una riunione svoltasi, verosimilmente a Bari, tra il 1972 e il 1974-'75. La studiosa lo fece con la sua *Premessa* al volume di Nino Lavermicocca, *Gli insediamenti rupestri del territorio di Monopoli*, uscito nel 1977 per i tipi de L'Erma di Bretschneider (Roma) (fig. 10), proprio su iniziativa dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bari, nell'ambito del *Corpus degli insediamenti medievali della Puglia, della Lucania e della Calabria*. Calò, infatti, che di quel *Corpus* ideato da Prandi aveva nel frattempo ereditato la direzione, avrebbe restituito le principali linee di intervento, in

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI - BARI FACOLTÀ DI LETTERE			
Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna CORSO DI CULTURA SULLA STORIA DEI MONUMENTI			
Calendario delle lezioni (marzo - maggio 1968)			
	ore 18		ore 19
marzo	15 Prof. A. Prandi, <i>Storia delle teorie del restauro e criteri attuali</i>		Prof. I. Faldi, <i>Museografia</i>
	18 Prof. A. Prandi, <i>Storia delle teorie del restauro e criteri attuali</i>		
	20 Arch. M. P. Clarini, <i>Analisi dei monumenti e rappresentazioni grafiche</i>		
	21 Arch. M. P. Clarini, <i>Analisi dei monumenti e rappresentazioni grafiche</i>		
	22 Arch. M. P. Clarini, <i>Analisi dei monumenti e rappresentazioni grafiche</i>		Arch. M. P. Clarini, <i>Analisi dei monumenti e rappresentazioni grafiche</i>
	23 Arch. M. P. Clarini, <i>Analisi dei monumenti e rappresentazioni grafiche</i>		Arch. R. Chiurazzi, <i>Storia dell'architettura pugliese: studio dei centri storici</i>
	27 Arch. Prof. R. De Vita, <i>Rilievo dei monumenti</i>		
	28 Prof. A. Prandi, <i>Storia delle teorie del restauro e criteri attuali</i>		Arch. R. Chiurazzi, <i>Storia dell'architettura pugliese: studio dei centri storici</i>
	29 Prof. I. Faldi, <i>Museografia</i>		Arch. Prof. R. De Vita, <i>Rilievo dei monumenti</i>
	30 Prof. A. Prandi, <i>Orientamenti sulla tecnica costruttiva</i>		
aprile	3 Arch. Prof. R. De Vita, <i>Rilievo dei monumenti</i>		Dott. M. S. Calò, <i>Storia dell'architettura pugliese</i>
	4 Dott. M. S. Calò, <i>Storia dell'architettura pugliese</i>		Arch. R. Chiurazzi, <i>Storia dell'architettura pugliese: studio dei centri storici</i>
	18 Prof. A. Prandi, <i>Orientamenti sulla tecnica costruttiva</i>		Arch. R. Chiurazzi, <i>Storia dell'architettura pugliese: studio dei centri storici</i>
	19 Prof. I. Faldi, <i>Legislazione e amministrazione del patrimonio artistico</i>		Dott. M. S. Calò, <i>Storia dell'architettura pugliese</i>
	20 Dott. M. S. Calò, <i>Storia dell'architettura pugliese</i>		Arch. R. Chiurazzi, <i>Storia dell'architettura pugliese: studio dei centri storici</i>
	22 Arch. M. P. Clarini, <i>Analisi dei monumenti e rappresentazioni grafiche</i>		Arch. Prof. R. De Vita, <i>Rilievo dei monumenti</i>

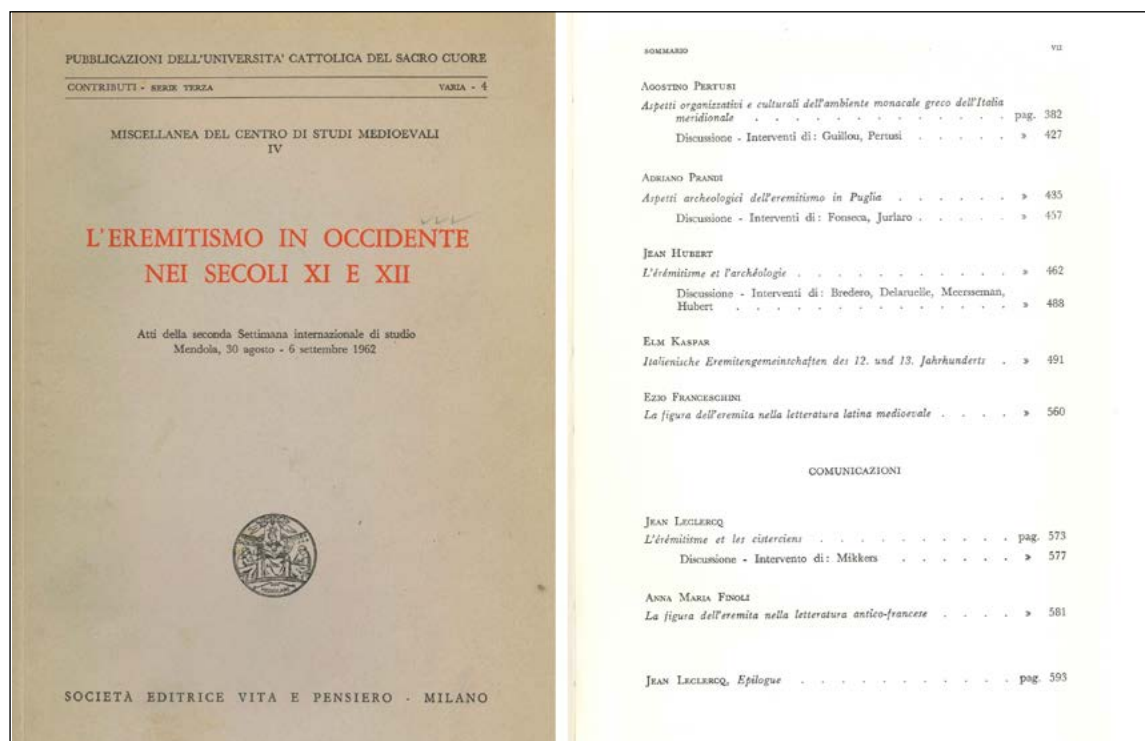
8. Programma del *Corso di Cultura sulla Storia dei Monumenti* organizzato da Adriano Prandi nel 1968. Bari, Archivio Prandi.



9. Frontespizio di uno dei volumi che compongono l'opera di Émile Bertaux, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Roma, 1869-1917, aggiornata da Adriano Prandi nel 1978.



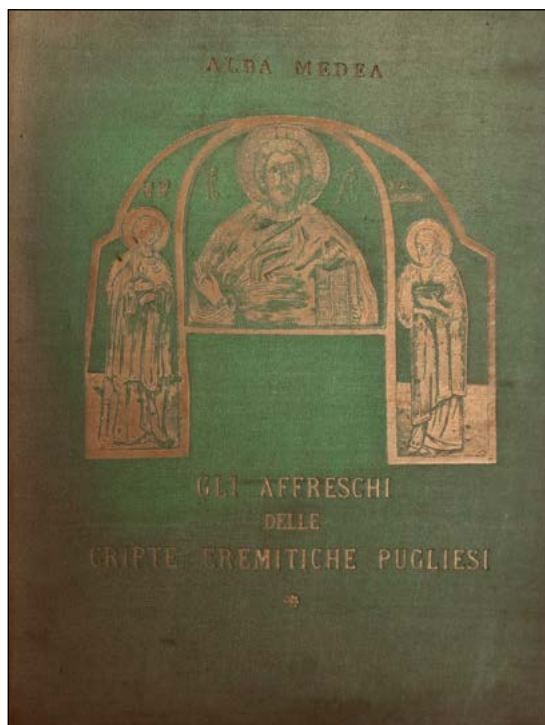
10. Frontespizio del volume di Nino Lavermicocca, *Gli insediamenti rupestri del territorio di Monopoli*, Roma, 1977. Inquadrando il Qr Code dalla app di izi.TRAVEL si accede dal proprio smartphone all'intervento di Adriano Prandi (1972/1974-'75).



11. Gli atti, partecipati da Adriano Prandi, della seconda Settimana Internazionale di studio su *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII* (Mendola, 1962).

cui appunto si inseriva anche il discorso del suo mentore registrato su bobina. La studiosa ricordò di come fosse stato lui, nel 1962, riunendosi al Passo della Mendola con i «professori André Guillou e Agostino Pertusi», in occasione della settimana di studio su *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI-XII* (fig. 11), ad aver dato sostanza all'idea di un *Centro per lo studio delle sedi eremitiche e cenobitiche d'Italia*, da cui poi «mosse l'idea di un *Corpus dei santuari rupestri* diretto dal Prandi» e di cui il volume di Lavermicocca era il primo esito²⁰.

Il dato appena riportato può ritenersi la premessa di quanto, nel '68, Prandi avrebbe poi fatto prendendo parte a un altro dibattito, tenutosi questa volta a San Vito dei Normanni, in Terra d'Otranto. Qui non solo si andò a superare il concetto di «cripte basiliane», ancora vivo nella comunque pionieristica ricognizione di Alba Medea del 1939 (fig. 12)²¹, ma si operò per aprire alla nuova stagione di studi dedicati alla «civiltà delle grotte» e al mondo bizantino modernamente inteso, anche favorendo la formazione di gruppi di ricerca spontanei e non necessariamente vincolati all'ambito strettamente accademico (fig. 13)²². È la linea di ricerca (o punto di non ritorno se si preferisce), da cui poi sfociarono sia la *Civiltà rupestre in Terra Jonica* di Cosimo Damiani Fonseca, del 1970, sia il convegno su *La civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi*, del 1971, tenutosi a Mottola, nella masseria di Casalrotto. Al simposio del '71 l'intervento conclusivo fu affidato proprio a Prandi (figg. 14, 15, 16) che, già nel 1968, al *Convegno storico interecclesiale*, svoltosi invece a Bari, aveva fatto il punto sugli *Elementi bizantini e non bizantini nei santuari rupestri della Puglia e della Basilicata*²³. In occasione dell'incontro di Mottola, scrisse ancora Calò nella *Premessa* al libro di Lavermicocca²⁴, Prandi insistette con decisione soprattutto su quanto fosse necessario impostare e avviare, proprio in seno all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bari, un programma volto al censimento e alla catalogazione dei santuari rupestri della Puglia e della Lucania, con «l'esigenza metodologica di indagarne i caratteri architettonici e i corredi pittorici alla luce di confronti il più possibili estesi», tanto nella direzione dei contenuti, quanto in quella del coinvolgimento sociale. La citatissima *Convenzione di Faro* era ancora di là da venire.



12. Frontespizio del volume di Alba Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma, 1939.



13. La «civiltà delle grotte» in Puglia: tesoro da salvare, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 12 novembre 1968.



14-16 (a lato). Immagini storiche del convegno *La civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi* (Mottola, Masseria di Casalrotto, 1971): Adriano Prandi mentre conversa con André Guillou, in platea e al centro della foto di gruppo.





Note

¹ Bertaux ed. 1978.

² Per una rassegna si veda Ermini Pani 1981. Si consideri inoltre quanto in *infra* Leonardi, *CHANGES. Michelangelo antifascista a Bari (1964-'65)*.

³ Prandi 1940-1941.

⁴ Per cui si veda *infra* Leonardi, *CHANGES. Michelangelo antifascista a Bari (1964-'65)*.

⁵ Paribeni 1956.

⁶ Prandi 1953; *Id.* 1954.

⁷ Prandi 1952.

⁸ Sul periodo di Toesca all'I.N.A.S.A.: Pomponi, Speciale, 2020, pp. 267-298.

⁹ Per cui si veda *infra* Leonardi, *CHANGES. Michelangelo antifascista a Bari (1964-'65)*.

¹⁰ Prandi 1961.

¹¹ Per cui si veda *infra* Casini, *Filmare la Cappella Sistina*; Mangone, *Spazio, ambiente e architettura nei cine-film autoriali*.

¹² Zevi, Portoghesi, 1964. Per cui si veda *infra* Bonacini, *Michelangelo (1964) e intorno a Michelangelo (2024)*.

¹³ Barocchi 1958.

¹⁴ Per cui si veda *infra* Leonardi, *La 'swinging Bari' (1964-1975) e il dibattito sulle Arti*.

¹⁵ Prandi 1964.

¹⁶ Per cui si veda *infra* Leonardi, *CHANGES. Michelangelo antifascista a Bari (1964-'65)*.

¹⁷ Ferrari Barassi-Delfino 1995. La scuola nacque nel 1952 con l'istituzione a Cremona della Scuola di Paleografia Musicale all'interno dell'Università degli Studi di Parma, formalizzando un corso di 'Paleografia musicale' già iniziato nel 1950.

¹⁸ Per cui si veda *infra* Leonardi, *La 'swinging Bari' (1964-1975) e il dibattito sulle Arti*.

¹⁹ Su Calò si veda *infra* Leonardi, *CHANGES. Michelangelo antifascista a Bari (1964-'65)*.

²⁰ Calò in Lavermicocca 1977, p. XIV e nota 4 dove si rimanda ad A. Guillou, *Greco d'Italie du Sud et de Sicile au Moyen Age: les moines*, in «Mélanges d'Archeologie et d'Histoire», 75, 1963, p. 98, nota 1.

²¹ Medea 1939.

²² La «civiltà delle grotte» in Puglia: tesoro da salvare, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 12 novembre 1968.

²³ Prandi 1973. Subito dopo, nel 1969, si svolse a Matera un altro convegno per cui si veda Prandi 1971.

²⁴ Calò in Lavermicocca 1977, p. XIV.

Adriano Prandi

Un documento d'arte federiciana: Divi Friderici Caesaris imago

in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», vol. 2, 1953,
pp. 263-296.

UN DOCUMENTO D'ARTE FEDERICIANA

DIVI FRIDERICI CAESARIS IMAGO

NEL Museo Comunale di Barletta, relegato tra frammenti di scarsa importanza e di varia qualità (capitelli, rocchi di colonne, relitti di sculture decorative), è un busto virile (figg. 1, 2, 3, 4), paludato e laureato, che si soleva qualificare genericamente come « figura di personaggio romano », senz'altra specificazione; quanto dire che non era mai stato oggetto di studio e neppure di men che superficiale attenzione¹⁾.

Proveniente dalla Masseria Fasoli, sita a mezza strada tra Barletta e Canosa, fu donato al Museo dall'antico proprietario di essa una ventina d'anni or sono, in occasione della vendita del fondo.

È scolpito in un sol blocco di calcare locale, molto compatto e di grana rigorosamente uniforme; e, come in tutti i manufatti di questa pietra, lo strato superficiale, lisciato con cura, si è indurito, assumendo la tendenza a staccarsi, sfaldandosi, dal nucleo lapideo. È alto m. 1,16, compresa la piccola base, ricavata dallo stesso blocco; la larghezza massima della figura è di cm 65, di poco superiore al diametro maggiore della base che è ellittica²⁾.

Lo stato di conservazione, purtroppo, non è buono; i danni maggiori sono stati prodotti non già dal tempo, ma da inconsulti atti di vandalismo: sono ben visibili sulla fronte, sulle guance e sul mento tracce di pallottole sparatevi contro; sì che ora il naso è perduto, il labbro superiore quasi del tutto mancante e larghe zone della superficie sono distrutte³⁾.

Nella Masseria Fasoli era collocato al sommo di un'arcata costruita verso la metà del secolo scorso, issatovi come un estrinseco fastigio. C'è da credere che non vi fosse stato trasportato da lontano, e, anzi, che nella stessa località si trovasse fin dall'origine, dato il suo peso e la sua mole. Del resto la veste moderna della fattoria cela senza dubbio strutture assai antiche: infatti sono ben visibili volte mutile e muri che nulla hanno a che fare con le parti moderne e che invece, per la qualità e la disposizione dei conci, rivelano la loro stretta rassomiglianza con avanzi di imponenti costruzioni sicuramente medievali sparse in tutta la zona⁴⁾; inoltre, a conferma dell'antichità del fabbricato, frammenti di colonne e di membrature architettoniche sono disseminati nell'ambito della masseria stessa.

264

ADRIANO PRANDI

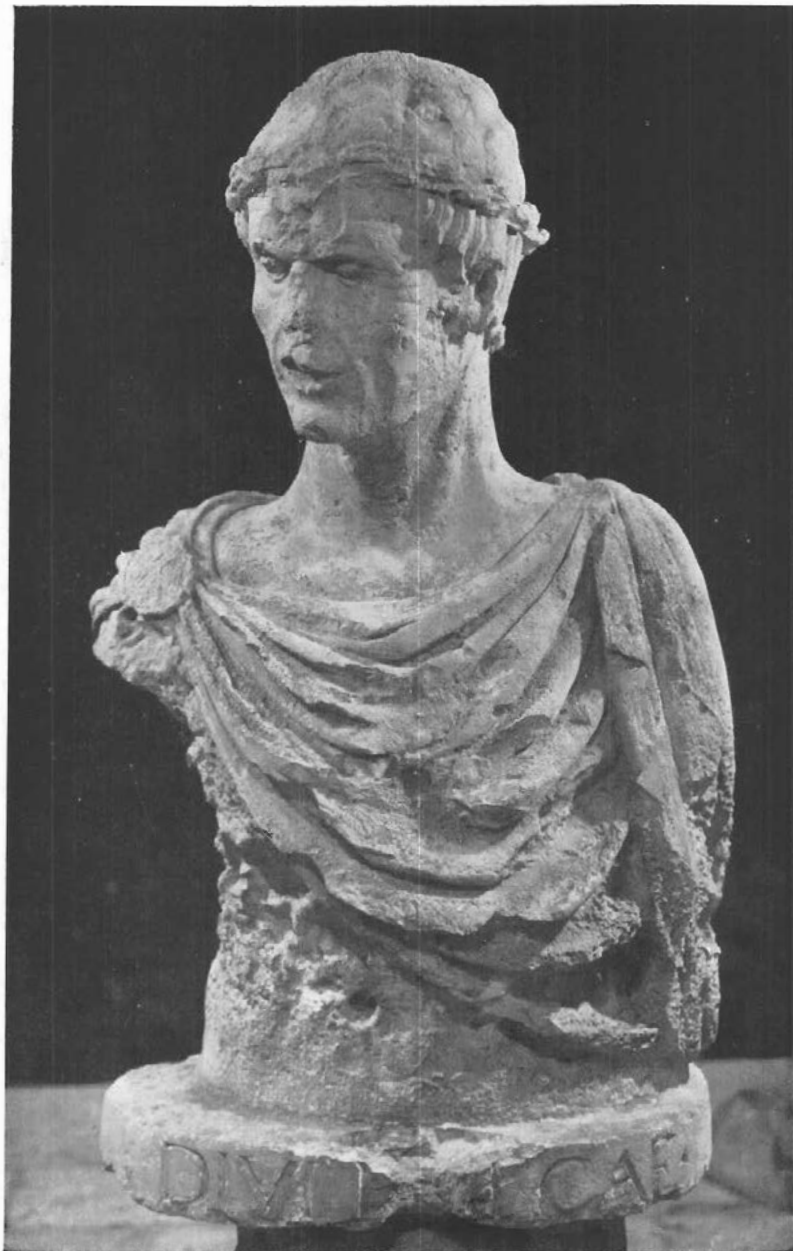


FIG. 1 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II.

DIVI FRIDERICI CAES ARIS IMAGO

265



FIG. 2 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II.

Anche in origine il busto doveva essere in posizione elevata (se ne giustificheranno a suo luogo le ragioni); ma non era certo isolato, bensì sporgente da una parete: infatti il retro (fig. 4), sommariamente spianato, ha una larga incamerazione, ancora parzialmente colmata da calcestruzzo: quanto basta per accertare che fu scolpito per essere addossato e infisso a un muro.



FIG. 3 – BARLETTA, MUSEO COMUNALE – Ritratto di Federico II.

* * *

La superficiale qualifica di « figura di personaggio romano » non era, in verità, del tutto ingiustificata: la corona di lauro che cinge il capo e soprattutto il paludamento dalle ampie pieghe, fermato sulla spalla destra da una fibula rotonda, su cui sono ancora chiaramente leggibili le lettere S P Q R (v. fig. 20), sono in tutto e per tutto simili a esemplari classici, che sarebbe inutile, se anche non difficile, precisare.

Ma, limitandoci per ora a osservare gli elementi più appariscenti e rinviando a suo luogo l'esame propriamente stilistico, bastano poche considerazioni a rimuovere del tutto la esposta presunzione che si tratti d'opera romana. Si osservi, per esempio, come è realizzata la tenia che ferma la corona (figg. 4, 27)), rilevata sul collo senza alcuna stonatura e senza alcuna variazione plastica; e si osservino – soprattutto – i capelli al disotto della corona: a ciocche iterate con ordine pedante, rese con semplicissimi glifi paralleli, terminanti in altrettanti riccioli stretti e improvvisi, quali appaiono di regola – e soltanto – nelle sculture medievali. Ciò avverte fin da ora che

il sapore « antico » è limitato strettamente al paludamento e alla corona, e perciò non indica la copia di una determinata e particolare statua antica (altrimenti anche gli altri elementi, senza dubbio, sarebbero stati riprodotti) ma procede dalla imitazione di un tipo generico della ritrattistica imperiale romana. Lo scultore, insomma, volle rappresentare il suo personaggio in veste antica, ma non volle minimamente rinunciare a quanto era peculiare del suo stile quando si trattò di altro che non fosse il vestito e l'atteg-

giamento: si vedrà infatti che rimase del tutto fedele al proprio gusto, sinceramente attuale, quando figurò il volto del personaggio attraverso i caratteri fisionomici suoi propri.

Giacchè, come è evidente, il nostro busto altro non è che un ritratto; e non certo un ritratto idealizzato, in ciò che concerne la fisionomia: i tratti del volto irregolari e marcati, l'atteggiamento «parlante» del capo, le rughe e le deformità della pelle studiatamente disegnate, gli occhi molto vicini e infossati, il mento aguzzo e prominente, la mascella ampia e vigorosa sono indubbiamente caratteri veristici; donde la necessità o almeno l'opportunità di identificare il personaggio rappresentato. Ma è chiaro che non in ciò e nella implicita datazione potrà esaurirsi la nostra ricerca: il busto di Barletta suscita un problema complesso che si articola non solo nella valutazione dell'opera d'arte, ma anche nel lumeggiare un singolarissimo episodio di storia del gusto e un altrettanto singolare momento di uno scultore; d'uno scultore che in una stessa opera fu ad un tempo ritrattista – e qui, come s'è detto, non potè rinunciare all'immediatezza del proprio stile – e insieme dimostrò come e quanto sapesse porre a frutto una cultura classicheggiante, probabilmente d'obbligo, indice di una volontà programmatica; ma fu scultore tale che non mai, in nessun momento del suo operare, impoverì le sue qualità di artista, riducendo a manifestazioni accademiche o passivamente imitative i medesimi apporti culturali.

* * *

Chi è, dunque, il personaggio rappresentato?

A questo punto è doveroso premettere che le prime congetture intorno al busto da noi ritrovato sono state suscitate dal recente ricordo di uno studio del prof. Guido



FIG. 4 – BARLETTA, MUSEO COMUNALE – Ritratto di Federico II.

von Kaschnitz-Weinberg, Primo Direttore dell'Istituto Archeologico Germanico; il 21 aprile scorso, celebrandosi il 125° annuale della fondazione dell'Istituto stesso, l'illustre studioso, in un'ampia e persuasiva dissertazione, rivendicò al Medioevo una nota testa proveniente da Lanuvio (v. fig. 14), che fin allora gli archeologi, con unanime parere, avevano attribuito ad epoca augustea⁵⁾; e dimostrò inoltre che la testa altro non è che un ritratto di Federico II di Hohenstaufen⁶⁾.

Ora, il busto di Barletta ha del pari apparenza romana ed è tuttavia sicuramente medievale: adombra quindi un problema strettamente affine a quello della testa da Lanuvio. Per di più sotto il nostro busto sono chiaramente leggibili due parole, *DIVI* e *CAE(saris)*; quanto basta per legittimare l'immediata e spontanea ipotesi che anch'esso, ritrovato in territorio, per così dire, federiciano, sia un ritratto dell'imperatore svevo; e costituisca quindi un sussidio al problema generale riproposto dal von Kaschnitz sul carattere politico dell'iconografia federiciano, dell'arte aulica promossa e voluta dall'imperatore; onde la storia dell'arte interviene a buon diritto ad alimentare gli studi storici e giuridici su questi argomenti.

Ma in questa sede, tenuto conto del doveroso impegno di non tardare a render noto agli studiosi il fortunato ritrovamento, ci si dovrà attenere alla stretta « presentazione » del busto, senza cioè poter far altro che accennare a quei più generali problemi che esso medesimo suscita.

* * *

Anzitutto, pertanto, occorre cercar di dimostrare che veramente il busto di Barletta è un ritratto di Federico II.

A provare la nostra tesi soccorrono non pochi elementi; e prima di tutto la provenienza della scultura, ovvero l'antichità, come s'è detto, dell'edificio trasformato oggi nella Masseria Fasoli.

Subito a nord-est di esso, al confine tra le giurisdizioni di Canosa e di Barletta, protesa verso l'ansa dell'Ofanto più prossima a Canne, è una profonda e larga erosione del terreno, un vero e proprio vallone, scavato dalle acque che vi si precipitavano dalle ripide pendici e che provenivano dallo straripamento dell'Ofanto; il suo fondo, infatti, è costituito da uno spesso strato di sabbia di fiume.

Tutt'intorno, sulle sue alte e ripide sponde, sono allineate a intervalli regolari profonde e frequentissime cisterne, protette da ampie volte a botte, che, si dice subito, per forma e fattura e modo d'impiego dei conci, trovano esatto riscontro in opere federiciane di Lucera (per es. il canale-cisterna del castello), di Andria e di Castel del Monte. È evidente che questa serie di cisterne fu costruita per un duplice scopo: quello di fermare gran quantità dell'acqua piovana che scorreva dalle pendici nel vallone, e quello di conservarla nella maggior possibile misura per i lunghi mesi di siccità, grazie anche alle volte che ne riducevano al minimo l'evaporazione.

Ora, in due documenti giunti fino a noi, rispettivamente del 1284 e del 1288, nel descrivere un territorio appartenente al demanio della Chiesa di Canne, si fa esplicita menzione di numerose « cisternae », o « criptae stempaniatae » o « stompaniate », site a mezza costa di un « vallone » qualificato come « Aranatella » a causa dell'« arena fine di fiume » che ne caratterizzava il fondo ⁷. Il termine « stempaniare » o « stimpaniare » è ancor vivo nei dialetti meridionali e significa (da *τύπανον* e *s* privativo) « sfondare », « togliere il fondo » ⁸; sì che le « criptae stempaniate » altro non sarebbero che cripte, cioè antri o grotte, cui sia stato tolto il fondo; che cioè, come si diceva, siano state sfondate. Per l'appunto, le cisterne che ancor oggi si vedono sulle pendici del vallone presso la Masseria Fasoli, hanno l'aspetto di brevi gallerie, formate dalle ampie volte a botte; e sotto di queste il piano di campagna – il naturale « fondo » – è mancante, o meglio è stato profondamente scavato per costituire l'invaso della cisterna.

È chiaro che a questi manufatti si attaglia perfettamente la denominazione di « criptae stempaniatae ». Ed è evidente perciò che il territorio descritto dai documenti citati altro non è che quello contiguo all'odierna Masseria Fasoli; un complesso di opere così imponenti, poi, rende plausibile la presenza, in antico, di un edificio di qualche importanza in quel luogo; edificio che crediamo di poter identificare negli avanzi inclusi nell'odierno fabbricato della Masseria Fasoli, unici in quella zona che si possano attribuire a un'antica abitazione.

È anche attendibile pensare che tali opere, se nell'ultimo ventennio del secolo XIII eran nominate come usuale mezzo di identificazione della contrada, non fossero di recentissima costruzione. Ci sembra insomma lecito crederle di almeno un trentennio anteriori alla data dei documenti in parola: quanto basta per poterle attribuire al tempo in cui l'imperatore Federico, verso la fine della sua vita, dimostrò definitivamente, con la costruzione di Castel del Monte ⁹, quanto prediligesse quella plaga; il territorio, poi, che si stende tra la fedelissima Andria e Barletta, tanto spesso prescelta per sua dimora ufficiale, era da tempo di regio demanio; onde la cura per il benessere della contrada, attestata dalle opere di regolazione del regime alluvionale delle acque ¹⁰. Così, concludendo, crediamo che la odierna Masseria Fasoli costituisse una delle « regiae massariae » che l'imperatore fondava di regola nelle sue terre.

È quindi consequenziale, crediamo, supporre che in questo edificio potesse trovarsi l'immagine imperiale; o, ciò che è lo stesso, che un busto – come il nostro – ritraente un « Divus Caesar » figurato con i più chiari attributi imperiali, proveniente da questa « massaria », non possa offrire immagine diversa da quella di Federico II.

* * *

Non ci si può esimere, poi, dal cercar sostegno alla nostra ipotesi nel confronto del busto di Barletta con gli altri ritratti di Federico. Ma, a sminuire pregiudizialmente il valore di questo tentativo, sta il fatto che le numerose effigi imperiali fino ad oggi

note rivestono un netto carattere di idealizzazione¹¹⁾, per non parlare, poi, delle molte su cui gravano fondati dubbi, sia sull'autenticità e sia sulla stessa identificazione.

Tuttavia conviene passarli in rapida rassegna, non solo perchè il grado, diciamo, di idealizzazione non è costante (e però alcuni contengono notazioni veristiche) ma anche perchè perfino in quelli più decisamente idealizzati si possono osservare alcune caratteristiche, le quali, per essere comuni a tutti i ritratti di questa categoria, adombrano cer-



FIG. 5 - CAPUA, MUSEO CAMPANO - Copia del « gesso Solari ».

tamente peculiarità fisionomiche, e perciò valgono a dare qualche indizio sul reale aspetto di Federico¹²⁾.

Cominceremo la nostra rassegna – e non sembri fuor di luogo – dai ritratti che possono apparire poco attendibili, in quanto sono copie, più o meno libere, dirette o indirette di un originale perduto: si allude, ovviamente al gesso Solari (fig. 5), alla gemma Raumer e perfino al disegno d' Agincourt, unificabili come derivati dalla grande *statuæ apuana*.

Il gesso Solari, sebbene assai spesso ritenuto un calco dell'originale¹³⁾, in molte parti è sicuramente immaginario: il naso della statua, per es., era già « guasto » al tempo del Sarnelli¹⁴⁾, e perciò fu di certo modellato ex novo dal Solari, se non già dai restauratori del tardo Cinquecento¹⁵⁾; le gote sono asimmetriche, e la sinistra, che denuncia palesemente una « mancanza », appare anche del tutto rifatta. Il mento, così schiacciato e largo, non ha riscontro neppure nei più convenzionali profili degli augustali; e forse soltanto nella sua netta squadratura adombra quella robustezza che invece, lo caratterizza in tutti gli altri ritratti, non escluso il disegno che riproduce la gemma Raumer¹⁶⁾. Gli occhi, lontani come in nessuna altra effigie, credo siano una conseguenza di quell'arrotondamento del volto che per il suo vago carattere augusteo può far pensare tanto al « tono » romanizzante che lo scultore federiciano volle imprimere alla statua onoraria, quanto al gusto accademico certamente proprio del Solari.

Se poi si aggiunge che, come ci consta, recenti tentativi di adattare il gesso al colossale torso di marmo hanno avuto esito nettamente negativo, si deve concludere che non si tratta di un calco, bensì di una copia, a cui il Solari non ha voluto o potuto astenersi dall'imprimere il proprio stile peculiare; giacché ben lungi dall'essere un mestiere, cioè un copista umilmente fedele, era, a detta del Daniele che gli commise l'opera,

il Bernini dell'età sua. Del resto, poi, il testo del Della Valle¹⁷⁾ – fonte diretta dell'episodio – suggerisce la tesi della copia¹⁸⁾.

Si veda ora, a conferma di tutto ciò, il disegno d'Agincourt¹⁹⁾ (fig. 6), derivato dalla stessa fonte e, in quanto copia, da porsi sullo stesso piano del gesso Solari: qui gli occhi sono vicini, il mento decisamente segnato e il volto fortemente ovale (e in ciò si discosta nettamente dal gesso); ma per la bocca stretta e dal taglio ricurvo, per le labbra carnose e raccolte e per la fronte breve trova invece rispondenza nell'opera del Solari.

Tali caratteri, dall'essere comuni a due ritratti tanto diversi come impostazione figurativa, acquistano qualche valore positivo; tanto più che si ritrovano in altre immagini dell'imperatore, nelle quali, si dice subito, sono presenti anche quei tratti che, evidenti nel disegno, mancano nel gesso, confermando le riserve or ora formulate sulla fedeltà di quest'ultimo all'originale.

Anche il ritratto di Aquisgrana, che in certo modo²⁰⁾ s'accosta al gesso Solari, ha, a differenza di questo e concordemente al disegno, gli occhi ravvicinati e larghi. E le stesse caratteristiche fisionomiche si trovano in non poche figurazioni dell'imperatore che, pure, furono eseguite non tanto per fissare e tramandare nel tempo l'esatta fisionomia di Federico II, quanto per rappresentare in astratto la maestà imperiale.

Categoria nella quale si possono distinguere, a nostro parere, due gruppi: gli augustali, in cui è preminente il carattere di romanità voluto conferire alla figura di Federico, e quelle immagini (per es. i sigilli, la miniatura dell'Exultet di Salerno, quella della Chronica Regia Coloniensis, ecc.) dove l'idealizzazione non ha impedito di rappresentare l'imperatore nei suoi abiti e attributi – vesti, scettro, corona – medievali, e perciò in modo, non dirò veristico, ma certo legato a dirette e contemporanee esperienze.

Troppo lungo e fuori luogo sarebbe trattare ora degli augustali, molto diversi tra loro, e dei quali non si è ancora stabilita l'esatta cronologia²¹⁾. Basti ai nostri fini ribadire come, nonostante la netta idealizzazione, alcuni di essi dimostrino caratteri fisionomici ben individuabili. Per es.: da quello n. 1127 del medagliere di Napoli (fig. 7) si percepisce immediatamente come l'idealizzazione non abbia impedito di riprodurre



FIG. 6 – Ritratto di Federico II. Disegno del d'Agincourt dalla statua della porta di Capua (particolare).



FIG. 7 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE, MEDAGLIERE MEDIEVALE - Augustale (cat. Fiorelli, n. 1127).

quel naso quasi privo di depressione alla radice, quegli occhi grandi e infossati, quella bocca raccolta e inflessa, quel mento prominente e quella robusta mascella che avevamo notato nei ritratti precedenti.

Tra le numerose immagini del secondo gruppo, cioè tra quelle che rappresentano l'impera-

tore in veste medievale, è assai significativo il sigillo di Oppenheim (fig. 8), nel quale il volto reca alcuni ben chiari caratteri fisionomici ²²⁾. Ma di ancor maggiore interesse è senza dubbio la miniatura del *De arte venandi cum avibus* del Cod. Vat. Pal. Lat. 1071; il quale, com'è noto, non è l'originale federiciano, ma una copia voluta da Manfredi, la più antica che si conosca e senza dubbio la migliore ²³⁾.

Il primo foglio reca due ritratti frontali: il primo (fig. 9) raffigurerebbe Federico e sarebbe copiato dall'originale; il secondo (fig. 10) sarebbe invece l'immagine di Manfredi ²⁴⁾. Ora, la straordinaria rassomiglianza tra i due lascia pensare che, come si diceva, essi altro non rendano che una generica immagine imperiale, di cui l'iconografia federiciano avrebbe costituito un prototipo immediato ²⁵⁾. Ma è comunque notevole che perfino nella miniatura del *De arte venandi* (copia anch'essa di un originale perduto) tornino quei tratti caratteristici che abbiamo più volte elencati: gli occhi ravvicinati, grandi e infossati, il volto fortemente ovale, il mento accentuato.

Si accenna appena, a questo punto, al rilievo dell'ambone di Bitonto, la cui interpretazione ci sembra non ancora definita: infatti, se non è neppure degna di ricordo la strana congettura dello Schulz ²⁶⁾ che



FIG. 8 - Sigillo di Oppenheim (particolare).

credette di riconoscervi una Adorazione dei Magi, restano pur sempre discutibili le due tesi dell'Avena²⁷⁾ e del Bertaux²⁸⁾: il primo vede nel personaggio in trono (fig. 11) Enrico VI e nella figura stante coronata (fig. 12) Federico II; il Bertaux, invece, crede ravvisarvi la famiglia di Federico II: l'imperatore in trono e davanti a lui la moglie Isabella, figlia del re di Gerusalemme, e poi i figli Enrico e Corrado. Se per molti lati appar debole la tesi dell'Avena (il pulpito è del 1229, quando l'impero di Federico II era



FIG. 9 - Federico II. Miniatura nel fol. 1 v. del *De arte venandi cum avibus* (cod. Vat. Pal. Lat. 1071) (Foto Bibl. Apostolica Vaticana).



FIG. 10 - Manfredi (?) - Miniatura nel fol. 1 v. del *De arte venandi cum avibus* (cod. Vat. Pal. Lat. 1071) (Foto Bibl. Apostolica Vaticana).

nella sua pienezza e perciò non è giustificabile, nel rilievo, la preminenza di Enrico VI) d'altra parte non sembra del tutto attendibile neppure la spiegazione del Bertaux: la presunta Isabella non ha alcun attributo che ne definisca la femminilità e la regalità poichè è in tutto simile al così detto Corrado; inoltre, al tempo dell'ambone, Isabella era già morta; eppoi, se pure in simile scultura i caratteri fisionomici hanno qualche significato, è al personaggio coronato stante che competerebbero quelli che abbiamo riconosciuto propri di Federico.

Nè dati positivi aggiunge a quelli fin ora ottenuti il busto di Berlino²⁹⁾; e neppure la testa frammentaria di Castel del Monte e il busto di Acerenza, che, tuttavia, dovremo riprendere in esame.



FIG. 11 - BITONTO, CATTEDRALE - Particolare dell'ambone.

poco fatto fin'ora - a comporre la sintesi di un vero e proprio ritratto. Ma si osservi la testa da Lanuvio (fig. 14), dove il carattere idealistico, innegabile, non impedì all'abilissimo scultore di riprodurre tratti decisamente veristici; dove, insomma, è da vedere un autentico ritratto di tendenza, almeno, naturalistica. Scarsa è la depressione alla radice del naso, come in quasi tutti gli augustali; la fronte diritta e non alta come nel gesso Solari; il labbro superiore eccessivamente breve come ancora nel gesso Solari e nella testa di Castel Maniace; e, un'altra volta come nel gesso Solari e nel disegno d'Agincourt, la bocca stretta - tumida e pur dura - lievemente curva.

Ma, al contrario, ci sembra molto utile confrontare gli elementi fisionomici che abbiamo elencato con la mensola di Castel Maniace (fig. 13), dove certamente lo scultore non perseguì alcun intento idealizzante: il volto è allungato, gli occhi ravvicinati, la bocca curva e dura, il mento rialzato e prominente, brevissimo il labbro superiore (si tenga conto della mutilazione del naso); caratteri, come si vede, analoghi a quelli che avevamo dedotto dall'esame degli altri ritratti ³⁰.

È ovvio, prima di concludere questo lungo discorso, notare che non bastano certo questi connotati, colti sporadicamente e considerati isolatamente l'uno dall'altro - così come abbiamo press'a



FIG. 12 - BITONTO, CATTEDRALE - Particolare dell'ambone.

E ancora: nella testa da Lanuvio sono nettamente marcati due solchi tra le gote e il labbro superiore; e il collo è ben più lungo degli altri ritratti fin'ora citati: ciò soprattutto prova che lo scultore, pur senza rinunciare alla idealizzazione, e, d'altra parte, senza poter prescindere dalle peculiarità del suo proprio stile (ne siano prova il trattamento della chioma, la rigorosa simmetria delle ciocche e del modellato della fronte, il taglio vigoroso degli occhi) aspirò a essere fedele alle caratteristiche fisionomiche, quali le accennate rughe ai lati del labbro superiore, la larghezza del volto (ben minore, in rapporto con la lunghezza, rispetto al gesso Solari, ma conforme al disegno d'Agincourt, alla mensola di Castel Maniace e al sigillo di Oppenheim) e soprattutto il mento energico, prominente e lievemente rialzato, quasi costantemente da noi osservato. La testa da Lanuvio, infine, oltre che per questi elementi veristici, ci sembra fisionomica anche perché riproduce il personaggio in età matura.

* * *

E ora, finalmente, il ritratto di Barletta. Si potrebbe dire che, per il taglio del busto e il paludamento, superi di gran lunga, quanto a intento idealistico, gli stessi augustali; ma nello stesso tempo si deve riconoscere che gli elementi naturalistici desunti dai numerosi ritratti fin qui esaminati vi sono riuniti e anzi accentuati dall'aspetto ancor più maturo che questo volto ha in confronto con la testa da Lanuvio: si veda la fronte, la mancanza di depressione glabellare, la bocca, il mento, la mascella, gli occhi. Ma soprattutto è da notare come in questa scultura si inveri quella sintesi che dà luogo a un ritratto nel senso proprio della parola.

E pertanto, rinviando ancora una volta l'esame dell'opera d'arte, è assai significativo che sia ugualmente calzante il paragone di esso sia coi ritratti per qualche verso naturalistici, sia con quelli idealizzati. Riteniamo perciò soprattutto pregnante il confronto con un augustale, dove identicamente ci sembrano fusi l'impronta idealistica e il carattere veristico; e che forse anche appartiene a uno dei conii più tardi (figg. 15, 16, 17).

Ci sembra superfluo far notare che, se si tien conto della comunque insita idealiz-



FIG. 13 - SIRACUSA, CASTEL MANIACE - Mensola.

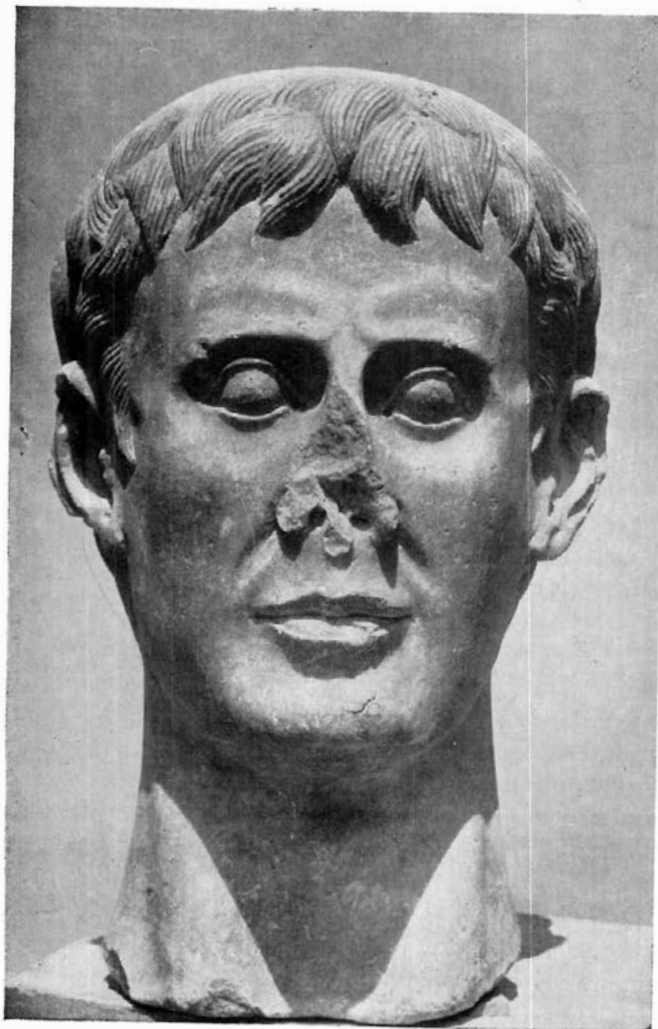


FIG. 14 - ROMA, ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO - Ritratto di Federico II (da Lanuvio) (Fot. Ist. Arch. Germ.).

La quale, si dice senza reticenze, è sconcertante. I caratteri paleografici sono così dissimili da quelli della scrittura medievale da destare vivacemente il dubbio sulla datazione proposta per la nostra scultura e cioè sulla plausibilità della nostra ipotesi. Se non fossero altrettanto evidenti nella figura scolpita gli stilemi medievali, presenti soprattutto nel trattamento dei capelli, e se non si tenesse conto della provenienza del busto e - in breve - del clima federiciano che il busto stesso evoca senza incertezze,

zazione del profilo della moneta e si prescinde dallo slittamento del conio all'atto della battitura, non si può negare la positività del confronto col nostro busto: si osservi, oltre alla forma del mento e alla lunghezza del collo, la posizione dell'orecchio e la sua distanza dal naso, vale a dire la larghezza della gota, e la ben marcata mascella; e ancora l'infossatura segnata dall'orbita oculare, che il Willemsen nota giustamente come carattere spiccato del volto federiciano ³¹⁾.

Ci sembra, concludendo, di poter confermare, attraverso gli eseguiti confronti coi caratteri fisionomici deducibili dai ritratti, la nostra prima ipotesi: che il busto di Barletta raffiguri veramente Federico II; e, anzi, ne sia l'immagine più efficace.

* * *

E da ultimo c'è da studiare l'iscrizione che si legge sotto il busto (fig. 18).

nonchè della quasi totale mancanza in Puglia di opere rinascimentali, forse neppure quella squadratura del capo, memore di modi romanici, e quell'impronta gotica che traspare dai lineamenti del volto vincerebbero la suggestione dell'epigrafe, che, per sè stessa, indurrebbe a proporre datazione ben più tarda. È vero che la forma delle lettere è talvolta incerta: non bene diritte le I, ineguali gli ingrossamenti delle curve, inconsistenti gli apici (le così dette « grazie ») agli estremi delle barre; ma queste osservazioni potrebbero apparire risorse di pedantesca e, peggio, capziosa sottigliezza. Si potrebbe persino pensare, per eliminare le apparenti contraddizioni, all'intervento di un lapicida di età rinascimentale, che avesse voluto attribuire un nome cesareo al personaggio effigiato due o tre secoli prima; ma questa congettura appare ben poco sostenibile, dato che la fascia inscritta, facendo parte dello stesso blocco del busto, fu indubbiamente predisposta ad accogliere un'epigrafe.

Soccorre invece positivamente il ricordo di altre eccezioni dell'ars scriptoria medievale, cioè di altre aperte adesioni, da parte di scultori di quel tempo, a modelli antichi:

ci basti l'esempio dell'iscrizione della Madonna di Tino di Camaino del Museo del Bargello, o quella – almeno tendenzialmente classicheggiante – del Bonifacio VIII del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, e quella della tomba di Alfano nel portico di S. Maria in Cosmedin a Roma; e, soprattutto, soccorre l'ampia e persuasiva scrittura dell'epigrafe sulla tomba del card. Riccardo Annibaldi nella basilica lateranense, e – ancor meglio – l'iscrizione di ATTO LOTHOMUS sulla facciata principale



FIG. 15 – BARLETTA, MUSEO COMUNALE – Ritratto di Federico II (particolare).



FIG. 16. - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE, MEDAGLIERE MEDIOEVALE - Augustale (cat. Fiorelli, n. 1131). Al vero.

delle lettere è esattamente « classica » – e c'è addirittura da credere che esse siano riprodotte da antiche per mezzo di un calco o di spolveri –; ma la dizione e le abbreviazioni, cioè, in certo senso, il « contenuto », sono ben diverse da prototipi romani. Basti quel CAE seguito dal punto, abbreviatura insolita di CAESARIS.

La prima parola è chiaramente DIVI; qualifica che si trova usata per l'imperatore vivente anche prima del dominio svevo³³. Lo spazio vuoto dopo l'ultima I accerta che si tratta di parola intera; e questo genitivo, che implica lo scioglimento dell'abbreviazione finale CAE in CAESARIS, comporta l'ipotesi che tale iscrizione sia incompleta; che, in altri termini, sotto di essa, su una base della medesima forma di questa superstite, potesse trovar posto la parola IMAGO o altra equivalente, tale da giustificare il genitivo iniziale³⁴. Che, poi, la base fosse più alta che non la striscia esistente è pienamente attendibile, se si considera la palese sproporzione tra le dimensioni del busto e l'altezza della superstite base, tanto più che, come si dimostrerà, il busto doveva essere in origine collocato in posizione notevolmente elevata da terra. Nè può stupire che per la parte inferiore di tale basamento si adoprassero un diverso blocco di pietra: quello che servì per il busto e per il primo verso dell'iscrizione è di dimensioni che devono ritenersi eccezionali, data la diffi-

del duomo di Foligno, datata al primo terzo del sec. XII³².

Ci sembra, pertanto, che le stesse considerazioni accennate in principio trattando genericamente della scultura, circa il contrasto tra la fedeltà deliberata a un tipo tratto dall'antichità e i caratteri icastici del volto, si possono ripetere per l'iscrizione: la forma



FIG. 17. - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE, MEDAGLIERE MEDIOEVALE - Augustale (cat. Fiorelli, n. 1131). Il recto ingrandito cinque volte.



FIG. 18 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II. Iscrizione del basamento.

coltà di trovare un monolite calcareo di tal mole, e, come questo, compatto e uniforme, adatto cioè a essere scolpito in modo così raffinato.

Ma occorre tentar di colmare la lacuna che impedisce la lettura della parola posta in origine tra il *DIVI* e il *CAE* – e ciò, crediamo, sarà risolutivo per i vari aspetti del nostro problema. Ai margini della rottura si vede nettamente, a sinistra un'asta verticale, prima barra della lettera iniziale, e a destra la finale della parola: una barra, verticale anch'essa, ma senz'alcun attacco; e ciò è provato dalla zona immediatamente a sinistra, che è abrasa, ma soltanto superficialmente, sì che vi si potrebbero leggere ancora, se mai vi fossero stati in origine, segni o parti pertinenti alla lettera finale (fig. 19: zona punteggiata). Ciò basta ad accertare che la parola incisa al centro terminava con una *I*; e che cominciava con una lettera iniziata da una barra verticale.

Lo spazio occupato dall'intera parola è di cm. 12,5. Osservando che la *I* finale è larga cm. 0,6 restano meno di 11 cm. per le altre lettere e relativi interspazi. Ora, poiché le lettere tutte (esclusa, ovviamente la *I*) sono iscritte in un quadrato di 6 cm. di lato, all'infuori della *E* che occupa in larghezza cm. 3,7, si deve ritenere per certo che la parola centrale doveva essere formata da non più che due lettere (oltre la *I* finale); e che, anzi, di queste soltanto una poteva essere larga cm. 6, mentre l'altra doveva essere più

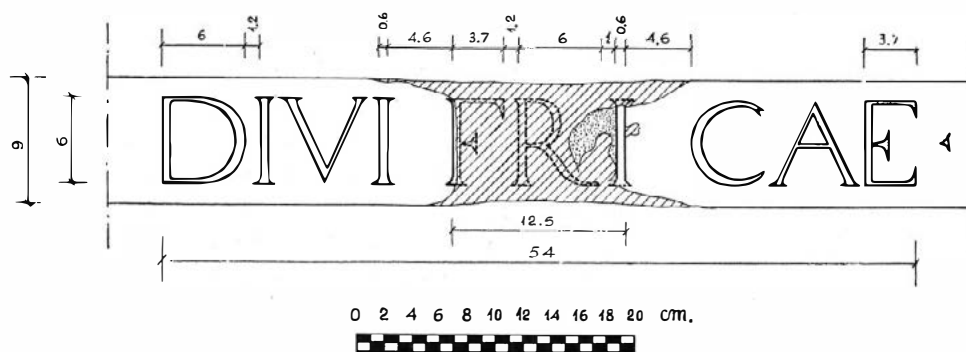


FIG. 19 - L'iscrizione della fig. 18: rilievo e integrazione.

stretta: come per l'appunto la E, o, per avventura, la F, assimilabile per le misure alla E. Soltanto supponendo, in altri termini, che la parola in questione fosse composta di una lettera larga cm. 4, di un'altra larga cm. 6, e, com'è certo, della I finale, e computando i due necessa rinterspazi (1 cm. circa ciascuno), si giustifica, a conti fatti, la sua lunghezza di cm. 12,5, quale, per l'appunto, risulta dalla misurazione diretta.

S ullascorta delle or ora esposte osservazioni, fra tutte le combinazioni di lettere una sola è plausibile: FRI, cioè la contrazione di FRIDERICI o FREDERICI; contrazione, si è detto, e non troncamento a causa della mancanza del punto (comelopo CAE) dopo la I finale superstite, nello spazio – intatto – che segue ³⁵⁾.

E questo è per noi l'ultimo e risolutivo argomento per l'identificazione del personaggio effigiato nel prezioso busto di Barletta.

* * *

Resta soltanto da precisarne la datazione.

Si è accennato che, in confronto con altri ritratti, in questo sono accentuati alcuni caratteri propri di persona in età piuttosto avanzata: le rughe segnate sulla fronte e irradiate dall'angolo esterno degli occhi; le « borse » sotto gli occhi stessi che diminuiscono l'infossatura delle orbite osservata negli augustali; la magrezza del volto resa evidente dall'affiorare della struttura os seail replicarsi dei solchi delle gote (si confronti la testa da Lanuvio), quell'aridità dell'epidermide che si rivela non soltanto nelle guance ma anche nel collo non tornito (come invece è a ncoranella testa da Lanuvio) e soprattutto in quel significativo rilassamento della pelle sotto il mento (v. figg. 26, 27, 28).

Se, in altre parole, si tratta veramente di un ritratto di Federico, questi vi appare quale dovè essere nell'ultimo periodo di sua vita; e ciò in accordo col fatto che il busto appartenne a un edificio della bonifica dell'Ofanto, e perciò tanto più giustificato quanto più connesso col tempo in cui Federico maggiormente dilesse la Puglia, vagheggiandola come dimora preferita per i suoi ozi più fastosi e perciò eletta come sede del suo castello più ricco.

Si potrebbe anche pensare che il nostro busto fosse stato scolpito dopo la morte di Federi coma tale supposizione – non suff ragatadel resto da alcuna prova – è contrastante con la mancanza totale di idealizzazione fisionomi cæ col fatto, che apparirà evidente da ciò che tra poco diremo, che qui si tratta di opera originale e non di copia o di replica.

In conclusione, saremmo propensi a datare il busto di Barletta agli ultimi anni della vita di Federico, tra – poniamo – il 1245 e il 1250.

Q uestaprecisazione cronologica modifica recisamente un'opinione diffusa e recentemente riaffermata dal Willemsen: che Federico volesse essere rappresentato giovane, affinché « der E indruckgleichsa mewiger J ugenddes Cä sarærweckt werden; vielleicht

auch zugleich jenes Attribut des Herrschers verbildlicht werden... die ylaritas, jene unzerstörbare und durchgeistigte Heiterkeit des Allüberlegenen »³⁶⁾.

La testa da Lanuvio e specialmente il busto di Barletta negano questa tesi; come negano che non potesse esistere (come invece afferma il Willemsen) una ritrattistica federiciana nel senso proprio e attuale della parola. E invece restituiscono intatta la prova della coerenza che Federico dimostrò nell'osservare quella legge, ch'egli stesso aveva enunciato, del « manifestare



FIG. 21 - CAPUA, MUSEO CAMPANO - Statua mutila di Federico II.



FIG. 20 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II: fibula.

ea quae sunt sicut sunt »³⁷⁾; legge ben adatta al « materialista » che i filosofi arabi non esitarono a riconoscere in lui.

Non che, con questo, sia infirmata la sua concezione della « majestas »; ma anzi, ci sembra, tale verismo ritrattistico la lega più che mai strettamente alla sua propria e reale persona e non a una astratta idea di « renovatio »³⁸⁾.

* * *

Se, finalmente, possiamo ritenere esaurite le argomentazioni che abbiamo creduto necessarie a identificare e datare il busto di Barletta, non possiamo astenerci dall'accennare – pur sommariamente – ad altri problemi che ad esso si connettono. E, fra questi, anzitutto: qual posto occupa il busto di Barletta nella così detta « arte federiciana ».

Ci sembra di poter premettere che il tono « classico » di codesta arte federiciana

è diversamente valutabile se si considera il busto di Barletta o le sculture della porta di Capua.

Si è già fatto notare che il carattere romanizzante del nostro busto è estremamente studiato, ed è perciò ben più fedele che non in altri ritratti a modelli antichi. Non tanto stupisce la corona d'alloro, quasi costante negli augustali – ma qui realisticamente inclinata sull'occhio destro – quanto il paludamento e soprattutto la fibula rotonda con la sigla

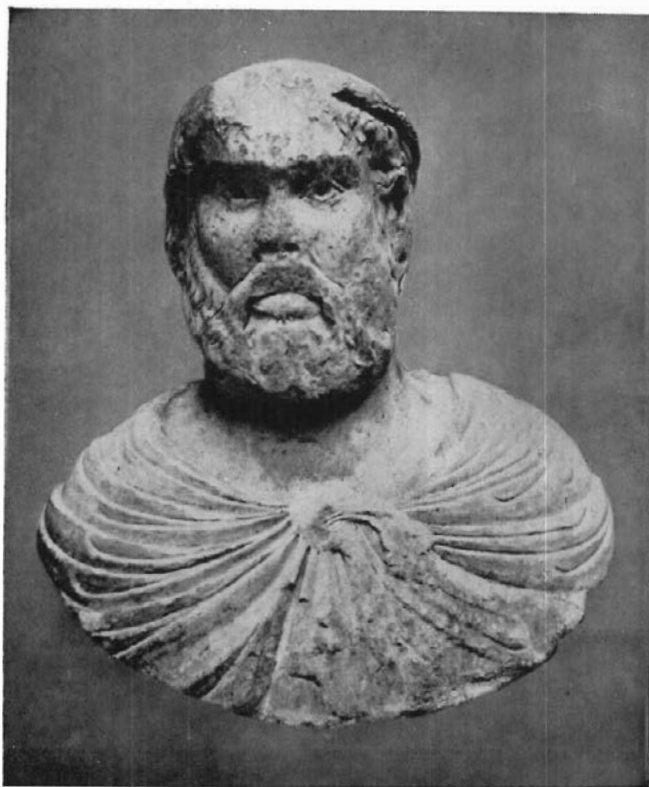


FIG. 22 – CAPUA, MUSEO CAMPANO – Presunto ritratto di Tadeo da Sessa.

romana S P Q R (fig. 20); in altre parole l'esattezza dell'abbigliamento accerta come non mai il raggiunto grado di cultura classica diffusa nell'ambiente federiciano. Invece lo scultore del torso del Museo Campano (fig. 21), pur nella preoccupazione di riprodurre i vestimenti imperiali, sembra non discernere con chiarezza la distinzione tra tunica e manto, così schiacciati sull'omero destro da parere un'unica, complicata – e inverosimile – veste; quello stesso schiacciamento delle pieghe che caratterizza i modi dello scultore o degli scultori dei due busti (i presunti Pier delle Vigne e Tadeo da Sessa) in cui, almeno per questi particolari – e si riosservino i nodi dei mantelli sul petto – appaiono riprodotte forme di cui lo

scultore non aveva chiara e analitica visione: forse derivate da modelli non presenti che nella memoria (figg. 22, 23).

Si è già detto che neppure negli augustali, in tutti i modi evocativi di monete romane, si riscontra tanta fedeltà all'antico quanta ne dimostra il busto di Barletta; altrettanta se ne ritrova – che io sappia – solamente nella statua equestre di Castel del Monte (fig. 24), deplorabilmente mutila, dove il personaggio appare ignudo e ricoperto del solo paludamento, come, per l'appunto, nel busto barlettano.

Da questa constatazione appar chiaro che le sculture capuane dovettero deludere in parte le intenzioni romanizzanti degli stessi scultori ³⁹⁾. L'autore del torso non reprime il suo precipuo gusto per l'evidenza delle masse, a scapito di ogni altro suo proposito: si ricordi quel fondersi delle vesti sulla spalla e quel panneggio così schiacciato sul ginocchio destro da ingigantirne la massa, perdendo ogni altra funzione. Si aggiunga quel voluto ricadere della tunica sul cingolo, che è un particolare puramente iconografico, proprio, si noti, delle immagini medievali ⁴⁰⁾, e perciò rivela la mancanza di interesse da parte dello scultore per la consistenza della stoffa e per il valore proprio delle pieghe; le quali, dovunque, appaiono estrinseche all'assieme e divengono di preferenza altrettante creste basse e taglienti, tendenti a scomparire per cedere all'erompente massa corporea. Si ricordi come sia coerente con tali peculiarità stilistiche il già menzionato panneggio dei due busti barbati, che appartengono al medesimo monumento, e, anche, il modo di trattare i capelli e la ghirlanda della così detta Capua (fig. 25), nonchè le chiome dei due busti citati (figg. 22 e 23), dove lo scultore sembra disegnare, più che scolpire, sul vigoroso ma sintetizzato plasticismo della forma. Si confronti finalmente tutto ciò, da un lato con la fedeltà iconografica del paludamento del busto barlettano e dall'altro con la profondità delle pieghe, in quest'ultimo studiate ed espresse per il loro proprio valore, e perciò sciolte, abbondanti, ricadenti senza impaccio alcuno; si dovrà concludere che tra i due scultori è una distanza incolmabile: il primo, quello di Capua, « sente » il plasticismo al modo, diremo, romanico, forse con una latente eredità barbarica, sì che il disegno non si risolve in valore propriamente intrinseco, ma resta come un che d'aggiunto, che non persegue mai decisi intenti chiaroscurali; nello scultore pugliese, al contrario, l'esatta e impegnativa adesione al modello classico non impaccia minimamente il suo più libero modo di analizzare e di esprimere, risolvendo compiutamente il disegno in autentica scultura: si veda il rapprendersi delle

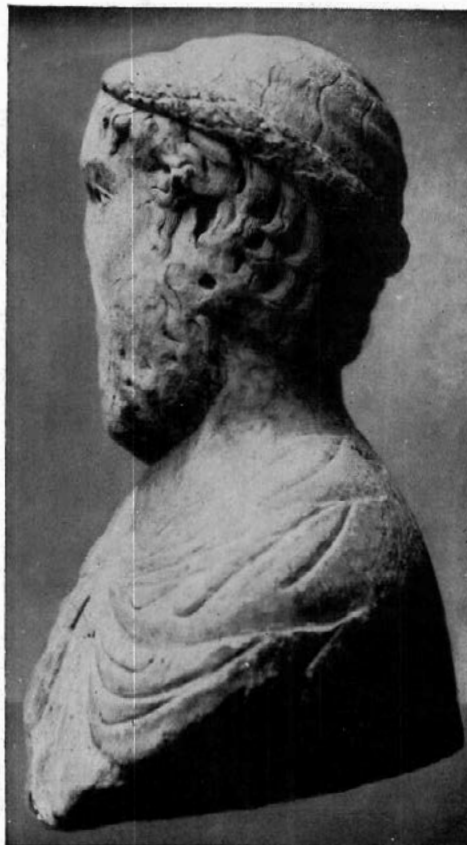


FIG. 23 - CAPUA, MUSEO CAMPANO - Presunto ritratto di Taddeo da Sessa.

pieghe sotto la fibula che non mai sacrifica la chiarezza e il ritmo di esse e il ricadere del manto sull'omero, largo e sinuoso nei contorni e nel rilievo; e finalmente la vasta apertura dello scollo, dove il confronto fra il trattamento della stoffa e la resa del nudo, cioè il contatto e insieme la netta distinzione tra la veste e le carni, accerta dell'eccellenza del maestro (figg. 1, 26).



FIG. 24 - CASTEL DEL MONTE - Rilievo mutilo del «cavaliere».

Prima conclusione, dunque: lo scultore del busto assimila e rivive compiutamente, senza perciò nulla cedere del suo stile, il dato iconografico, e cioè, diciamo pure, la deliberata figurazione e impostazione romanizzante.

A conferma di ciò, è evidente come il suo stile investa senza rinunce il resto della scultura. A imprimere vitalità al collo basta l'appena accennato ma fermo rilievo dei muscoli e dei tendini (figg. 27 e 28); e il convergere di taluni di questi pretesti anatomici alla fontanella della gola lascia intuire la motilità del respiro. La levigatezza della cute e la rotondità del collo non celano, tuttavia, come quel delicato trascorrere e sfuggire di piani muova da un preciso processo disegnativo, da un precedente tracciato, sulla pietra sbazzata, delle linee corrispondenti alle parti da lasciar rilevate; buon gioco ha questo modo – non si dice questa tecnica – nel profilare la forte e maschia mascella sotto cui sembra ripiegare, aderendo alla struttura ossea, l'arida pelle (figg. 15, 26) e così si precisa e si rinvigorisce la prominente del mento, valorizzato dalla rigidezza del solco che, traversando la gota, isola il mento stesso e la bocca dal resto del volto: prova, questa,

quanto mai efficace dell'età matura del personaggio, e insieme dell'impegno veristico, nonchè della preparazione disegnativa adottata rigorosamente dallo scultore. E se tanto evidente è questa plica della pelle intorno alla bocca, grazie all'infossarsi improvviso, dietro di essa, della guancia e ancora per il risollevarsi successivo della pelle (accentuando in tal modo la definizione del massetere), ciò si deve ancora, senza dubbio, a una costante precisazione della linea, premessa alla vera e propria modellazione. Gli zigomi appuntiti e la flaccidità della palpebra inferiore acuiscono i caratteri fisionomici e ri-

velano ancor più una matura coscienza ritrattistica, che si risolve in autentica arte. Lo scultore, con la stessa coerenza e con la stessa libertà, adotta espedienti di maniera – ma è una maniera « sua » e liberamente seguita – sia quando solca e insieme plasma i riccioli e sia quando scava e tormenta le foglie d'alloro della corona; e insieme ritrova la sua inconfondibile maestria quando, pur sommariamente, modella i due capi della tennia (fig. 29), che dal breve nodo ricascano sulla nuca, docili al rilievo della chioma, appiattiti e pur morbidi dove si dispongono con simmetria elegante sul collo. Ancora una volta il modellato, il « sentimento » della materia e la necessità formale presuppongono il più netto disegno.

E finalmente, levigato il viso e il collo, lo scultore ha ancora avuto da operare qualche finimento: sulla superficie ormai tersa ha ancora affondato un suo ferro acuminato, con mano attentamente ferma e lieve per tracciare tre piccole rughe irraggiate dall'angolo esterno dell'occhio (fig. 30); e poi con levità sicura ha reso opaca la palpebra inferiore, tracciandovi assidue righe sottilissime, fino a togliervi ogni sensazione di elasticità, onde gli occhi appaiono vizzi per l'incipiente vecchiaia, e per la accumulata fatica. Ma nulla ha perso lo sguardo della sua diritta acutezza, grazie ai tratti brevi, vari e discontinui che definiscono la pupilla.

Non c'è dubbio, insomma, che questo scultore abbia tratto l'arte sua da solidi apprendimenti gotici, onde è ben spiegabile come abbia modellato quel collo di tanta lunghezza, proteso e lievemente torto (fig. 31), che trova riscontro soltanto in opere oltramontane; ma è da notare che con ciò egli perseguiva soprattutto un effetto prospettico, al fine di consentire la piena visione del volto a chi contemplava il ritratto dal basso. E, mutuamente, ciò prova l'originaria posizione del busto ⁴¹⁾.

Apprendimenti e modi gotici, si è detto; ma è un gotico ben singolare questo che qualifica il nostro busto: infatti quell'attento e incisivo disegno, pur fondamentale in ogni parte della scultura, non indulge mai a effetti di piacevolezza o di astratte eleganze, e, ciò che è notevole, si risolve da un lato nella precisione fisionomica, e cioè nel più ovvio naturalismo, e dall'altro in una robusta squadratura della pietra, onde il modellato non



FIG. 25 – CAPUA, MUSEO CAMPANO – La così detta « Capua fidelis ».

si mantiene estraneo a quel gusto che è implicito negli artisti più schiettamente italiani del tardo Duecento. È un gotico, poi, che dà luogo a così attenta analisi anatomica, che persegue così scoperti valori plastico-pittorici, da non essere minimamente antite-

tico a future conquiste umanistiche.

* * *



FIG. 26 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (particolare).

A questo punto ci sembra necessario avvertire che il busto di Barletta è indice, oltre che del valore di un artista singolo, della cultura che tale artista indubbiamente possedeva: quella conoscenza dell'anatomia, quell'interesse per gli elementi fisionomici, quegli apprendimenti gotici che non menomano l'attitudine a squadrare vigorosamente la forma, e finalmente quella familiarità coi modelli antichi, sono elementi, che, così enumerati, così discriminati l'uno dall'altro - a prescindere cioè dalla loro sintesi che dà luogo all'opera d'arte - offrono altrettante testimonianze di cultura, e perciò stesso sono tali da suscitare l'esigenza critica di

indagare l'ambiente in cui essi erano vigenti, non potendo essere retaggio esclusivo di un unico artista.

Tutto ciò si identifica, in ultima analisi, con la ricerca della nazionalità dell'autore del busto.

Non credo necessario, in questa sede, richiamare i termini di confronto che si sogliono citare a proposito della così detta arte federiciana, per concludere che nè la

scultura francese si può ravvicinare utilmente al nostro busto attraverso le opere che il Bertaux ⁴²⁾ indica come dirette cause della scultura pugliese, nè le statue di Bamberg, invocate di regola come ispiratrici della stessa corrente artistica ⁴³⁾.

Quel tanto di genericamente nordico che nel busto si può riconoscere, fuso com'è con la ben assimilata esperienza classica, non può stupire nel Duecento italiano in genere, e tanto meno in ambiente federiciano, dove, a servizio dell'arte imperiale, convenivano maestranze delle più varie provenienze, tra cui, con sicurezza, « operarii » cisterciensi ⁴⁴⁾. E pertanto ci sembra soprattutto utile vedere se si può individuare un ambiente artistico pugliese, dotato di caratteristiche proprie, pur nella temperie federicianiana. In altre parole, ci sembra necessario vedere se vi siano e quali siano i rapporti tra il nostro busto e le altre sculture federiciane di Puglia.

Poco o nulla si può trarre dal « cavaliere » di Castel del Monte (fig. 24), se non ciò che si è già sommariamente detto, e cioè quel che concerne l'impostazione e il panneggio così spiccatamente fedeli a modelli antichi da avere indubbio rapporto di affinità – limitatamente al contenuto culturale – col busto di Barletta.

Qualcosa di più, senza dubbio, si può dire intorno alla testa frammentaria trovata nel 1928 dal Molajoli a Castel del Monte, e dallo stesso debitamente illustrata ⁴⁵⁾. Se i caratteri stilistici la rendono imparagonabile col nostro busto, com'è provato, p. es.,



FIG. 27 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (particolare).

288

ADRIANO PRANDI

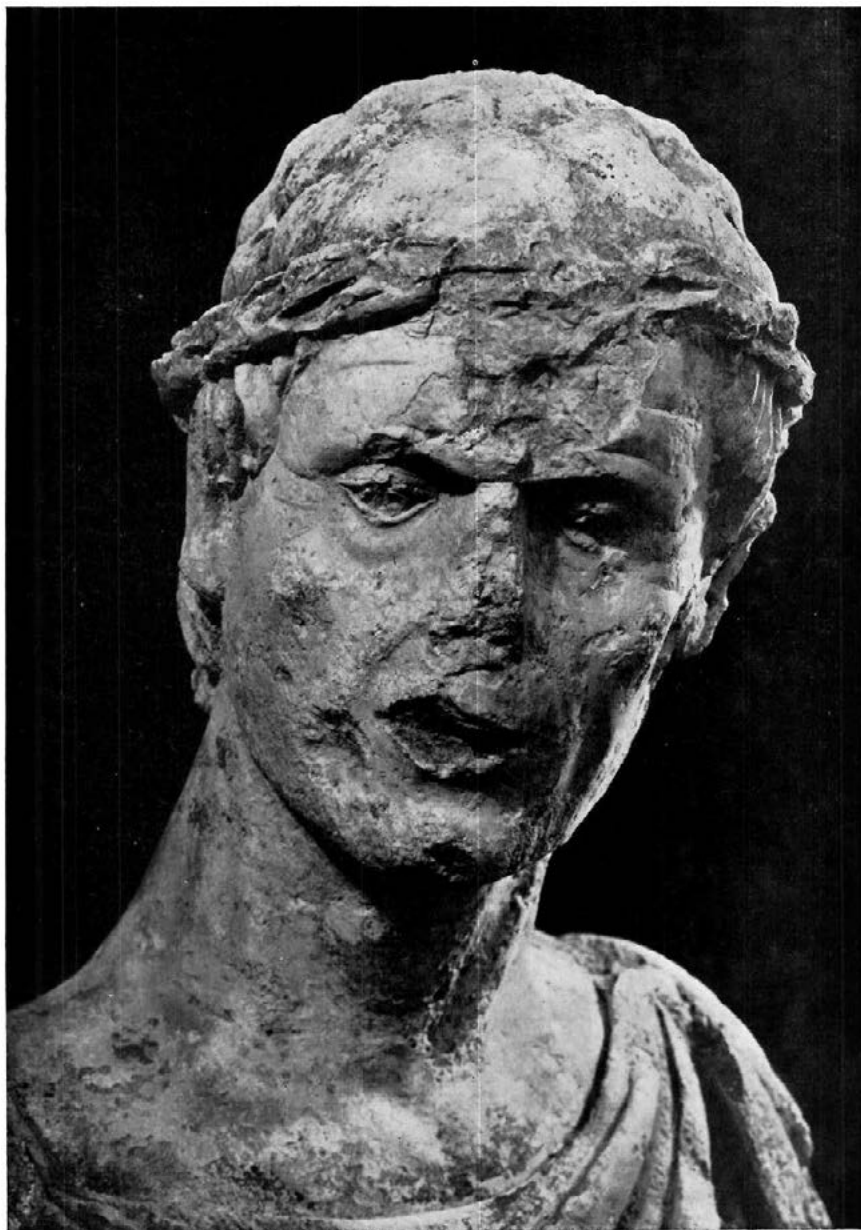


FIG. 28 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (*particolare*).

dal trattamento delle chiome e dalla loro consistenza, nonché dall'insistente tormento delle rughe e delle sopracciglia; se del pari gli elementi iconografici sono risolti diversamente (la corona di lauro nasce dalla nuca, è contesta di foglie disposte come altrettante squame e poggia tutta sui capelli); è tuttavia vero che non illusoria è la sua affinità fondamentale col nostro busto: quel «sentimento classico», generico ma aperto, ne è la prima indubbia prova; ma prova ancor più valida è che in ambedue le sculture «quell'imitazione dell'antico va oltre il motivo iconografico certamente desunto da classici esemplari per inserirsi più intimamente nelle qualità dello stile», per estendere anche al busto di Barletta il significato delle parole del Molajoli.

Maestri diversi, dunque; ma che in comune hanno l'esperienza di modelli romani in egual misura profonda ed esatta, e soprattutto quella capacità, quella facoltà di fondere in genuine espressioni stilistiche la loro cultura. Artisti diversi, s'è detto, ma ambiente artistico – seppure non vogliam dire scuola – comune.

Al seguito di questi due maestri fu certo l'autore del busto del Museo Provinciale di Bari (fig. 32), proveniente acefalo pure da Castel del Monte. Ma questo scultore non ebbe certo l'esperienza diretta dei modelli antichi o non seppe ritenerla al pari degli altri due. Il personaggio rappresentato è vestito di tunica sopra la quale è un mantello, che, non fosse che per il nodo sulla spalla sinistra, dimostra quanto imprecisa fosse l'adesione dello scultore agli esempi che, pure, si era proposto di imitare.

E finalmente il tanto discusso busto di Acerenza (figg. 33 e 34). Discusso e discutibile ancora, giacchè recentemente ⁴⁶⁾ sembra sia stata rivalutata anche presso gli storici dell'arte medievale l'opinione più diffusa tra gli archeologi, che lo assegnano, si può dire concordemente, ad epoca tardo romana ⁴⁷⁾.

Discutibile anche in virtù di una elementare osservazione: quella, già accennata dal Keller ⁴⁸⁾, della diversità fra la testa e il tronco. La testa è scolpita in modo degno di alta scuola ritrattistica: la calotta che lascia così variamente trasparire le ciocche (ed è cioè esente dalla sommarietà che avevamo riconosciuto persino nel busto di Barletta); i capelli che scendono dalla corona – convergenti dai lati e scomposti nella ciocca vivace, fortemente rilevata e variata al sommo della fronte –; il trascorrer dei

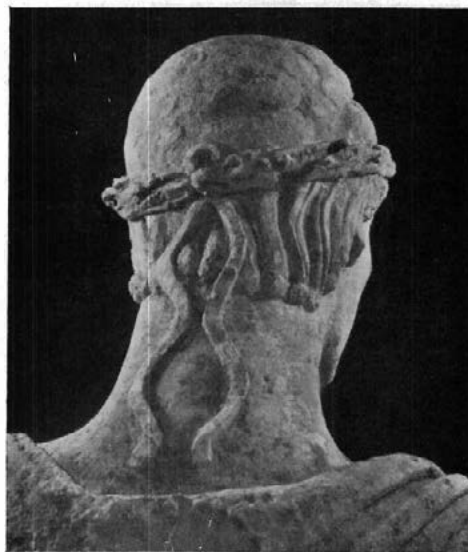


FIG. 29 – BARLETTA, MUSEO COMUNALE – Ritratto di Federico II (particolare).

piani su ogni parte del volto a renderne con disinvolta perizia il carattere naturalistico; l'incisiva plica alla radice del naso, che insieme con gli archi sopracciliari conferisce severa fierezza all'espressione del volto; e finalmente quel ritrarsi improvviso del capo, sì da giustificare la necessità figurativa della barba arrotondata, in quanto accentua la muscolosità della base del volto e il ricader dell'adipe sotto il mento; tutto ciò ci sembra rivelare la mano di un insigne ritrattista. Nessuno stilema medievale affiora neppure nelle parti meno essenziali; e pertanto diciamo subito, pur con le riserve del caso, che a noi sembra opera antoniniana o severiana piuttosto che medievale.



FIG. 30 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (particolare).

In ogni modo non sappiamo davvero riconoscere in quel volto l'effigie di Federico II. Anche a voler prescindere dalla barba, che pure non appare mai nella più sicura iconografia dell'imperatore, la troppo matura età del personaggio, l'attacco del naso, il labbro superiore profilato diritto e non breve, la bocca ricurva, sì, ma non tumida (si veda la durezza dello stretto labbro inferiore) sono caratteri nettamente dissimili da quelli della fisionomia federiciana.

Ci sembra poi immediatamente percepibile quanto la fattura del tronco sia diversa da quella del capo: rigido e quasi incavato il petto, strette le spalle; le braccia così sommariamente sgrossate e senza alcuna coscienza della loro anatomia, serrate al tronco fuori da ogni necessità mi-

mica; quelle pieghe meccanicamente dure, senza neppure un cenno di analitico verismo: tutto ciò ci sembra troppo difforme dal volto per poter attribuire volto e tronco allo stesso scultore. Eppoi manca qualsiasi rapporto figurativo tra esso tronco e il capo: il maschio erigersi e volgersi verso sinistra della testa comporterebbe, secondo la più nota e più costante impostazione classica, un pur lieve, anche solo accennato, sollevarsi della spalla sinistra; la « verità » naturalistica della bocca semiaperta non ha alcuna eco nel petto, che neppur allusivamente si gonfia nell'atto del respiro.

Resterebbe insomma da chiedersi perché mai uno scultore che rivela sì alte qualità nel volto non abbia seguito modi altrettanto eccellenti nel modellare il tronco. Sicché, a nostro avviso, non rimane che una ipotesi, che osiamo enunciare al solo scopo di poterne trarre spunto per ben più approfondito studio, ipotesi, del resto, material-

mente plausibile a causa della sutura che per l'appunto separa il capo dal tronco: che una testa romana, superstite tra gli avanzi antichi del luogo, abbia suggerito l'idea di un completamento a ben diverso e ben più tardo lapicida; che cioè il tronco sia stato scolpito con l'unico scopo di dare una base vagamente appropriata a quel cimelio archeologico, in un tempo in cui il sentimento dell'antichità era vivo e diffuso anche fra artigiani di scarso valore e di approssimata cultura.

La fattura del tronco ci riporta evidentemente ad epoca federiciana, quando il romanesimo di prammatica proprio dell'ambiente era consono a qualsiasi tentativo di rendere attuale, e cioè, in certo senso, di «restaurare», una figura antica. E qui operò uno scultore che riuscì soltanto a riecheggiare modi tardo-antichi.

In conclusione, quella che noi riteniamo opera di scultore federiciano ci sembra di ben scarso rilievo, passiva testimonianza qual'è di ben altrimenti documentato interesse per la romanità.

Ma, abbandonando queste considera-



FIG. 31 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico (veduta dal basso).

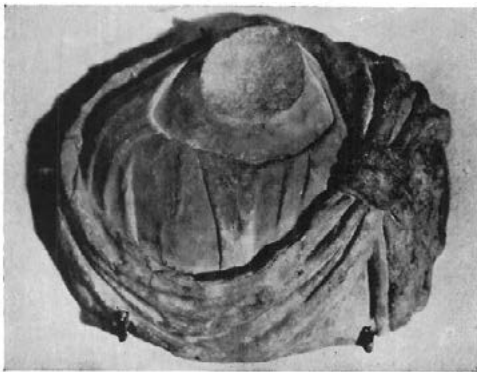


FIG. 32 - BARI, MUSEO PROVINCIALE - Busto acefalo da Castel del Monte.

zioni per riprendere lo spunto iniziale di questa rapida rassegna, crediamo di poter affermare che in Puglia gli scultori erano aperti a varietà di apprendimenti più che altrove, più, certamente, che non gli scultori di Capua. Si ricordi in questi ultimi quella costante prevalenza di valori massivi e l'uniforme impaccio di fronte al modello antico; e si pongano a confronto col barocco ellenistico evocato dalla testa mu-

tila di Castel del Monte, col gotico del busto di Barletta, e anche, per quel che valgono, coi modi tardo-antichi del busto di Acerenza; e insieme si noti come negli autori di queste opere l'imitazione classicheggiante appaia incomparabilmente più fedele che non nei maestri di Capua, ma come, nello stesso tempo, questa stessa imitazione non risenta d'alcuna freddezza accademica, ma anzi divenga genuina espressione di



FIG. 33 - ACERENZA - Busto.

personalità individue. Si richiami ancora una volta la statua equestre e la testa di Castel del Monte, e, per il panneggio, il busto di Barletta.

Crediamo, anzi, che questa facoltà imitativa impropriamente si possa qualificare come tale, giacchè l'imitare esclude qualsiasi spontanea creatività: quella creatività che abbiamo riconosciuto anche in ciò che v'è di più classicistico nelle statue pugliesi. Secondo il nostro parere si tratta di un interesse per la realtà oggettiva, appartenga essa a un modello o alla peculiarità della persona vivente: si tratta, insomma, di pura e semplice tendenza essenzialmente naturalistica. Ma questo medesimo interesse naturalistico non è limitato nè al tempo di Federico nè alla riproduzione dei volti della corte imperiale; le teste che con insistenza sbucano dalle cornici, per es., della stessa cattedrale di Bari, e che risolvono con esuberanza la forma delle

mensole del duomo di Ruvo, sono in fondo fraterne alle mensole di Castel del Monte, a quelle sostanzialmente identiche per il naturalismo che dimostrano essere stato prediletto dai lapicidi, ma aperto ora a influssi classicistici (si veda la notissima chiave di volta « faunina »), ora a chiarezze degne dei più evoluti modi romanici (figg. 35 e 36), ora a decise espressività gotiche (fig. 37).

E ancora una volta si veda come superiore sia la libertà degli scultori che operarono in Puglia di fronte alle correnti culturali o artistiche che ne alimentarono lo stile, confrontando le mensole di Castel del Monte con le protomi capuane, il più delle volte irrigidite in stilemi uniformi, indugianti a una medesima fonte classica⁴⁹⁾; nessuna di queste ultime, in ogni modo, potrà mai paragonarsi, in quanto indice di spregiudicato abbandono a individuali preferenze, non solo alle figure-cariatidi di Castel del Monte, ma soprattutto alle cantanti mensole di Lagopesole, che rivelano la più appassionata osser-

vazione del vero⁵⁰⁾.

E dunque in che cosa consistè il rapporto tra Federico II e l'arte?

Si deve, ovviamente, prescindere dall'incremento quantitativo che l'imperatore impresso alla produzione artistica del suo ambiente, giacchè tale argomento non si può addurre in sede di critica d'arte se non nel vago senso di più numerose possibilità di esperienze, di più facile reclutamento d'artigiani, di sviluppo e diffusione d'insegnamenti e di apporti più rapidi che non di consueto; nè può essere considerato quale determinante di fatto artistico la volontà imperiale, anche se indubbia, di ripristinare l'uso delle statue onorarie e dei busti iconici, le une e gli altri di dimensioni monumentali. Quanto, poi, al compiaciuto entusiasmo col quale tanto spesso si è parlato della romanità di cui Federico avrebbe impregnato l'arte del suo tempo, si deve riconoscere come tale asserto, cioè quel preteso Rinascimento che egli avrebbe instaurato, sia affetto dalla più manifesta antistoricità: giacché codesto romanesimo federiciano, se ebbe le più esplicite ostentazioni (ed è inutile richiamare, p. es., l'uso del termine «augusto» e derivati per la dignità imperiale, le Costituzioni, le monete, i nomi delle due città da lui fondate), fu sempre subordinato a un costume politico. Federico portò via, è vero, da Grottaferrata due statue bronzee per ornare una sua dimora, recò in Campidoglio i trofei di una sua vittoria, ma non pianse sulla distruzione che credette necessaria dei monumenti brindisini⁵¹⁾, come pianse, poniamo, Guarino da Verona per la perdita di codici antichi. E comunque il suo amore per l'antico non gli suscitò mai le felici e liriche «superstizioni» degli umanisti: tutt'al più lo condusse a un deliberato e calcolato impegno imitativo e non alla concezione del superamento dell'antico come, ancora una volta, avvenne nel Quattrocento. Nè le origini culturali delle vesti e degli atteggiamenti romanizzanti delle statue da lui volute avevan radici più profonde di quelle delle premesse filosofiche che alimentavano la sua concezione sulla «necessitas» dell'impero, la cui funzione era giustificata non già da una riesumazione del mondo antico, ma da una restituzione dell'uomo al suo stato primigenio, allo stato di Adamo⁵²⁾.

Non si può, d'altra parte, condividere il parere di chi parla, a proposito degli scultori federiciani, di una pura e semplice accademia dotta, di una scuola artistica di tenden-



FIG. 34 - ACERENZA - Busto.



FIG. 35 - CASTEL DEL MONTE - Mensola.

sto, di una loro non mai invecchiata cultura, di un loro non mai tramontato ideale; tra il sarcofago di Santa Maria delle Monache⁵³⁾ in Capua, ad es., e la scultura classicheggiante sia della porta trionfale della stessa Capua e sia più tarda c'è un nesso ben più intimo che non un decreto imperiale o un'opportunistica cortigianeria. E la prova più efficace è che quel classicismo, che vogliam dire intimo, permane e si sviluppa, mentre l'imitazione di modelli antichi muore con la morte di Federico; sì che non ci sembra certo necessario immaginare un Nicola o un Arnolfo dediti, durante la loro formazione, a copiare statue romane.

In definitiva, crediamo che l'intervento di Federico fu soltanto esteriormente, se

ze archeologiche, o di scultori « che imitano senza capire »⁵³⁾. Preferiamo notare che Federico II orientò la cultura « non solo verso un aulico accademismo classicheggiante, ma anche verso le voci più nuove e più vive della cultura romanza », onde provocare il tanto fecondo « incontro di cultura classica e di cultura gotico-romanza »⁵⁴⁾.

Ma soprattutto crediamo si debba cogliere e notare l'estrema tempestività di queste approssimazioni estetiche che indizzarono le ingerenze di Federico II nell'arte. Indubbiamente alla sua corte erano favoriti gli artisti che meglio sapevano riprodurre l'antico; ma questi stessi artisti in ciò non ebbero, in definitiva, che l'appagamento di un loro non mai sopito gu-



FIG. 36 - CASTEL DEL MONTE - Mensola.

pur felicemente, consono ai modi già vivi e viventi e vitali dell'arte medievale del Mezzogiorno d'Italia; infatti egli polarizzò, sicuramente, l'opera degli artisti verso l'iconografia classica, ma non poté certo far altro che incrementare, non più che incrementare, l'intima e sostanziale eredità dell'antico che gli artisti medievali – e specialmente quelli pugliesi – avevano da tempo raccolto o custodito.

Ma occorre anche riconoscere che si deve a Federico se agli artisti, già per sè stessi inclini al più vivo interesse per il classicismo e per il naturalismo, fu proposto, in modo concreto e imperioso, il tema del ritratto. Tema, anche questo, non creato ex nihilo: poichè si deve tener conto che un non soddisfatto ma tenacemente perseguito desiderio ritrattistico è alla base dell'arte dei pittori, specialmente artigiani e popolareggianti, che si erano ingegnati a riprodurre il « vero » volto, p. es., di S. Francesco d'Assisi; ed è anche vero che oltralpe l'intento ritrattistico aveva avuto o era sul punto di avere definite manifestazioni; e quindi la presenza di artisti nordici in Italia durante quegli anni fu certo fautrice di positivi risultati ⁵⁶⁾.

Ma certo è che il ritratto ebbe, per la prima volta nel Medioevo, concreto significato d'opera artistica alla corte di Federico II ⁵⁷⁾.

* * *

E poichè il nostro compito, come s'è dichiarato in principio, era circoscritto alla presentazione e all'illustrazione del busto di Barletta, crediamo di poter concludere che questo è più di ogni altro ritratto di Federico II testimone eloquente del singolare momento della storia dell'arte che si suole legare al nome dell'imperatore svevo, non foss'altro perchè rivela un punto limite di acquisizione ed estrinsecazione di cultura classica e insieme d'impegno ritrattistico.

Ma se in questo documento figurativo è presente più che altrove la fedeltà all'antico è anche più che altrove libera la fresca e spontanea facoltà di innovazione propria degli artisti maggiori; e poichè tale singolare sintesi di cultura e creatività, che tuttavia non è insensibile alle contemporanee correnti del gusto, caratterizza tutta la scultura pugliese di quel tempo (pur variando il valore degli artisti) si comprende bene come il nostro busto, massima testimonianza di tutto ciò, induca a impostare con nuova risolutezza più vasti



FIG. 37 - CASTEL DEL MONTE - Mensola.

problemi; e, per es., persuada defini it vamenta vedere i mna prospetti vpi propri a-
mente stori cache non l'i llusi oni smo delle occasi onè degli i nopi natiodi gila,
formazi ondi Ni cola Pi sano.

Ma, a parte questi abbagli antè forse sconfinati ori zzontii ,busto di Barletta è
di per sè un compi utdato arti sto; tanto pi che, come credi amoli poter legi tti ma-
mente affermare, è i pri moi trattomaturali sti coanzi i pri moi trattomel senso mo-
derno della parola, che appai anella stori adell'arte medi evalé tali ana.

ADRIANO PRANDI

¹⁾ La Direzione del Museo si ripromette di dare al busto più degna sistemazione.

Compio il gradito dovere di ringraziare vivamente le Autorità comunali di Barletta e la stessa
Direzione del Museo per la cordiale solidarietà dimostratami in occasione di questo studio, favorendo
nei modi più opportuni il mio lavoro. Particolari espressioni di gratitudine rivolgo alla mia scolara
dott. Maria Luisa Luccini, che con intelligente alacrità mi è stata prodiga d'aiuto.

²⁾ Altre misure:

altezza della base inscritta	cm.	8 ÷ 9
diametro minore della stessa base	cm.	39
diametro della fibula	cm.	10
dall'apice del mento alla corona	cm.	26
dall'apice del mento al sommo del capo	cm.	41
distanza degli zigomi	cm.	17
distanza tra gli attacchi delle orecchie	cm.	20
distanza fra le pupille	cm.	8,5

³⁾ Il busto era in gran parte coperto da uno strato di volgare tinta rosea, la stessa che colora
i muri esterni della Masseria Fasoli; è superfluo avvertire che le fotografie che qui si pubblicano ri-
producono la scultura dopo l'asportazione della tinteggiatura.

⁴⁾ Di alcuni tra questi resti monumentali si parlerà in seguito. Basti ora accennare che una lo-
calità contigua alla Masseria Fasoli reca ancor oggi il nome di Fonte della Regina Giovanna, segno
indubbio di antichità; da tale fonte, di cui restano avanzi cospicui, provengono due mascheroni pres-
sochè identici e un boccaglio, custoditi nel Museo di Barletta. Se ne riproduce uno (fig. 38) a provar-
ne l'appartenenza al Medioevo.

⁵⁾ Né l'intuizione del LANGLITZ (*Das Porträt Friedrichs II. vom Brückentor in Capua*, in *Beiträge
für Georg Swarzenski*, Berlin-Chicago 1951, pag. 48), che, pur senza approfondire l'argomento, aveva
colto il carattere medievale della stessa testa, era valsa a modificare la convinzione diffusa tra gli
archeologi che si trattasse di opera romana.

⁶⁾ La dissertazione del prof. von Kaschnitz vedrà la luce nel prossimo fascicolo delle *Mitteilun-
gen des deutschen archaeologischen Instituts – Römische Abteilung*, vol. 60, 1954, molto probabilmente
sotto il titolo: *Ein Porträt Friedrichs II. von Hohenstaufen*.

Mi consenta l'eminente archeologo di porgerGli i più sentiti ringraziamenti, non soltanto per
aver posto a mia disposizione il Suo abbondante materiale fotografico, ma anche per avermi autoriz-
zato, con amichevole insistenza, a pubblicare la fotografia della testa da Lui studiata e rivalutata
(fig. 14). La fotografia, per altro, è già apparsa in numerosi giornali tedeschi che han dato notizia
della scoperta.

⁷⁾ (S. SANTERAMO) *Codice Diplomatico Barlettano*, Barletta 1924, I, pagg. 157 e 170. Lo stesso Santeramo al termine « Aranatella » dà il significato di « arena fine di fiume ».

⁸⁾ Il termine sopravvive oggi soprattutto nel senso di « togliere il fondo alle botti » (Cfr. G. B. MARZANO, *Dizionario etimologico del dialetto calabrese*, Reggio Calabria, 1928, s. v.; A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo 1868, s. v.).

⁹⁾ Per la data di Castel del Monte è sempre di base il noto decreto del 20 gennaio 1240, in cui Federico ordina al Giustiziere di Capitanata di provvedere materiali necessari alla costruzione: la fabbrica doveva, in quell'anno, esser prossima al compimento. Cfr. G. CHIERICI, *Castel del Monte* (*I Monumenti italiani ecc.*, I) Roma 1934, con bibl.; P. CAFARO, *Castel del Monte*, Bologna s. a. A documentare l'importanza che Barletta ebbe nella vita di Federico II, nonché nella politica e nell'economia del suo regno, si ricordi, fra i numerosi episodi e avvenimenti, che Federico stesso vi abitò durante la costruzione di Castel del Monte; che alla partenza per la Crociata vi ebbe luogo la grande adunata per la proclamazione del reggente del regno durante l'assenza dell'imperatore; che da Barletta fu lanciato il proclama che annunciava il ritorno di Federico dall'Oriente; che finalmente Barletta fu scelta come prima sede delle « scholae ratiocinii », in cui giustamente il LATTANZIO (*Documentazione storica sull'importanza della città di Barletta ecc.*, Barletta 1927, pag. 17), riconosce « l'origine dell'attuale Corte dei Conti ». Cfr. E. KANTOROWICZ, *Federico secondo di Svevia*, trad. M. OFFERGELD MERLO, Milano 1939.

¹⁰⁾ Che, nella sua molteplice attività, Federico II abbia posto mano ad opere di bonifica è attestato dai lavori che promosse per la regolarizzazione del Fucino (Cfr. J. F. BÖHME-J. FICKER, V, *Regesta Imperii*, Innsbruck, 1881-82, n. 3000, doc. 20 aprile 1240 da Foggia).

¹¹⁾ Cfr. CARL A. WILLEMSSEN, *Kaiser Friedrichs II. Triumphator zu Capua*, Wiesbaden 1953, pagg. 41-43.

¹²⁾ Non prenderemo in considerazione le due note descrizioni della persona di Federico II: nè quella del 1208 (vedila in G. PAULUCCI, *La giovinezza di Federico II*, in *Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti di Palermo*, 1902, pagg. 27-38) poco o nulla utile ai nostri fini, tanto più che si riferisce alla giovane età di Federico; nè l'altra, certo non esente da acredine, del cronista Ibn al-Giawzi, che si riduce a queste parole: « di pel rosso, calvo, miope » (cito da F. GABRIELI, *Federico II e la cultura mussulmana*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo 1952, pag. 439); e neppure tenteremo di costruire illazioni sul racconto della ricognizione del corpo di Federico avvenuta nel 1781: alla salma dell'imperatore erano stati sovrapposti due altri cadaveri, sì che nulla si potè vedere del volto (cfr. S. RICCI, *Gli « augustali » di Federico II*, in *Studi Medioevali*, 1928, pag. 62, n. 2, con bibl.); si potè osservare soltanto l'abbigliamento e la corona radiata, ciò che ha suggerito a S. A. LUCIANI (*Di un ritratto sconosciuto e degli augustali di Federico II*, in *Numismatica* 1942,



FIG. 38 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Mascherone dalla « Fonte della Regina Giovanna ».

pagg. 101-103) l'ipotesi che l'augustale di Vienna sia un falso, coniato dopo quest'avvenimento. (Cfr. anche C.A. WILLEMSSEN, *op. cit.*, pag. 42).

¹³⁾ Per il ritrovamento del gesso vedi E. LANGLOTZ, *op. cit.*, pag. 45; l'ipotesi che si tratti di un calco sembra condivisa ancora dal WILLEMSSEN (*op. cit.*, cap. IV). Crediamo superfluo avvertire che gli esemplari custoditi nel Museo di Capua derivano da una matrice fatta eseguire per suggerimento del Langlotz stesso sul gesso da lui ritrovato; quest'ultimo andò distrutto in un bombardamento durante l'ultima guerra (cfr. n. 17).

Di molte indicazioni sulle sculture capuane sono debitore all'infaticabile e benemerito Direttore del Museo, avv. Garofano.

¹⁴⁾ La frase, tanto spesso citata a proposito della statua capuana: « con le mani e i piè tronchi, guasto il naso e altri membri del corpo » è contenuta nella « disposizione » emanata il 3 gennaio 1584 per costruire il noto sacello marmoreo dove fu collocata la statua di Federico II (Arch. com. di Capua, libro 29 di Cancelleria, fol. 37). Cfr. D. SALAZARO, *L'arco di trionfo con le torri di Federico II a Capua*, in *Atti della Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti di antichità e belle arti della Provincia di Terra di Lavoro*, 1877, pag. 10, n. 4.

¹⁵⁾ Cfr. O. MORISANI, *Considerazioni sulle sculture della porta di Capua*, in *Bollettino di Storia dell'Arte*, 1952, I, pagg. 1-20; 1953, I, pagg. 1-4 (continua).

¹⁶⁾ Per la storia della gemma (intagliata dal Bertoli) e del disegno di essa, vedi C. A. WILLEMSSEN, *op. cit.*, pag. 93, nn. 137 e 138. La gemma, che già si ritenne perduta, è stata recentemente ritrovata dal Langlotz e dal Willemsen, il quale ultimo la riproduce nell'opera citata a fig. 34. C'è da osservare che tra la gemma pubblicata dal Willemsen e il disegno (vedilo riprodotto, p. es., in MORISANI, *cit.*, 1953, fig. 8) corrono alcune notevoli differenze: nel disegno è assente quella rotondità delle fattezze di Federico che, presenti nella gemma, dimostrano la derivazione di questa dal gesso Solari; nel disegno, infatti, il mento è più aguzzo, del tutto assente la depressione glabellare, l'occhio più grande e la mascella intenzionalmente segnata; quasi che il disegnatore avesse tenuto conto di altri ritratti di Federico in cui compaiono gli stessi dati fisionomici.

¹⁷⁾ « Io (il Daniele) non solo delineai questa statua, ma feci formare dal bravo scultore Tommaso Solari genovese, morto poi al servizio di S. M., ch'io solea chiamare il Bernini di nostra età: ed opera di lui è parimenti il busto di Federico, che nel mio gabinetto io serbo » (G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi*, Venezia 1782-1786, t. I, 1782, pag. 197).

¹⁸⁾ Cfr. O. MORISANI, *op. cit.*, 1953, pag. 2. È da notare che il busto eseguito dal Solari era certamente altra cosa dalla figura da lui stesso « formata » (vedi nota prec.). Il gesso trovato dal Langlotz (*op. cit.*, pag. 46) era coperto da una patina bronzea; e ciò legittima il dubbio, a nostro parere, che il Langlotz abbia trovato il busto o parte di esso e non il gesso « formato » dal Solari. Ciò ancora una volta giustificherebbe la non pertinenza del gesso Langlotz al torso. Se questo nostro dubbio trovasse conferma, potrebbe anche esser ripresa l'ipotesi che un calco sia veramente esistito.

¹⁹⁾ G.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte col mezzo dei monumenti ecc.*, Prato 1829, tav. XXVII, 4. Il disegno è del 1781 o 1782, come si deduce dalle *Notizie* premesse all'edizione di Mantova (1841) a pagg. XV-XVI.

²⁰⁾ Sul noto cofanetto argenteo di Aquisgrana Federico II è rappresentato in età giovanile (l'opera fu eseguita nel 1215, in occasione dell'incoronazione di Federico, per contenere cimeli di Carlo Magno). Vedilo riprodotto in WILLEMSSEN, *op. cit.*, fig. 41.

²¹⁾ Per i tentativi di ordinarli cronologicamente, e perciò implicitamente di classificarli, si veda: E. WINKELMANN, *Ueber die Goldprägungen Kaiser Friedrichs II. für das Königreich Sicilien und besonders die Augustalen*, in *Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung*, 1894

pagg. 401-440; S. RICCI, *Gli « augustali » di Federico II*, in *Studi Medioevali*, 1928, pagg. 59-73; S. A. LUCIANI, *Di un ritratto sconosciuto e degli augustali di Federico II*, in *Numismatica*, 1942, pagg. 101-103. Per i più recenti studi sul rapporto tra gli augustali e altre monete medievali precedenti o contemporanee, nonché per le relazioni tra monete, sigilli e gemme, si veda H. WENTZEL, *Die Augustalis Friedrichs II. und die abendländische Glyptik des 13. Jahrhunderts*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1952, pagg. 183-187; J. DEÉR, *Die Basler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts : ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance*, in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1953, pagg. 129-158.

²²⁾ Ci sembra di poter condividere l'opinione di J. R. DIETERICH (*Das Porträt Kaiser Friedrich's II. von Hohenstaufen*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, pagg. 246-255), che riconosce in questo sigillo la figura di Federico II e non quella del figlio Enrico, data l'età eccessivamente giovanile di quest'ultimo all'epoca del sigillo stesso (1225-26). I caratteri fisionomici rilevati dal Dieterich coincidono con alcuni di quelli da noi notati sui vari ritratti che abbiamo preso in esame.

²³⁾ L'opera è stata edita recentemente a cura di C. A. WILLEMSSEN. Si veda, dello stesso Autore : *Das Falkenbuch Kaiser Friedrich II.*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo 1952, pagg. 449-459.

²⁴⁾ Cfr. W. F. VOLBACH, *Le miniature del Codice Vatic. Pal. Lat. 1071 « De Arte venandi cum avibus »*, in *Rendiconti della Pont. Acc. Rom. di Archeologia*, 1939, pagg. 145-175.

²⁵⁾ La figura miniata sul recto dello stesso foglio del Codice (fig. 39) è stata ritenuta da S. A. LUCIANI (*Di un ritratto sconosciuto e degli augustali di Federico II*, in *Numismatica*, 1942, pagg. 101-103) un altro ritratto di Federico; a parte le ragioni contrarie, del tutto persuasive, addotte dal Volbach (*op. cit.*, pagg. 161-162) anche a noi sembra infondata l'ipotesi del Luciani, per la netta dissimiglianza di questo profilo (si veda, fra l'altro, il naso adunco) da tutti indistintamente quelli che di certo raffigurano Federico.

²⁶⁾ H. W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, I, pag. 77.

²⁷⁾ A. AVENA, *Monumenti dell'Italia Meridionale*, Roma 1902, pag. 87. Non è da tenere conto, come invece mostra di fare il Bertaux (vedi n. seguente), del banale lapsus dell'Avena sul numero dei figli di Federico.

²⁸⁾ E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1904, I, V, parte II, pag. 656; vedi anche: ID., *I Monumenti medievali della regione del Vulture*, Napoli 1897. L'ipotesi Bertaux è quella che ha trovato maggior credito: vedi, p. es., E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, II, pag. 32; H. KELLER, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1939, pag. 268. Il Keller nota che l'autore dell'ambone, « Nicolaus sacerdos et protomagister », non ha risentito dell'influenza di Federico II a causa della lontananza di questi dalla Puglia.

²⁹⁾ Vedilo riprodotto in A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, pag. 539, e in H. KELLER, *op. cit.*, pag. 274. Ambedue gli Autori, pur assegnandolo ad ambiente federiciano, non vi riconoscono l'immagine dell'imperatore.

³⁰⁾ G. AGNELLO (*L'Architettura sveva in Sicilia*, Roma 1935, pag. 76) osserva che lo stato attuale della mensola non consente alcuna fondata precisazione sull'identità del personaggio rappresentato; tuttavia, pur riconoscendo l'esattezza dell'osservazione, ci sembrano chiaramente individuabili i tratti fisionomici che vi abbiamo riconosciuto.

³¹⁾ *Op. cit.*, pag. 40.

³²⁾ Altra iscrizione ugualmente classicheggiante dal punto di vista epigrafico (tanto che si pensa che l'ATTO ivi ricordato sia lo stesso personaggio della scritta di Foligno) è sulla facciata della chiesa di S. Pietro di Bovara, presso Trevi. Cfr. A. BERTINI CALOSSO, *Atto lothomus e la data della prima costruzione del Duomo di Foligno*, in *Colloqui del Sodalizio*, II, 1954 (in corso di stampa).

³³⁾ Cfr. P. E. SCHRAMM, *Kaiser, Rom und Renovatio*, Leipzig 1929, I, pagg. 47, n. 4, 264 e 264 n. 11. Per la divinizzazione di Federico in particolare e relativi attributi, si confronti: A. DE STEFANO, *L'idea imperiale di Federico II*, Firenze 1927, pagg. 66, 206-207 e passim; E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, II, pagg. 63-76, 129-145. Si ricordi, fra l'altro, la notissima lettera (1239) di Federico alla città di Jesi e il passo dell'Introduzione al *De arte venandi cum avibus*, dove è la locuzione «divus augustus Fridericus II».



FIG. 39 - Manfredi (?). Miniatura nel f. 1 r. del *De arte venandi cum avibus* (Cod. Vat. Pal. Lat. 1071) (Foto Bibl. Apostolica Vaticana).

Il nuovo ordinamento delle collezioni d'arte medioevale e moderna al Museo Campano di Capua, in *Bollettino d'Arte*, 1953, pagg. 348-355; oltre il *Catalogo della Mostra delle Sculture lignee della Campania*, Napoli 1950, e, ovviamente, le più volte citate opere di O. MORISANI e di CARL A. WILLEMSSEN. Per i vari scultori riconoscibili nelle singole statue, v. O. MORISANI, *op. cit.*, 1952 pagg. 9-20. Per i rapporti tra le sculture di Capua e Arnolfo, vedi H. KELLER, *Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt*, in *Jahrbuch des Preuss. Kunstsammlung*, 1934, pagg. 205-228, 1935, pagg. 22-43, e specialmente 1934, pag. 222; e, per diversa opinione, M. SALMI, *Arnolfiana*, in *Rivista d'Arte*, 1940, pagg. 133-177, e specialmente pagg. 145-146.

⁴⁰⁾ Si ritrova infatti nelle miniature del *De arte venandi*, nei sigilli, ecc.

⁴¹⁾ Ciò è confermato anche dal fatto che lo scultore ha trascurato di precisare la chioma al di sopra della corona (fig. 40): sul davanti, a contatto con la corona, le ciocche son rese con la massima sommarietà e sulla calotta scompaiono affatto, essendo qui la pietra appena martellinata.

³⁴⁾ Non è escluso che vi fossero scritti altri epiteti di prammatica, quali, p. es., AUGUSTUS e IMPERATOR ROMANORUM, convenientemente abbreviati come sugli augustali.

³⁵⁾ È da supporre che sopra il FRI fosse un segno di contrazione o, in genere, abbreviativo; il quale, per altro, difficilmente avrebbe potuto essere diverso da una semplice linea orizzontale.

³⁶⁾ *Op. cit.*, pag. 43.

³⁷⁾ La frase è nel *De arti venandi* (ed. WILLEMSSEN, *cit.*, I, pag. 2). La nostra tesi contrasta le affermazioni che in proposito il KELLER formula a conclusione delle sue osservazioni sulla ritrattistica Federiciana: «Der Kaiser war zu sehr über seine Zeit hinausgewachsen, als dass seine Wirklichkeitsbeobachtung nun sofort in der gleichzeitigen Kunst einen kongenialen Ausdruck gefunden hätte. Weder die Literatur noch die Plastik waren reif dafür» (*op. cit.*, pag. 274).

³⁸⁾ Cfr. R. MORGHEN, *Il crollo dell'impero medioevale: Federico II*, in *Medioevo Cristiano*, Bari 1951, pagg. 182-211.

³⁹⁾ Per i più recenti orientamenti della critica sulle sculture della porta di Capua, vedi C. SHEARER, *The Renaissance of Architecture in Southern Italy ecc.*, Cambridge 1935; C. D. SHEPPARD JR. *A chronology of romanesque sculpture in Campania*, in *The art Bulletin*, 1950, pagg. 319-326; R. CAUSA,

⁴²⁾ Per i rapporti con l'arte d'oltralpe, a parte il noto e debitamente confutato atteggiamento del BERTAUX, *op. cit.*, la più esauriente e chiara formulazione e discussione del problema è in P. TOESCA, *Storia dell'arte Italiana, Il Medioevo*, Torino 1927; lo stesso per la relazione tra Federico II e l'arte.

⁴³⁾ Il primo a confrontare la scultura del Mezzogiorno d'Italia con le statue di Bamberg fu R. VISCHER, *Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 1886, pag. 81.

⁴⁴⁾ Sull'operosità degli artisti stranieri in Italia e in special modo sull'influenza che gli artisti nostrani esercitarono su quelli, è degna di nota l'informazione (che forse non è da relegare in blocco tra le leggende, non foss'altro per il significato che essa adombra) fornita dal Vasari su quel problematico Jacopo Tedesco (presentato addirittura come padre di Arnolfo di Cambio) il cui nome fu italianizzato in Lapo; oltre che per la vasta attività di architetto che questi avrebbe svolto in Italia, il Vasari lo ricorda come autore del « modello d'una sepoltura in Sicilia alla Badia di Monreale (sic) per Federigo imperatore », ch'egli avrebbe eseguito per ordine di Manfredi (VASARI, *Le Vite, Vita di Arnolfo di Lapo*, ed. MILANESI, I, p. 283).

⁴⁵⁾ B. MOLAJOLI, *Una scultura frammentaria di Castel del Monte*, in *Bollettino d'Arte*, XXVIII, 1934, pagg. 120-125; *Id.*, *Guida di Castel del Monte*, Fabriano 1934, pag. 31. È notevole che questa scultura sia stata eseguita in materiale analogo a quello del busto di Barletta; tuttavia da questo differisce non solo per alcuni manierismi (si veda, p. es., il prolungamento dell'occhio verso l'esterno) ma anche per alcuni particolari iconografici, quali, p. es., la foglia di vite che scende dalla corona sull'orecchio e la forma della corona stessa.

⁴⁶⁾ Si allude al parere del Salmi, riferito cautamente, ma con entusiastica adesione, da F. BOLOGNA (*Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo*, in *Sculture lignee nella Campania - Catalogo della Mostra* - Napoli 1950, pag. 29).

⁴⁷⁾ Il busto fu scoperto da F. Lenormant nel 1882, che lo credette un ritratto di Giuliano l'Apostata a causa d'una scritta sul sottostante muro della cattedrale; la sua opinione fu quasi integralmente condivisa da S. Reinach e da E. Michon; R. DELBRÜCK (*Ein Porträt Friedrich's II. von Hohenstaufen*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, pagg. 17-21), fu il primo ad attribuirlo al Medioevo; e, anzi, vi riconobbe l'immagine di Federico II: fu subito avversato da F. PHILIPPI (*Das Porträt Kaiser Friedrich's II.*, nella stessa annata della medesima Rivista, pag. 86) e con ben più ponderate argomentazioni da J. R. DIETERICH (*Das Porträt Kaiser Friedrich's II. von Hohenstaufen*, ancora nella medesima sede, pagg. 246-255). Il VENTURI (*Storia*, III, pag. 538) e il TOESCA (*op. cit.*, pagg. 861 e 910, n. 81) lo assegnano ad età federiciana, mentre R. ANDREOTTI (*L'iconografia dell'imperatore Giuliano*, in *Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 1931, pagg. 48-62) ignora l'attribuzione al Medioevo. Tra gli studiosi locali si confronti N. FORENZA, *Giuliano l'Apostata... nella Cattedrale di Aversa*, Molfetta 1937. A titolo di curiosità ricordiamo appena che i cittadini di Aversa lo venerano come immagine del patrono S. Canio.



FIG. 40 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (particolare).

⁴⁸⁾ *Op. cit.*, pagg. 270-271.

⁴⁹⁾ Vedile riprodotte in C. A. WILLEMSSEN, *op. cit.*, 1953, figg. 71-84.

⁵⁰⁾ Oltre a queste opere sono da osservare con nuova attenzione, crediamo, alcune teste del Museo di Lucera.

⁵¹⁾ E. MÜNTZ, *Precursori e propugnatori del Rinascimento* (trad. G. MAZZONI) Firenze 1902, pagg. 4-5.

Non diverso contenuto spirituale ebbero le altre manifestazioni d'amore per l'antico da parte di Federico II: gli scavi di Augusta son troppo inerenti alla fondazione di questa città per adombrare disinteresse; significativo invece come estrinseco apporto culturale – in quanto è un travisamento archeologico – è l'aver adottato l'opus reticulatum (mera struttura, mai o quasi mai lasciata in vista nei monumenti romani) come motivo ornamentale nelle sale del primo piano di Castel del Monte.

⁵²⁾ Cfr. K. BURDACH, *Riforma - Rinascimento - Umanesimo* (trad. D. CANTIMORI), Firenze 1935, pag. 137; R. MORGHEN, *Rinascita romanica e Rinascimento*, in *Medioevo Cristiano*, Bari 1951, pagg. 348-353, con ben selezionata bibliografia sulla dibattuta questione. Per i rapporti più generali tra Federico II e l'antichità, studiati dal punto di vista della storia del diritto, si veda P. DE FRANCISCI, *Arcana Imperii*, III, tomo II, Milano 1948, pagg. 353-354, e F. CALASSO, *Rileggendo il « Liber Augustalis »*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo 1952, pagg. 461-472; ID. *Medioevo del Diritto*, I, *Le Fonti*, Milano 1954, specialmente a pagg. 441-443.

⁵³⁾ G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisano*, Roma, 1941 pagg. 26-29 e 54-57. Dalla stessa G. Nicco Fasola la questione è stata, forse per la prima volta, affrontata con deciso interesse e con positiva meditazione, sicché le lievi riserve che abbiamo avanzato su alcune sue proposizioni non menomano la validità della sua opera. Si veda anche il citato saggio di F. BOLOGNA, pagg. 28-29.

⁵⁴⁾ C. GNUDI, *Nicola Arnolfo Lapo*, Firenze 1948, pagg. 25, 33, 40 n. 2 (con riferimenti alle opinioni del Ragghianti).

⁵⁵⁾ Vedilo in W. F. VOLBACH, *Sculture medievali della Campania*, in *Rendiconti della Pont. Accademia Rom. di Archeologia*, 1936, pagg. 91-92.

⁵⁶⁾ Tali questioni sono state ampiamente trattate dal KELLER nell'articolo più volte citato, veramente fondamentale per questi studi.

⁵⁷⁾ Ciò modifica ancora una volta (cfr. n. 37) l'opinione del KELLER: « Von Kopieren antiker Köpfe bis zur Wiedergabe eines lebenden Modells – das war noch eine lange Entwicklung, welche die italienische Skulptur der folgenden fünfzig Jahre nur stufenweise vollzog » (*op. cit.*, pag. 274).

Adriano Prandi

La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle terme di Tito

in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», », n.s., vol. 3,
1954, pp. 3-34

LA FORTUNA DEL LAOCOONTE DALLA SUA SCOPERTA NELLE TERME DI TITO

I RESTAURI che il Laocoonte ha subito, da quando uscì dalla famosa stanza delle Terme di Tito, sono di due specie: restauri, diremo così, minori, quelli che passarono inosservati, quasi come fatali opere di risarcimento o modifiche occasionali compiute senza una vera e propria coscienza di trasformare la celebre statua; e quelli, invece, che alterarono l'economia formale del gruppo poichè furono eseguiti con l'intento di «interpretarlo»: tali, quindi, da considerarsi come vere e proprie traduzioni, in cui si rivela più la personalità del traduttore (e il suo gusto e il gusto ai suoi tempi diffuso) che non quella dell'autore.

Quest'ultima categoria soltanto, in questa sede, a noi interessa, giacchè qui si vuole tentar di chiarire, per l'appunto, come il Laocoonte fu «visto» dal Cinquecento in poi: e profittarne per tessere la storia del Laocoonte in quanto documento vivo di storia del gusto.

È ovvio che questi restauri, diremo così, interpretativi, si riferiscono o alle parti per natura incerte (e perciò suscettibili di libera ricostituzione) quali, cioè, quelle che alla statua mancavano quando fu ritrovata, o erano difficilmente ricomponibili; oppure – e forse soprattutto – a quelle parti che, anche per natura, costituivano gli elementi più palesi e più eloquenti del Laocoonte; i fattori di quel «patetico», vale a dire, che in qualunque accezione, e sotto l'impero di qualsiasi aspetto del gusto, sempre fu la nota saliente, l'essenza più significativa della statua.

Pateticità, si è detto, eloquente; soprattutto eloquente, cioè espressa, o meglio conclamata: che si estrinseca attraverso un'ostentazione di «sentimento» del tutto esteriorizzato, e che perciò è soprattutto visibile, più ancora che nella struttura e posizione, nell'atteggiamento dei tre personaggi. Meglio ancora: nel «gesto».

Si vedrà, infatti, che questa storia dei restauri del Laocoonte riguarda esclusivamente i successivi rifacimenti, integrazioni, modificazioni delle braccia dei tre personaggi; e, anzi, soprattutto del braccio del padre, che, per l'appunto, accentua icasticamente, al di sopra di ogni altro fattore, il tono oratorio, si potrebbe dire, col quale il gruppo canta l'attimo supremo dell'episodio, riassumendone la narrazione.

* * *

Per iniziare questa « storia » occorrerebbe evidentemente conoscere con esattezza com'era la « mirabile statua di marmo » quando fu trovata « chavando sotto terra circa braccia 6 » in « huna vignia di uno gentile homo Romano », quel Felice de Fredis avventurato proprietario della località del Colle Oppio detta « Le Capocce » sotto cui si



FIG. 1 - CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA - Rappresentazione del Laocoonte nel codice Vat. lat. 3225, f. 18 v.

celavano i ruderi delle Terme di Tito¹⁾. Il fatto avvenne certamente nel gennaio del 1506: se fu, come si crede dai più, il giorno 14 o invece il 13 e se cadde di mercoledì, come riferisce il Casaveteri che è il primo narratore dell'episodio, è questione del tutto secondaria²⁾.

È poi interessante rileggere questa narrazione e le altre che in gran copia seguirono, non tanto per assistere all'idrolatrico trionfo del Laocoonte, quanto per cercare di conoscere quali furono le sue prime vicende, quali i primi episodi della sua seconda vita, e soprattutto per tentar di cogliere, attraverso vive testimonianze, quale fosse lo stato del gruppo all'atto della scoperta.

Lo riconobbe per primo, sembra, Giuliano da Sangallo, inviato d'urgenza sul posto dal Papa che, saputo come « in una vigna presso S. Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle » comandò a un palafreniere « va, e di a Giuliano da San Gallo che subito le vada a vedere ». Il narratore è Francesco da Sangallo, figlio

di Giuliano, che, il 28 febbraio 1567 (sessanta e più anni dopo l'episodio, dunque, lo entusiasmo era ancora ben vivo) racconta questo suo ricordo di adolescente a mons. Spedalengo. « E così subito s'andò. E perché Michelangelo Bonarrotti si trovava



FIG. 2 - FEDERICO ZUCCARI - Il Laocoonte in Belvedere (incisione di Mulinari).

continuamente in casa, che mio padre l'aveva fatto venire, e gli aveva allogata la sepoltura del Papa; volle, che ancor lui andasse; ed io così in groppa a mio padre, e andammo. Scesi dove erano le statue: subito mio padre disse: questo è Laocoonte di cui fa menzione Plinio. Si fece crescere la buca per poterlo tirar fuori; e visto, ci tornammo a desinare: e sempre si ragionò delle cose antiche »³⁾.

Notissimo è il clamore della scoperta, nè vale qui ricordare aneddoti e fatti troppo noti.

A stroncare il mercato che sul momento si voleva fare della statua, a far

cessare la ridda delle offerte in denaro tra i liberalissimi aspiranti a possederla, intervenne la volontà del Papa, che volle la statua per sé⁴⁾. E il Laocoonte, infatti, il 14 febbraio era già in Belvedere⁵⁾, prima ancora che un regolare contratto d'acquisto (che fu stipulato il 23 marzo) compensasse il fortunato scopritore e « de iure » primo legittimo proprietario⁶⁾.

Il racconto di questi primi episodi potrebbe estendersi a dismisura⁷⁾. Ma, si è già avvertito, a noi interessano soprattutto le descrizioni: che, per vero, sono scarsissime e succinte, oscurate come sono dalle entusiastiche narrazioni dell'avvenimento. Anzi, che io sappia, una sola ne esiste, quella del Cavalcanti, inviata il 14 febbraio a Piero Guicciardini⁸⁾. E anche questa, più che descrizione, è la traduzione in parole del racconto sulla fine del sacerdote troiano, ampliata e diffusa sulla scorta di quella mirabile « illustrazione ». In altri termini, il Cavalcanti s'indugia soprattutto a descrivere il tragico tormento del padre e dei due suoi figli, lo spasimo d'ognuno, e come i due serpenti ne siano terribile causa.

Dal lungo racconto emerge tuttavia ben chiara, mentre al figlio minore mancava soltanto l'avambraccio destro, il figlio maggiore era privo dell'intero braccio destro che lo stesso braccio mancava anche al figlio minore, ma non soltanto si poteva arguire dalla attaccatura che «l'uno e l'altro braccio era elevato», ma anche doveva esservi qualche elemento per poter congetturare qualcosa di più relativamente ai due arti mancanti: il serpente si voltava dietro alle mani del padre ad essi crede che si avvolgeva il braccio destro, e con la chioda la mano destra al padre rimodellava il fanciullo; e ancora: «credono che il padre dovesse avere in mano una hasta, o qualche altra arma».

Dagli incisi si possono trarre due conclusioni certe: la prima è la mancanza dei due arti, affermata senza ambagi dal Cavalcanti, l'altra che, per qualche cosa di queste due braccia si poteva dire, e dire con minuzia di particolari evidentemente si era vista qualche parte del braccio del padre, se si poteva pensare che fosse stato attorcigliato il serpente anche la sua mano destra e anche la mano destra del figlio, sulle quali doveva essere stato constatato il segno di qualche «attacco», se si poteva pensare che si potesse fare qualche congettura, d'una asta impugnata. L'uno della coda del serpente e sull'altro dell'altro. Ma qui «si crede» e quel «credono» per remessia i due incisi lasciano campo a un'ipotesi che le due braccia (e presumibilmente anche altre parti) furono, si ritrovate: ma ritrovate allo stato frammentario; e che il Cavalcanti, il quale per esempio osservò la statua in Belvedere, non le vide e perciò dovette limitarsi a riferire opinioni d'altri, dei molti che parlavano del Laocoonte («si crede», «credono»). E finalmente una terza conclusione, per ogni altra ipotesi, tanto che fin dal giorno, si può dire, della scoperta della braccia del figlio maggiore e del padre indagava, si può dire, si discuteva: si cercava, insomma, di ricostruirlo; o, in termini più significativi, di «interpretarlo».

* * *

Ma tentiamo di conoscere meglio lo stato del Laocoonte a dì 14 gennaio 1506.

Soccorre un episodio molto importante nel tempo delle circostanze, cioè, che accompagnò la partenza del Laocoonte per Parigi (1796), omaggio alla volontà del Bonaparte che lo volle nella capitale francese quale preda di guerra.

Le narrazioni⁹⁾, per come vere e proprie relazioni, concordano nel riferire che, prima del viaggio, il Laocoonte fu spogliato delle parti aggiunte dai restauri: e cioè del braccio destro del padre, del braccio destro del figlio minore e dell'avambraccio destro del figlio maggiore. E questo, come si vede, concorda con la descrizione del Cavalcanti e con le altre cose. Di più, dalle relazioni sulla partenza del Laocoonte si apprende che (e vedremo come altre circostanze confermino il braccio del padre era di terracotta che quelli dei figli erano di marmo).

A questo punto non c'è che da chiedersi chi furono gli autori di questi tre arti, chi furono, in altre parole, i rimodellatori del Laocoonte e cioè iniziati finalmente, la storia del Laocoonte a partire dal 14 gennaio 1506.

* * *

Ordinando cronologicamente le notizie fornite in proposito dal Vasari, si deve ritenere che il primo restauro avvenne vivente Bramante e che il primo restauratore fu il Sansovino.

Bramante, dunque, avrebbe fatto ritrarre in cera il Laocoonte da vari artisti in gara, fra cui il volterrano Zaccari, lo spagnolo Berruguete, Domenico Aimo detto il Vecchio da Bologna, e finalmente Jacopo Sansovino¹⁰⁾. A costui arrise il successo; e il suo modello passò « tutti gli altri di gran lunga » a giudizio di Raffaello, chiamato arbitro della singolare competizione da Bramante stesso¹¹⁾.

Il modello del Sansovino fu gettato in bronzo e tenuto in gran pregio sia dalla Signoria di Venezia, cui lo aveva lasciato in eredità il Cardinal Grimani, sia dal Cardinale di Lorena che poi l'ebbe in dono e lo portò con sé in Francia.

L'episodio è difficilmente riducibile a una pura e semplice esercitazione di copia; è difficile, vale a dire, supporre che così famosi artisti si fossero limitati a ritrarre con scrupolosa fedeltà il gruppo, mutilato com'era; ciò non giustificherebbe il racconto tanto circostanziato, che adombra una vera e propria gara, priva di senso se fosse stata, come si è detto or ora, un puro esercizio di copia. Né d'altra parte, se si supponesse una copia fedele, d'una fedeltà archeologica inconcepibile nell'incipiente Cinquecento, giustificherebbe il gran pregio in cui furono tenute le traduzioni in bronzo. E, in conclusione, attendibile ciò che ha supposto il Sittl¹²⁾ e confermato il Michon¹³⁾, che quegli scultori nelle loro cere avessero modellato un Laocoonte completo e cioè reintegrato nelle sue parti mancanti.

Sarebbe forse eccessivo, tuttavia, far discendere dalla narrazione vasariana l'attribuzione al Sansovino di un vero e proprio « restauro » nel senso moderno della parola, cioè un'integrazione della statua. Ma d'interpretazione si può parlare senza alcun dubbio: e d'una interpretazione, vorrei dire, ufficiale, data l'avallio autorevolissimo di Bramante e di Raffaello; tale, insomma, da esser quasi equivalente a un ripristino o da essere – forse – ispiratrice dei restauri che seguirono immediatamente. Fra cui uno, che forse fu veramente una « rifazione », riferito anche dal Vasari.

Baccio Bandinelli, che, come vedremo, fu tra i più attivi imitatori, se non, con significato cinquecentesco, tra i più assidui e attenti « studiosi » del Laocoonte, poco dopo l'elezione di Clemente VII¹⁴⁾, « restaurò... l'antico Laocoonte del braccio destro, il quale essendo tronco e non trovandosi, Baccio ne fece uno di cera grande che corrispondeva coi muscoli e con la fierezza e maniera all'antico e con lui si univa di sorte, che mostrò quanto Baccio intendeva dell'arte »¹⁵⁾. Sappiamo com'era questo braccio poiché il Vasari aggiunge: « equo modello gli servì a fare l'intero braccio al suo ».

Ma, a esser rigorosi non si può ancora essere assolutamente certi che fino a questa epoca un vero e proprio restauro fosse avvenuto, essendo in certo modo ambiguo il senso delle parole vasariane.

Ben diverse, invece, saranno le nostre conclusioni dopo la lettura di un altro passo dello stesso Vasari, ancora riferentesi ai restauri del Laocoonte; là dove, senza incertezze ci parla del Montorsoli come d'un vero e proprio restauratore, in quanto questo scultore fece ex novo il braccio del padre, modellando in creta e realizzandolo in terracotta ¹⁶⁾.

Prima d'ogni altra considerazione, conviene fare una precisazione cronologica a proposito del restauro del Montorsoli, che si suole datare al 1532.

E del 15 luglio 1532 una lettera di Sebastiano del Piombo ¹⁷⁾, che comunica a Michelangelo di essere riuscito a ottenere dal Papa che il Montorsoli venisse a Roma, secondo il desiderio espresso dal Buonarroti stesso in una lettera ¹⁸⁾ esattamente di un mese prima. Il 25 luglio del '33 ancora Sebastiano del Piombo scrive a Michelangelo; e dal contesto risulta che il Montorsoli è a Firenze ¹⁹⁾. Il Thode ²⁰⁾ avverte che il Montorsoli, sulla fine dell'agosto 1532, lavorava con Michelangelo alla sepoltura di Giulio II. Non si ha più notizia del Montorsoli a Roma prima della morte di Clemente VII (1534), che volle il restauro. Sì che l'opera del Montorsoli – il braccio di terracotta – non poté essere eseguita che tra il luglio 1532 e il luglio '33; o meglio, tenuto conto dell'installazione dello scultore in Belvedere, dei saggi bene accettati al Papa, dei lavori per l'Apollo che sembrano aver preceduto quelli per il Laocoonte, si può ritenere che il restauro avvenne sulla fine del 1532, o, com'è più credibile, nei primi mesi del '33.

* * *

Ma, a parte l'accennata precisazione cronologica, certo è, comunque, che la cronologia dei primi episodi del restauro del Laocoonte è chiara. Non altrettanto facile, per contro, è l'appurare in che cosa, veramente, tali primi restauri consistessero; o, in parole più semplici, qual forma mai avessero quelle tre braccia rinate nel Cinquecento.

È bene avvertir subito che ben poco si potrà dire delle braccia dei figli; e che, del resto, queste sono assai meno importanti, ai fini di questa nostra narrazione, di quello del padre, poiché questo soltanto subì radicali e decisi mutamenti, tali da trasformare, come si vedrà, tutta l'economia formale del gruppo. E perciò di questo, soprattutto, si parlerà d'ora in poi; e, del resto, a questo stesso si riferisce la più attendibile e la meno opinabile documentazione.

È noto, d'altra parte, che soltanto sulla forma del braccio del padre sembrò esservi, nel Cinquecento, unanimità di consensi; e ciò è provato dalle numerose incisioni di questo periodo che ripetono, con innegabile coerenza, il braccio quale fu modellato dal Bandinelli. È quindi utile esaminare con qualche attenzione le principali di queste incisioni, non solo perché in esse è una traccia, debole che sia, della prima forma del Laocoonte del Cinquecento (a conferma, cioè, dell'attendibilità dell'interpretazione del Bandinelli), ma soprattutto perché esse stesse sono la più attendibile documentazione di come quella forma – si chiami bandinelliana, o autentica, o, se si vuole, sansovinesca,

se è vero che il Bandinelli poté, dai frammenti delle parti mancanti tale autenticità ricomporre – fosse entrata a far parte del gusto.

Per quanto non si possano considerare queste opere come documenti scrupolosamente fedeli (la loro diversità, del resto, esclude simile illusoria congettura) tuttavia esse hanno – tutte indistintamente – alcuni elementi comuni, alla costanza dei quali conviene quindi attribuire carattere di veridicità. Tanto più che le copie o le derivazioni posteriori al 1532-33 (restauro Montorsoli) dalle precedenti nettamente differiscono proprio in quelle parti prima costantemente uniformi. Ciò riguarda soprattutto la forma e la posizione del braccio del padre che, si dice subito, è sempre piegato in quelle più antiche ed è, invece, sempre disteso verso l'alto in quelle più tarde del restauro Montorsoli. Nelle altre parti della statua vere e proprie differenze non appaiono evidenti.

Ciò conferma quanto avevamo dedotto dal testo vasariano: e cioè che il Montorsoli alterò soltanto il braccio del padre e lasciò, per il resto, inalterato il restauro sansovinesco.



FIG. 3 - LENINGRADO, EREMITAGGIO - ANTONIO LOMBARDO: Camino per Alfonso d'Este (particolare).

* * *

Si è già detto che ben poco si può argomentare su ciò che si riferisce alle braccia dei figli e che perciò ben poca luce chiarisce il primo restauro di queste. La posizione vaga e indecisa di esse, atteggiata a gesti non esattamente coordinati o subordinati alla necessità episodica, implica imprecisione di impostazione e di forma; e perciò il descrivere quel che dalle incisioni si può arguire non sarebbe certo più efficace di quel che si ottiene dall'osservazione diretta delle stesse incisioni.

E di più, ricordando che qui si vuole soprattutto documentare un capitolo di storia del gusto, si deve osservare che al nostro intento giovano non tanto le incisioni (che, in ultima analisi, vogliono essere vere e proprie intenzionali riproduzioni, se non addirittura copie del modello) quanto le imitazioni, vale a dire le opere figurative che, pur rifacendosi all'ammiratissima statua, vogliono manifestarsi come opere

d'arte, e perciò spesso costituiscono libere espressioni di gusto. Pertanto cominceremo la nostra rassegna da una formella scolpita da Antonio Lombardo per il camino di Alfonso d'Este, che credeva molto opera più antica, o almeno una delle più antiche, fra le molte derivate dall'iconografia del Laocoonte (fig. 3).

Non mi sembra infatti fuori di luogo riconoscere nella figura più a sinistra una diretta, diremo così, filiazione del Laocoonte, e precisamente della statua del padre; e si noti come incerta sia la posizione della mano destra, impacciata nella sua rigidità, piegata verso il capo e a questo aderente in modo artificioso; ma si noti anche, invece, come il braccio sia modellato e piegato con sicurezza; quasi che, insomma, la mano fosse come un completamento ipotetico del braccio del quale, invece, era presente il modello.

Che, poi, non sia assurdo pensare a tale dipendenza della formella dal Laocoonte, lo dimostra la sua datazione: è infatti certamente posterioriore al 1506, anno in cui lo scultore partì da Padova per Ferrara e anteriore al 1516, data probabile della sua morte, avvenuta anche in Ferrara.

È poi da supporre che non soltanto era giunta alla corte degli Estensi l'eco del clamoroso avvenimento del 14 gennaio 1506, ma anche qualche incisione relativa forse ai primi tentativi di restauro operati finché Bramante era in vita, vale a dire quelli del Sansovino²¹.

Non so se sia da includere nella serie (ma sarei per l'affermativa) il cattivo ladrone (fig. 4) della « Deposizione » del Bandinelli al Louvre. La positura simile a quella del Laocoonte gode forse di una fortuita rassomiglianza, causata direttamente dalla concezione della figura, legata e pendente; ma il braccio, idest, se anche non è attribuibile a una imitazione del Laocoonte, tuttavia presenta una piegatura assai forzata rispetto alle esigenze iconografiche, accentuatissima come è anche dal romano; si rivelerà ben presto nell'autore - futuro copista - la preoccupazione di seguire lo schema del Laocoonte col braccio non teso. Il braccio sinistro, inoltre, confermerebbe la dipendenza dal celebrato modello.

Singolare invece è (fig. 5) la caricatura del gruppo che fu disegnata, come arguisce il Venturi²², per stigmatizzare la pleiade delle copie e delle incisioni, in cui l'arte si faceva scimmia dell'arte. La stampa è del Boldrini e sarebbe ricavata, sempre secondo il Venturi, da un disegno di Tiziano. Ma credo di poterla identificare con quella « incisa da Sisto Badalocchi alla rovescia, e pubblicata da Andrea della Vaccaria nel 1606 » di cui il



FIG. 4 - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE - BACCIO BANDINELLI: Discesa dalla Croce (particolare).



FIG. 5 - Caricatura del Laocoonte del sec. XVI.

Lanciani dà notizia, aggiungendo che « I commentatori del Real Museo borbonico vol. III, tav. 35, assicurano che Raffaele non ebbe a discaro di fare in tre scimie una caricatura del Laocoonte »²⁸¹. Sarebbe vano discutere l'attribuzione a Raffaello o a Tiziano. Per quel che ci interessa, anteriore o meno al restauro Montorsoli, credo utile aver ricordato la curiosità che aggiunge, fuori d'ogni preoccupazione che non sia quella di scimmiettare l'iconografia più diffusa, un documento alla posizione più accreditata del braccio.

E finalmente uno dei disegni del Bandinelli, conservato agli Uffizi (fig. 6).

Quanto più l'opera muove da una decisa personalità, tanto più si distacca dalla copia per obbedire allo stile insopprimibile dell'autore. Qui, infatti, il Bandinelli non sente della statua rodia nè l'analisi anatomica nè l'esasperazione particolaristica in funzione della espressività pittorica, ma piuttosto si limita a un puro e generico pittoricismo: il costato e la muscolatura, infatti, son pretesto a un iterarsi di ombre, moltiplicate e suddivise fuor di misura, e specialmente fuori d'ogni sensibilità veristicamente analitica. E insomma un'opera del Bandinelli; dello scultore, cioè, che al volume, o meglio alla sintesi volumetrica, sacrifica ogni altro valore formale, ponendosi così fra i manieristi sulla linea d'un Ammannati o d'un Giambologna; del Bandinelli, insomma, che manifesta senza impaccio alcuno se stesso, nient'altro che se stesso, perfino in quel-



FIG. 6 - FIRENZE, CABINETTO NAZIONALE DEI DISEGNI E STAMPE - BACCIO BANDINELLI: Disegno per il Laocoonte.

E insomma questo gruppo scultoreo, a volerlo considerare nella storia dell'arte, niente di più che un'opera del Bandinelli, che nulla toglie o aggiunge al suo stile tanto chiaro è definito; opera che a noi, in questa sede, interessa non già per il suo valore formale, ma in quanto è documento, assai autorevole, del braccio piegato e dello strano groppo del serpente. Arbitrario, quest'ultimo, e di certo non fedele alle soluzioni degli altri contemporanei riproduttori del Laocoonte; e più liberamente, nella grassa volumetricità, vi si

la sua opera ch'egli chiamava fedelissima « copia » del Laocoonte (fig. 8): quel Laocoonte che egli eseguì tra il 21 settembre del 1520 e il 1525, dietro ordinazione del Card. Dovizi. Il Bandinelli tuttavia affermava orgogliosamente di sentirsi in grado di superare in bellezza il gruppo rodio; e ciò dimostra l'esclusivismo dell'artista che pertanto, come giustamente dice il Venturi, a causa della infedeltà della copia fa « meglio sentir la distanza del suo stile » da quello degli scultori ellenistici ²⁴.



FIG. 7 - BOLOGNA, CH. DI S. PETRONIO - IL TRIBOLO: Il sogno di Giuseppe (particolare).

esplica il gusto dello scultore. La fedeltà, insomma, alla prassi comune è soltanto nel braccio.

E lo stesso conferma la mediocre opera del Tribolo (fig. 7) in una formella delle porte di S. Petronio eseguita intorno al 1525, derivata probabilmente da un'incisione

stampata alla rovescia. Le stesse osservazioni qui potrebbero farsi per il bronzo di Antonio Elia (1517) e per altri lavori di minore importanza.

Si può ora, formulare una prima conclusione: in tutte queste copie, che, come s'è visto, sono anteriori al restauro Montorsoli (1533) c'è un elemento (iconografico, si intende) discorde: il serpente tra la testa e la mano del padre; ma c'è, nello stesso tempo, un elemento costante, identico, per una invero singolare concordia tra gli scultori: la posizione delle braccia del padre e dei figli, quasi per esse ci fosse stata una pacifica adesione a un modello.

Ma diversa fu la sorte del braccio del padre da quella delle braccia dei figli. Queste ultime, frutto del restauro del Sansovino,

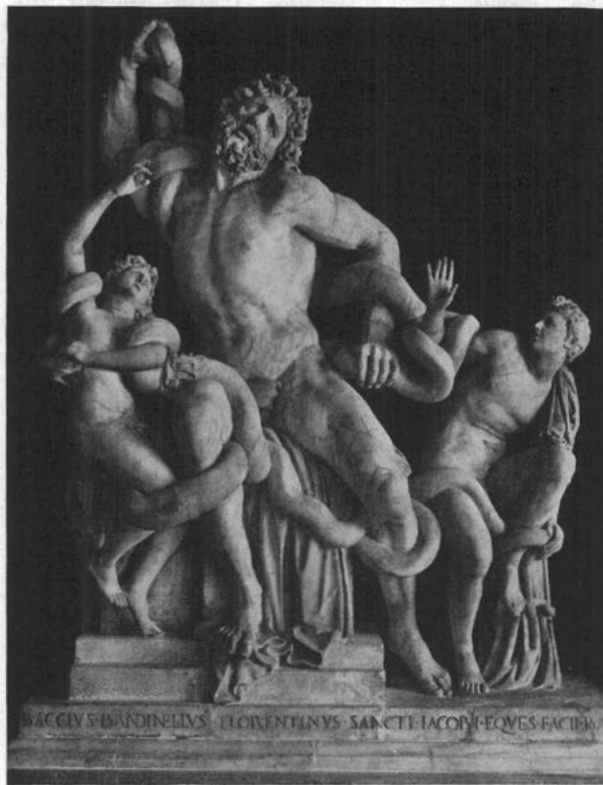


FIG. 8 - FIRENZE, UFFIZI - BACCIO BANDINELLI: Il Laocoonte.

non furono mai sostanzialmente modificate: conservando l'incerto e impreciso loro gesto, variarono, infatti, soltanto per l'atteggiamento delle mani o poco più, e poiché non si può attribuire scrupolosità archeologica al restauro del Sansovino e tanto meno ai più tardi copisti e restauratori, si deve concludere; prima di tutto che l'atteggiamento delle braccia dei figli non conferì mai alla statua carattere deciso (segno cioè di indiscutibile conservazione o di risoluti mutamenti), e poi che proprio a tale imprecisione si deve l'accettazione del restauro Sansovino, an-

che quando il gusto di questo scultore o del suo tempo fu superato, negato e contraddetto. Il braccio del padre, invece – come si è detto – conservò per pochi anni la forma, diciamo così, sansovinesca, per assumere poi quella immaginata dal Montorsoli. Segno indubbio questo, che, mentre le braccia dei figli non impegnarono esigenze di gusto, al contrario il braccio del padre, così come lo modellò il Sansovino, non fu accettato dal gusto del tempo. Anzi, si può ritenere per certo che il braccio sansovinesco fu addirittura distrutto assai presto; infatti una ben chiara e attendibile descrizione del 1523 attesta: del gruppo rodio «ogni cosa è integra, salvo che al Laocoonte manca il braccio destro»²⁵⁾. Dell'opera del Sansovino, dunque, erano rimaste soltanto le braccia dei figli; il braccio del padre, in altre parole ebbe la forma sansovinesca soltanto – o almeno principalmente – per ragioni estranee alle esigenze del gusto, per ragioni, diremo, obbiettive: quali – com'è facile arguire oggi, dopo che il restauro Vergara ha rivendicato il carattere di veridicità al braccio piegato – le ragioni puramente archeologiche. In altre parole, di quella piegatura del braccio si era, al tempo del Sansovino ben certi; e perciò non si potè, sulle prime, lasciar prevalere il soggettivo e insopprimibile arbitrio del gusto. Come se, in conclusione, nella famosa camera delle terme di Tito, qualche parte del braccio del padre, smiuzzato quanto si voglia, dovesse essere stato rinvenuto; almeno quel tanto che serviva a documentarne la piegatura. Del resto, non è agevole supporre che soltanto le tre braccia e il serpente non fossero uscite dalla stanza (inesplorata fino al 1506) posseduta dal De Fredis «dum arcum diu obscurum in vinea sua recluderet»²⁶⁾. I frammenti, esclusi quei pochi, ma essenziali, del braccio del padre, forse non erano ricomponibili; e ciò specialmente è lecito supporre là dove nessun suggerimento realistico o anatomico poteva aver luogo, come, per es., nelle braccia dei figli e soprattutto nel viluppo del serpe. Nella massima parte, dunque, le tre braccia e il serpe erano certamente frantumati; ma, ripeto, non è più facile arguire la loro scomparsa nella camera delle Terme dell'Oppio che la loro presenza.



FIG. 9 – BEATRICETTO – Il Laocoonte.

Comunque, tutte le copie anteriori al '32 concordano nell'iconografia del braccio del padre; iconografia propugnata non solo dal restauro odierno ma anche, come vedremo tra poco, dall'ininterrotta opinione degli archeologi: iconografia, insomma, che



FIG. 10 — ESCURIALE, BIBLIOTECA — FRANCISCO DE HOLLANDA: Il Laocoonte.

risponde alla verità storica assai più fedelmente del Laocoonte vaticano. Ma tale ossequio alla verità obbiettiva non poteva durare in quei tempi in cui gli artisti eran convinti non già di resuscitare ma di perpetuare e addirittura di superare l'antico; onde il Laocoonte dovè esser considerato non già come « oggetto di scavo » ma come vivente creatura della più felice umanità. E perciò più forte degli scrupoli sansovineschi fu il sentimento che seppe proclamare il Montorsoli, onde all'« invenzione » del Montorsoli si rifanno le copie posteriori al 32-33, a tutto scapito della fedeltà archeologica. La sostanziale differenza dalle precedenti consiste decisamente nella posizione e nella forma del braccio del padre: non più piegato, ma teso verso l'alto, quasi nota saliente dell'eloquenza mimica, rispondente a un criterio espressivo e com-

positivo nettamente antitetico a quello dominante nel Laocoonte del Sansovino-Bandinelli, e perciò a quello autentico. Così, per esempio, il bronzo della collezione Carrand col braccio alzato, quello del Fontana²⁷⁾, l'incisione del Beatricetto (fig. 9) e innumerevoli altri²⁸⁾; e il disegno, attendibilissimo, di Francisco de Hollanda (fig. 10)²⁹⁾.

Il restauro del Monumento dunque, violò per primo la verità archeologica. Ma la violazione, gradita a Michelangelo, autorizzata da Clemente VII, non mai cancellata dai posteri, non può giustificarsi se non come qualcosa di estremamente significativo; qualcosa insomma che doveva avere in sé la potenza di vincere perfino una verità storica evidente, documentata, creduta e professata.

* * *

Giova a questo punto un'osservazione.

Si suole addurre come prova del successo cinquecentesco del Laocoon l'enumerazione delle feste, delle manifestazioni popolari ed erudite che seguirono la scoperta. E si moltiplicano, oggi le citazioni degli innumeri componimenti poetici (è di prammatica il carme del Sadoletto « Ecce alto e terrae circumulogentisque ruinae » che celebrava il « divinae simulacrum artis »³⁰⁾), i carteggi (importantissima la citata lettera di Cesare Trivulzio al fratello Pomponio, dove si precisando le circostanze della scoperta e i primi studi di Michelangelo G. Cristoforo Romano³¹⁾; anche la lettera, tarda, di Francesco da Sangallo in cui si narra con viva efficacia la prima ricognizione³²⁾; le dispute e gli accorgimenti per l'acquisto del gruppo per i favori del cardinale scopritore. Si ripete oggi, dunque, quel che era accaduto nel Cinquecento quando si celebrò il passaggio di Plinio a suffragare l'arcellenziale dell'opera³³⁾.

Ma, a ben pensare (e non sembri una sottigliezza), questi fatti – addotti per solito, si è già detto, come « prova » del successo, – costituiscono essi, se tale successo, « sono » il successo che lo limitano a quanto di letterario era nel gusto del tempo. Sembra, insomma, che tutti questi avvenimenti, più che provare nel vivo il fatto o i fatti artistici (non se ne quistano soltanto potrebbero « provare » il successo dal punto di vista della arte) certifichino quel fascino che allora destava la resurrezione del mistero della terra di qualcosa d'antico. Altrimenti pseudo romantico, questo, del fascino dell'antico, sovrapposizione di suggestione letteraria alla verità, stato d'animo così sicuramente sentito e professato che indusse alcuno a suggerire a Michelangelo di accostare il suo Bacco in modo che « paresse stato sotto terra ».

Rispetto all'arte, la celebrazione di un modello svaluta ipso facto l'arte che a questo modello s'ispira, a meno che ciò non provi una necessità, tutta spirituale, di manierismo. E poiché in quel secolo fu il cosiddetto Manierismo a identificarsi con l'arte (onde il termine « manierismo » è puramente convenzionale), il successo del Laocoon esce dalla pura aneddotica ed entra intimamente nel gusto di quel tempo immanente; e però si giustifica rispetto alla critica d'arte. Essere, in altre parole, divenuto parte integrante viva del Manierismo è l'unica prova intrinseca del successo del Laocoon in sede di critica d'arte. Prova, per altro, non necessaria.

La critica in altri termini ha questo compito: registrata la celebrità d'un avvenimento che rientri in qualche modo nella storia dell'arte, deve piuttosto indagare le

cause dei consensi, tanto più se questi sono clamorosamente entusiastici, per giustificarli; rifarsi, insomma, ai precedenti, piuttosto che appagarsi nella cronaca.

Così, più che indagare la serie dei festeggiamenti tributati nel Cinquecento al gruppo rodio, deve la critica precisarne per dir così l'aspettazione, e chiarire quindi in qual modo il gruppo si inserì, esaltandolo, nel gusto del tempo, come esattamente sarebbe avvenuto per un'opera d'arte d'uno scultore contemporaneo che avesse riassunto, formulato, chiarito tutte le aspirazioni del suo tempo, esprimendo in sé stesso, coralmemente, lo stile caratteristico dell'epoca sua, universalizzando, insomma, ciò che nasceva come individuale.

Effettivamente il Quattrocento, a Roma, aveva proposto la propria eredità: il moto e la forma. Il moto, dopo esaurite ed esasperate le ricerche del Pollaiuolo, esaltatore di una cinesi astratta (si pensi, per accostarsi al nostro caso, all'Ercole che uccide l'Idra); la forma, che, dall'assolutismo del Laurana si traduceva nel linguaggio di Gian Cristoforo Romano espresso nel ritratto di Isabella d'Este. Il secolo nuovo ha un programma che si quintessenzia in una parola quanto mai feconda: accordo; cioè, nel caso specifico, accordo tra plastica e moto, tra forma e valori pittorici. Accordo che farà quietare o almeno pietrificare in una sosta miracolosa perfino la dinamica dei valori plastici che Michelangelo oppone l'uno all'altro; accordo che renderà deiforme lo spirito di Raffaello, più d'ogni altro attento al mondo che gli viveva attorno e perciò imitato più di Michelangelo; accordo, insomma, che giustifica del tutto gli imminenti eclettismi: il Manierismo, in una parola.

E questo « accordo », tipico dell'inizio del Cinquecento, ha una sua ben individuabile posizione storica nel corso del Rinascimento. Esso adombra, infatti, dopo l'ascensione quattrocentesca sull'erta delle ricerche, un punto d'arrivo da cui ricominciare il cammino partendo da una certezza, da una sosta; e implicava, perciò, l'esigenza di un modello, d'un canone, in definitiva; o, se si vuole, d'un trattato. Come era già avvenuto per i codici vitruviani, come avverrà tra poco per i trattati d'arte. E l'aspirazione a un trattato ha sempre un fondo culturale, di cui il trattato stesso è la quintessenza. Nella cultura, infatti, durante l'Umanesimo ci si sprofonda come in un'estasi: il sapere divien fatto lirico, il passato diviene l'essenza – l'universalizzazione – del sentimento attuale che in essa si fissa per sempre, perdendo ogni accidentalità di contingenza, elevando a valore metafisico ciò che è immanente.

All'inizio del Cinquecento sembra come materializzarsi, precisarsi, vorrei dire « imbalsamarsi » quell'esigenza culturale: che, infatti, precipita, per così dire, nell'erudizione; allo stesso modo le ricerche formali individue portano a una composizione serrata e plastica, univocamente definita: quella stereometricamente piramidale; e similmente le ricerche cinetiche si risolvono nella stasi dell'equilibrio dinamico.

Riassumendo, i due momenti dello spirito all'inizio del Cinquecento sono dunque l'aspirazione a una composizione perfetta definita in concreto: quella centralità che Mi-

chelangelo stesso, con la dinamica degli opposti, afferma e conferma; e insieme il pittoricismo, in cui si quieti, senza distruggersi, l'immagine del moto.

Ma come la cultura, che è sempre specchio di una esigenza universale, si rapprende in erudizione, che è, in sostanza, una somma di documenti particolari adatti all'esperimento, vale a dire all'uso dell'uomo, così quella concreta conclusione delle ricerche formali è diretta sempre a rispecchiare non già la contemplazione dell'Uomo, ma l'esperienza di ogni uomo; e perciò deve rendere al più alto grado l'espressione dei sentimenti sperimentati, sia pure ogni volta, per virtù dell'arte, universalizzati.

Come, insomma, si giustifica criticamente il tempietto del Bramante – punto di arrivo delle ricerche quattrocentesche, suprema composizione centrale, stasi assoluta e istantanea, proposto agli architetti del '500 come modello, cioè come punto di partenza obbligato per muovere verso nuovo cammino, e perciò dal Palladio ritenuto degno, unico tra i monumenti «moderni», di essere annoverato tra gli antichi – così il Laocoonte, includente ogni equilibrio tra la forma e il moto, ebbe la funzione di canone, di trattato. Ripeto: come il tempietto di S. Pietro in Montorio, moderno, parve dissotterrato dal suolo di Roma, così il Laocoonte parve uscito dalla bottega d'uno scultore cinquecentista, addì 14 gennaio del 1506.

Il sentimentalismo espressionistico del gruppo, poi, avviava alla declamazione del secolo futuro, sedimento letterario nel-



FIG. 11 – VIENNA, ALBERTINA – GIULIANO DA SANGALLO: disegno per la nicchia del Laocoonte in Belvedere.

l'arte nuovissima; la forma, che allora parve perfetta imitazione della natura, esternava un attimo di vita sperimentabile nella fantasia, fissandolo per sempre. Cioè soddisfaceva in un sol tempo alle espressioni rispettive dei due momenti dello spirito, che possono chiamarsi fuor d'ogni cronologia, oggi come ieri e come sempre, romanticismo e classicismo.

Ma ciò anticipa le conclusioni. Constatiamo piuttosto come il Laocoonte fu, per dir così, travolto dal corso della storia. Scoperto all'inizio del secolo (stessi anni del tempio di Bramante) fu visto come *exemplum* dalla « classicità » propria di quegli anni. Ed ecco, infatti, il classicismo di un Sansovino « sentire » il Laocoonte come sua creazione. E identicamente, infatti, il Laocoonte sembra uscito da quella corrente « neoattica » che, partita da Andrea, trasfusa in Iacopo, generava l'accademismo di un Rustici, il quale eludeva perfino l'imperante michelangiolismo nel dare classica imperturbabilità alla maestosa Madonna della sua Sacra Famiglia del Bargello (1511). Quello stesso neoatticismo che giustificava in Antonio Lombardo, fin dal 1505, le sue figure muliebri, schiettamente fedeli ad antichi modelli e l'impostazione generale delle sue narrazioni; e perfino il desiderio, se non forse l'intenzione, di fare un « falso » nella formella del camino d'Alfonso d'Este, di poco posteriore al 1506.

In tal modo, concludendo, si giustifica pienamente l'adesione spontanea alla classicità del Laocoonte, classicità resa bene valida, prima di tutto, dalla veridicità archeologica: il che avallò ogni libertà nel ripensare il gruppo – o « risentirlo » – in un primo tempo come composizione accentrata, piramidale, volumetrica: pacifico, quindi, dovè essere il primo restauro, col braccio piegato, della figura centrale. E soprattutto si giustifica come, fra gli artisti chiamati a integrarlo, dovesse prevalere il classicheggiante Jacopo Sansovino.

E non basta. Tanto centralmente, per dir così, era sentito il Laocoonte che non si

esitò a volerlo collocare in una nicchia semicircolare, che Giuliano da Sangallo immediatamente disegnò (fig. 11). E qui si andò oltre il vero, si cominciò cioè a violare la verità archeologica.

È palese, credo io, che niente si presti meno del Laocoonte, così espanso in larghezza, a essere incluso nel semicilindro con sovrapposto quarto di sfera quale è una nicchia vera e propria. Ebbe quindi ragione Francisco de Hollanda a disegnarlo entro un'arcatura più che in una nicchia (fig. 10). Sì che lirica interpretazione, tutta cinquecentesca, fu quella di immaginare il gruppo in una nicchia, cui il Sangallo an-



FIG. 12 - NAPOLI, CH. DI SANTA MARIA DEL PARTO - G. A. MONTORSOLI: Formella.

tepose perfino una specie di ara semicilindrica, esasperato suggerimento di centralità. Ma è anche vero che l'artista, nell'abbozzare graficamente la statua non seppe come risolverne l'appoggio su quel mezzo cilindro.

E questo basti a provare come, nel senso della forma « classica », fu sentito dapprima il Laocoonte nel Cinquecento, con quel tanto di libera interpretazione che ne fece, fin da allora, qualcosa di rinnovato nello spirito.

* * *

Ma alla rinnovazione « spirituale » del Laocoonte, vale a dire alla deroga dalla compattezza della forma, che è quanto dire dalla sua « classicità » dovè ovviamente esser preposto l'altro momento dello spirito, quello che abbian voluto chiamare romantico; e ciò accadde quando si sentì preponderante nella statua rodia la parte lirico-letteraria, cioè l'ostentazione sentimentale, che è tutt'uno — come s'è già accennato — con l'evasione dal rigore della forma.

Il michelangiologismo (dove non si fermi a quella pura mimetica soggezione al modello negatrice di arte) in un clima come quello del Cinquecento, aspirante all'equilibrio, alla stasi, all'antidinamismo, doveva condurre all'estrinsecazione esasperata dello stato d'animo, che elude il linguaggio strettamente plastico per aderire a un linguaggio espressionistico-pittorico, cioè a una forma tutta trasferita in superficie, fatta di atteggiamenti illustrativi, di sentimenti più che di retorica. Corrente, questa, che, emancipandosi ipso facto dallo stretto Manierismo, conduce direttamente — con i debiti futuri sussidi spirituali — al barocco. Suo carattere intrinseco, che le conferisce vitalità d'arte, è la suprema libertà della fantasia.

Ora, accanto al classicismo sansovinesco, ch'è quanto dire accanto alla serie dei fautori — per essenzializzare — del Laocoonte « vero », del restauro spontaneamente filologico che comportava il braccio del padre piegato, ecco uno scultore caro a Mi-



FIG. 13 — GENOVA, PALAZZO DORIA — G. A. MONTORSOLI: Centro di fontana.

chelangelo, che, altrettanto spontaneamente, afferma la sua tendenza al pittoricismo espressionistico, movente anch'esso dalla cultura, ma soprattutto da chiare preferenze alessandrine, vale a dire da bene individuate « conoscenze »: Giovan Angelo Montorsoli, autore, per esempio, della formella di Santa Maria del Parto a Napoli (fig. 12), scolpita subito dopo il 1530, prima del viaggio a Roma. Il classicismo intellettualistico della figura di sinistra in secondo piano si perderà ben presto. Nelle opere più tarde

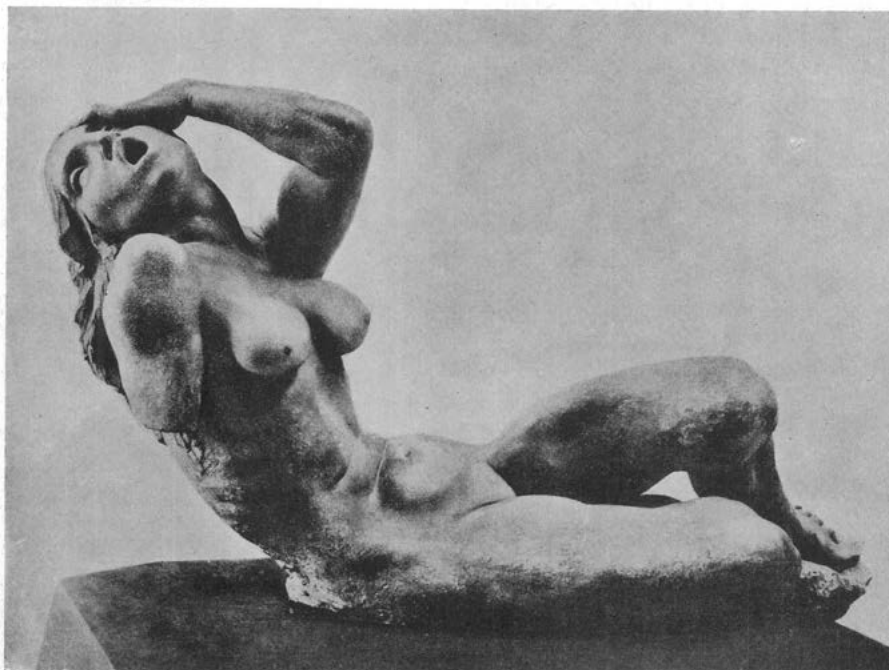


FIG. 14 - BERLINO, MUSEO FEDERICO - G. A. MONTORSOLI: La « disperata ».

di questa, che è giovanile, rimarrà, singolare congiuntura, il tipo di quel Nettuno centrale che, forse fortuitamente, fa pensare a un Laocoonte con il braccio alzato.

Il Montorsoli è architetto di fontane; cioè di quelle opere d'arte dove i valori espressivi sconfinano dai limiti canonici della forma per far questa labile, sorprendente, imprevedibile; in una parola: meravigliosa. E quando, a Genova, scolpirà il Nettuno per la fontana di palazzo Doria (fig. 13), tra il 1540 e il '47, la statua sarà fedele, ma fedele nell'ambito dello stile, cioè della creatività e non della maniera, al « suo » Laocoonte, quello che, col braccio levato, lambito dal serpe attorto e viscido, egli aveva fatto rinascere in Belvedere, contro ogni verità archeologica.

E, lo stesso Montorsoli, anche se, in tempi di imperversante eclettismo, aderirà a quella sintesi volumetrica bandinelliana tanto diffusa tra i manieristi, – per es. nella così detta « Disperata » del Museo di Stato di Berlino (fig. 14) – non abbandonerà il patetico, l'espressione conclamata del dolore che anima forse la parte migliore del suo stile. Tanto che la « Disperata » è una meravigliosa opera d'arte.

E il tempo in cui si comincia a discutere, dai trattatisti, sul brutto che, in arte, divien bello, sul piacere che deriva dallo spettacolo del dolore offerto sempre dall'arte; tempi dei primi tentativi di render classico, in certo senso, ciò che più è, intrinsecamente, anticlassico, includendo nella teorica l'arbitrio della fantasia. L'intellettualismo, è chiaro, ha il passo tardo a correr dietro alla creazione artistica, ma non abbandona le armi. E non è arduo supporre che il riferimento al Laocoonte sia stato l'avallo a chi sa quali deroghe dai canoni dogmatici della cultura.

E finalmente, per un'altra fontana, quella di Messina, il Montorsoli scolpirà una delle sue ultime statue: la Scilla, conservata nel locale Museo Nazionale (fig. 12).

All'impressione di analogia col Laocoonte che questa statua desta immediatamente si oppone con altrettanta chiarezza la più



FIG. 15 – MESSINA, MUSEO NAZIONALE – G. A. MONTORSOLI: Scilla (frammento di fontana).

superficiale e spassionata analisi. Assai più intenso, rispetto al Laocoonte, il pittoricismo, a scapito della forma, e assai meno contenuta l'espressività sentimentale: il braccio mancante aderiva al corpo strettamente, ostinatamente, come prova la traccia sul marmo e la copia che è sulla fontana; e quindi la scultura è compatta, accentrata, priva di suggerimenti lineari e geometrici, affermando una massa adesiva al suolo. Il capo è volto verso la spalla più alta, in modo nettamente contrario alla statua rodia. Ma se questa scultura è, pertanto, una emancipazione piena dal celebrato modello, tuttavia è – innegabilmente – proprio l'opera che più, nello spirito, è prossima al Laocoonte. Segno indubbio che questo spirito del Laocoonte, cioè la sua essenza spirituale, al di là di ogni suggestione letteraria, fuori d'ogni imitazione, informa esattamente la personalità artistica – tutta cinquecentesca – di frate Giovanni Angelo da Montorsoli.

In conclusione, quanto, per via di gusto classicheggiante, il Bandinelli e Jacopo Sansovino erano vicini allo spirito del Laocoonte, così da esserne per così dire, i naturali restauratori, altrettanto, ma per via del gusto espressionistico-pittorico tutto a lui proprio, era vicino al Laocoonte il Montorsoli. Anche il Montorsoli, quindi, ne fu, a buon diritto, il restauratore. Ma come il Bandinelli e il Sansovino erano stati fedeli all'antico e perciò avevano sostanzialmente aderito alla verità storica – e con loro i copisti contemporanei – così il Montorsoli, apparendo in scena nel 1532 « doveva » da quella verità oggettiva allontanarsi; e violare irrimediabilmente il Laocoonte di Atenodoro, Agesandro, Polidoro, per farlo divenire il Laocoonte del Montorsoli, facendolo risorgere non come cimelio, ma come viva e vivace opera d'arte.

* * *

Fino al sec. XVIII nessuno osò alterare il Laocoonte del Cinquecento. Ma la tendenza accademistica già larvata fin dall'inizio del Settecento non poteva non esercitarsi a spese del Laocoonte, per far sì che la celebre statua continuasse a essere uno dei canoni della cultura ufficiale (sappiamo bene, infatti, quale valore ebbe la celebre statua nella civiltà artistica del neoclassicismo)³⁴⁾; e difatti in questo secolo lo scultore Agostino Cornacchini³⁵⁾ rifece ex novo le braccia dei figli, annullando così il restauro del Sansovino.

Purtroppo soltanto alcune e non preclare incisioni attestano il nuovo restauro; e, quand'anche attraverso di esse si potesse vedere che le braccia del Cornacchini sono più di quelle cinquecentesche tese e anatomicamente analizzate, non si potrebbe che ripetere generici dati sul gusto settecentesco e perciò non si direbbe nulla in aggiunta alle intuibili proposizioni sul gusto del Settecento. Basti a noi notare come, non durante il barocco Seicento, ma nel secolo XVIII il Laocoonte del Cinquecento appare esigere qualche modificazione: e cioè che il gruppo – così com'era nel Cinquecento – dovè essere più consentaneo al gusto barocco che non a quello del Settecento.

Tuttavia il braccio del padre non fu modificato. Si che in ultima analisi il secolo XVIII accettò, in massima, l'opera del Montorsoli, ma non quella del Sansovino.

In tal modo il Laocoonte pur con i restauri del Cornacchini perpetuò la violazione operata essenzialmente dal Montorsoli della verità archeologica; la quale, per certo, continuava a essere pienamente nota. Infatti il Winckelmann dice a chiare note: « questo braccio avvolto dal serpente piegarsi dovevasi sopra la testa della statua »; ma aggiunge subito: « sembra però che il braccio ripiegato sul capo avrebbe in qualche maniera fatto torto al lavoro dividendo l'attenzione dello spettatore »³⁶.

Preziosa illuminazione questa che il Winckelmann getta sul suo proprio gusto e su quello del suo tempo. L'archeologismo del Winckelmann è nettamente battuto dal suo bisogno di ridurre ogni ammirevole e ammirata opera antica a uno stato « ideale » di bellezza, essendo preponderante il bisogno di tradurre in autentica e « moderna » soggettività qualsiasi dato oggettivo, pur indiscutibile e accettato. E quel contrasto (che si sarebbe risolto nel « dividere l'attenzione dello spettatore ») credo si possa individuare nel ritmo chiuso, nell'evidenza plastica che avrebbe assunto il gruppo qualora il braccio del padre, piegandosi verso il capo, avesse raccolta e addensata la composizione; ritmo chiuso ed evidenza plastica che sarebbero state antitetiche a quell'espansione in superficie, chiaramente suggerita dal triangolo in cui può includersi il gruppo, se il suo più alto vertice è precisato e come toccato dal braccio teso. In altri termini, il Winckelmann « vedeva » il Laocoonte come una composizione risolta in superficie; e tanto più doveva piacergli se essa superficie si poteva circoscrivere in un contorno geometricamente astratto, e perciò, intellettualisticamente, idealizzarsi; e a tale visione non sapeva sottrarsi tanto da considerare in contrasto con essa il pur vero e autentico aspetto della statua rodia, che esaltava, invece, una ben conclusa tridimensionalità.

La statua in ogni modo doveva esser bella: qualunque violazione di questa preconcetta (e perciò arbitraria) bellezza avrebbe « fatto torto » all'opera d'arte.

In tal modo il criterio archeologico ebbe anche dal Winckelmann uno screditamento deciso di fronte alle esigenze del gusto: si preferì allora, insomma, un Laocoonte neoclassico (il restauro Cornacchini aveva contribuito a « distendere » in superficie il gruppo e a geometrizzarne i limiti, grazie all'aumentata tensione delle braccia dei figli) al Laocoonte « vero », così come due secoli prima, in ambiente michelangiolesco, il Montorsoli non aveva esitato a tradurre in linguaggio cinquecentesco il « testo » del I secolo a. C.

* * *

In questa forma, trasformato da questi restauri, il Laocoonte apparve agli « esperti » di Napoleone, quando nel 1796 fu decretato il suo esilio a Parigi.

Ma, o per un più vivo interesse archeologico (del resto consono all'ambiente erudito francese di quel tempo) o per mera comodità, prima di avviarlo verso la Francia il

Laocoonte fu spogliato delle parti di restauro: e fu privato perciò tanto del braccio Montorsoli quanto delle braccia Cornacchini ³⁷⁾.

A Parigi, nella galleria di pittura si erano conservate alcune parti del Laocoonte, che lo scultore Girardon aveva formato in gesso al ritorno dal viaggio che compì nel tardo Seicento a Roma, dove aveva eseguito alcuni disegni della celebre statua. Quei frammenti furono immediatamente adattati al Laocoonte, appena giunto alla sua nuova sede; tanto che allora esso dovè apparire come l'aveva visto, o più precisamente interpretato, il Girardon ³⁸⁾; e cioè, sia pure con l'immancabile presumibile approssimazione, a Parigi il Laocoonte riebbe non soltanto il braccio montorsoliano (per vero non mai mutato) ma anche le braccia del Sansovino ³⁹⁾.



FIG. 16 - Il Laocoonte (da E. Q. VISCONTI, Museo Pio Clementino).

Le incisioni di questo tempo sono per noi la prova meno discutibile della forma che il Montorsoli aveva impresso al braccio del padre. A parte la posizione generica, e cioè la già illustrata tensione verso l'alto, ci è dato sapere che il serpente vi era aggrovigliato con spire grosse, lente e complicate che conferivano peso e ostentavano forte sentimento plastico a quella parte della statua: indugio plastico e complicazione che hanno permesso agli scrittori del Settecento di favoleggiare su un preteso restauro del Bernini. Apparve allora, insomma, il Laocoonte come qualcosa di barocco (fig. 16).

Cui non poteva mancare una decisa reazione da parte dei dotti e degli artisti francesi, eredi diretti della rigorosa cultura razionalistica e assertori del più vivo interesse archeologico. E difatti la reazione si manifestò – allora per la prima volta – sotto il segno della verità archeologica: e in forma rigorosamente ufficiale.

Il Governo presiedé alla cosa; e il Ministero degli Interni si impegnò a fondo per indurre gli scultori a restituire al Laocoonte la sua forma autentica ⁴⁰⁾; bandì un concorso a questo scopo, dotato di premi vistosi; e si sobbarcò alla spesa non indifferente di far eseguire un notevole numero di copie in gesso ⁴¹⁾, ciascuna delle quali sarebbe stata affidata a un concorrente.

Ma il concorso andò deserto non ostante le singolari e allarmate insistenze delle autorità politiche e amministrative. Sì che ancora una volta si deve concludere che per

gli stessi incontrollati motivi – cioè per l'impero del gusto – che avevano indotto gli uomini del Cinquecento a trasformare il Laocoonte antico in un'opera d'arte « attuale », i Francesi dell'età napoleonica predilessero il Laocoonte « falso » o almeno non osarono alterarlo.

E finalmente, nel 1815, il Laocoonte tornò a Roma, così com'era partito. Dove, immediatamente, fu integrato con i tre arti lasciati in Vaticano il giorno della partenza per Parigi.

Tuttavia, le testimonianze degli scrittori, pur confermando concordi che il braccio Montorsoli era di terracotta e quelle del Cornacchini di marmo, avvertono che, dopo il ritorno a Roma, al padre fu adattato un braccio di gesso, mentre i figli riebbero le braccia marmoree. E questo sembra essere stato l'ultimo restauro.

A tutta prima si sarebbe indotti a ritenere che il Laocoonte attuale non differisca da quello anteriore all'esilio parigino; e ciò soprattutto sulla fede del Visconti, che accenna all'identità tra la forma delle braccia dei figli attualmente in opera e quella che ad essi fu conferita dal Cornacchini; ma dal confronto tra l'incisione del Visconti stesso, che riproduce il gruppo prima del viaggio a Parigi (fig. 16), con quelle del periodo francese (fig. 17) e con quella del Piale-Bossi posteriore al ritorno a Roma (fig. 18) risulta invece che non soltanto le braccia dei figli, ma anche, forse, il braccio del padre e certamente il serpente che a questo aderisce, costituiscono sensibili divergenze tra il Laocoonte attuale e quello immediatamente anteriore al viaggio a Parigi.

È chiaro, quindi, che il Laocoonte attuale non riannoda la serie dei restauri antecedenti al viaggio a Parigi. Infatti il gruppo odierno è ben più schematizzabile in un triangolo di quel che non fosse quello lodato dal Winckelmann: triangolo precisato soprattutto dal braccio del figlio minore, teso e diritto verso l'apice del gruppo; si qualifica, cioè per un rigore geometrico, di gusto essenzialmente neoclassico, se non canoviano, quale non appariva certo nelle versioni più antiche.



FIG. 17 - Il Laocoonte (da PETIT-RADEL, *Monuments antiques du Musée Napoléon*).

E il gusto per la linea dritta è affermato dal braccio del padre, che, continuando e potenziando l'allineamento della gamba sinistra, si lascia seguire con elementare parallelismo dal serpente.

Sempre più lontano, quindi, dal Laocoonte rodio, il gruppo « neoclassico », o meglio la traduzione neoclassica del Laocoonte rodio, sussiste tuttora.

E ciò nonostante la nota scoperta Pollak, già ricordata dal Vergara nel suo articolo sul restauro: cioè – ripetiamo per maggior chiarezza – di quel braccio fortemente piegato, con numerosi segni di « aderenze », nel quale il Pollak stesso volle riconoscere il frammento di una copia fedele del Laocoonte; ciò rinvigori, com'è ovvio, la tesi dell'infedeltà all'originale del Laocoonte vaticano. E, invero, questa tesi non incontrò contrasti degni di nota. Anzi, quel frammento, come ognuno sa, fu accolto nei Musei Vaticani e posto accanto al Laocoonte.

La scoperta, in altre parole, non stupì eccessivamente ⁴⁴⁾ la critica, che allora sapeva, come sempre aveva saputo, che il braccio destro del padre del restauro vaticano non era fedele al vero; che cioè questo braccio doveva, nell'originale, essere piegato. Il Petit-Radel credeva che la mano non dovesse premere sui capelli ma rimanere alquanto discosta dal capo; il Pollak riconoscendo tracce di aderenza alla chioma nella spezzatura di alcune ciocche, propugnava l'appoggio della mano sul capo; appare dunque indiscutibile che, anche attraverso lievi dispareri, al tempo del Pollak il braccio del Laocoonte vaticano era concordemente ritenuto un falso archeologico.

Ma la proposta di un restauro archeologico, e cioè della restituzione del braccio destro del padre alla sua forma originale sulla scorta del braccio Pollak non ebbe seguito: pur con molte cautele e affermazioni lo stesso Michon, nel 1906, pur auspicando il restauro in omaggio alla verità, non poté tacere dell'interesse storico del Laocoonte falsato, ma fonte d'ispirazione per tanti artisti.

* * *

Tanto complicate vicende comportano, per amor di chiarezza, un breve e schematico riassunto, dove potranno finalmente trovar posto alcune precisazioni:

1) 1506-14 – Il Sansovino reintegra, forse in gesso, le braccia dei figli e il braccio del padre. È il restauro più fedele alla verità archeologica, come attestano le incisioni anteriori al 1533 confrontate col restauro odierno.

2) 1521-1527 – Il Bandinelli restaura il braccio del padre;

3) 1533 – Il Montorsoli rifà ex novo il braccio destro del padre (modellandolo e realizzandolo in terracotta) proteso verso l'alto e « avviluppato » (Winckelmann) o lambito dal grosso serpente. Non altera le braccia dei figli. Concordemente le incisioni posteriori al 1533 attestano questa innovazione;

4) 1675-1700 – Il Girardon ritrae il Laocoonte in alcuni disegni, che, tornato a Parigi, traduce in gesso;

5) 1725-27 – Il Cornacchini rifà in marmo il braccio destro del figlio maggiore

(spostando l'avambraccio verso il padre) e il braccio destro del figlio minore curvandolo uniformemente (cfr. incisione Visconti);

6) 1796 – Il Laocoonte è privato delle tre braccia di restauro (torna cioè nello stato del 14 gennaio 1506). Trasportato a Parigi, è reintegrato coi gessi del Girardon (torna, pertanto, all'aspetto del 1533);

7) 1796-1815 – Il concorso bandito a Parigi per un restauro « definitivo » va deserto;

8) 1815 – Il Laocoonte torna a Roma privo delle parti di restauro. Le incisioni posteriori e lo stato attuale attestano che le braccia Cornacchini furono sostituite da altre scolpite ex novo: infatti (v. incisione Piale-Bossi) il braccio del figlio minore è del tutto teso e la mano è aperta e piegata verso l'esterno in netto contrasto col braccio Cornacchini (v. incisione Visconti anteriore al viaggio a Parigi). Non sostanziali furono le variazioni apportate al braccio del figlio maggiore. Il braccio del padre (incis. Piale-Bossi) è più teso di quello del Montorsoli e il serpente ha spire e andamento più complicato rispetto al braccio Montorsoli (inc. Visconti e Petit Radel).

Attualmente lo stesso braccio destro del padre è diverso da quello indicato dall'incisione Piale-Bossi, come se, dopo i restauri immediatamente seguenti il ritorno da Parigi, ne fosse avvenuto un altro: il braccio è meno teso, più basso e in tal posizione da allinearsi al braccio sinistro. In tal modo si accentua lo schema triangolare del gruppo;

9) 1906 – Ritrovamento del braccio Pollak, creduto pertinente a una copia;

10) 1942 – Restauro Vergara, che riporta il Laocoonte al suo aspetto originario, con ogni possibile approssimazione.

ADRIANO PRANDI



FIG. 18 – S. PIALE: Il Laocoonte (da WINCKELMANN, *Storia delle Arti del disegno*, ed. Fea; inc. Bossi).

Se si è creduto opportuno riassumere e schematizzare la cronologia dei restauri, o meglio delle traduzioni del Laocoonte, sembra superfluo fare altrettanto per i commenti che siamo venuti esponendo. Tuttavia non possiamo esimerci dal riportare che durante la seduta della Pont. Acc. Rom. di Archeologia del 20-XII-42, quando il dott. Vergara illustrò il suo restauro e noi stessi esponemmo la storia delle sue metamorfosi, nella discussione che seguì prese la parola uno dei più il-

lustri archeologi viventi per opporsi con energia alla proposta di riportare il Laocoonte vaticano alla sua forma autentica, adducendo una « ragione » estremamente semplice: così com'è, il Laocoonte, col suo braccio eloquentemente teso in alto « piace di più » di quello del I sec. a. C.

Questa breve cronaca, crediamo, illumina meglio di ogni altra prova, la sostanza della nostra lunga esposizione.

Ancora per amor di cronaca, riportiamo una proposta avanzata al termine di quella seduta: costituire presso il gabinetto del Laocoonte vaticano, attraverso copie in gesso e le principali incisioni (che sono di facile reperimento) un « museo del Laocoonte »: in modo che dalle restituite opere del Sansovino e del Montorsoli, e poi via via fino agli artisti e agli archeologi dell'Ottocento, sia documentata questa trama che abbiamo esposto della storia del gusto. Ciò che, poi, sarebbe non indegno omaggio alla celebrità del Laocoonte.

A. P.

¹⁾ Cfr. la lettera che Filippo Casaveteri scrisse a Francesco Vettori, nel gennaio del 1506, cioè pochissimi giorni dopo la scoperta. Fu individuato subito nel gruppo marmoreo il Laocoonte « il quale ne fa mentione Prinio al trigiesimo sesto chapitulo 1/5, e Virgilio nel secondo della Eneida ». L'immediatezza del riconoscimento lascia supporre che fosse presente alla memoria degli « uomini letterati » d'allora, oltre al passo di Plinio e ai versi virgiliani, la figurazione del Laocoonte contenuta nel celebre codice virgiliano, oggi alla Bibl. Vaticana, allora appartenente – o fino a poco prima appartenuto – al Pontano. Tale figurazione (fig. 1), tuttavia, non ha che un vago rapporto, quanto all'iconografia, col gruppo rodio; e ciò prova come fu soprattutto il contenuto narrativo, la conoscenza letteraria dell'episodio, a diffondere – almeno nel primo tempo – l'entusiasmo per la scoperta.

Il De Fredis dovè aspettare più di dieci anni per essere compensato definitivamente, come risulta dal motu proprio di Leone X del 7 novembre 1517: « Cum dudum fe: re: Iulius papa II predecessor noster marmoreas Laocohontis Trojani et geminorum liberorum suorum implicitas draconum amplexibus miro artificio sculptas statuas ex agro dilecti filii Felicis de Fredis civis Romani, in quo ipse Felix illas sub terra diu obrutas effodi curaverat, ad tam consumati operis spectaculum in Vaticanum transferri et in horti pontificiis locari fecisset, et dicto Felici propterea ac Federico suo nato quoad viverent omnes et singulos introitus portionemque gabelle porte Sancti Johannis apud Lateranum de Urbe perven. fratrem R. Episcopum Ostiensem camerarium nostrum, tunc suum, concedi et assignari vive vocis oraculo jussisset... » e in cambio dà loro l'ufficio di « scriptores archivi Romanae Curiae » o un'indennità di 1500 ducati in caso di mancanza. (Cfr. E. MÜNTZ, *Les antiquités de la ville de Rome aux XIV, XV et XVI siècles*, Paris 1886, p. 44).

A titolo di curiosità si trascrive dal Forcella (I, p. 164) l'epitaffio che segna la sepoltura del De Fredis, davanti alla cappella di S. Elena in S. Maria in Aracoeli:

*Felici de Fredis qui ob proprias
virtutes et repertum
Laocohontis (sic) divinum quod in
Vaticano cernis fere
respiran (sic) simulacr immortalitatem
meruit Federicoq paternas
et avitas animi dotes refereni
inmatura (s c) nimis morte praevetis
Hieronima Branca uxor et
mater Iuliaq de Fredis de Militib'
filia et soror moestissime f.
ann DII. MDXXVIII*

²⁾ Cfr. AD. MICHAELIS, *Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere*, in *Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archaeologischen Instituts*, V, 1890, pp. 5-72.

³⁾ Vedila in C. FEA, in *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Roma, 1790, I, p. 329.

È singolare il noto disegno di F. Zuccari che riproduce, per l'appunto, il Laocoonte in Belvedere (fig. 2): si noti come in esso (de' 1560 ca.) sia implicita la persistente polemica sul restauro della statua, che appare priva delle parti che integrate e si noti anche la curiosa veduta della testata Sud del cortile del Belvedere, con una torre medievale in luogo della torre Borgia (c'è da riconoscere in ciò una traccia dell'incendio che distrusse la cupola lignea eretta dal Bramante sulla torre Borgia? (cfr. J. S. ACKERMAN, *Bramante and the Torre Borgia*, in *Atti della Pont. Acc. Romana di Archeologia, Rendiconti*, 1951, pp. 247-265; ID., *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, 1954, p. 22).

È anche di valore documentario la veduta, sul fondo, del tamburo della cupola della basilica vaticana, ancor priva della calotta.

⁴⁾ Cfr. AD. MICHAELIS, *op. cit.*

⁵⁾ Si desume dalla lettera del Cavalcanti di cui alla nota 7.

⁶⁾ Non sarà inutile, credo, trascrivere il breve, del 23 marzo 1506, del card. Riario, allora camerlengo di S. R. C., che si riferisce alla cessione del Laocoonte da parte del De Fredis al Papa: « Raphael etc. Dilecto nobis in Christo Felici de Fredis civi Romano salutem in domino sempiternam. Cum nuper tua diligentia maximo labore atque impensa Laocoontis trojani liberorumque imagines comperaris que et quod erant a peritissimis statuariis et quod veterem illam Romanorum et majestatem et gratiam referebant usque adeo Sanctissimo Domino nostro placuerunt ut ea ipsa Laocoontis liberumque simulacra in Vaticano ad perpetuam rei memoriam locari mandaverit. Ne tamen vel in frustra laborasse vel impensas abjecisse videaris vel posteris ab indagandis huiusmodi imaginibus retraherentur ut tuo parem officio gratiam retri ueret et posteros collatis rate premiis ad hos labores atque impensas animaret. Consentaneum duxit in remunerationem et premium predictorum introitus omnes et singulos proventuum gabelle porte Celimontane sive Sancti Johannis vulgariter nuncupate huius alme urbis ultro et tibi et Federico nato tuo tradi et quoad vixeris donari et in premium predictum assignari voluit ac mandavit. De speciali igitur sua Sanctitatis mandato... (cfr. *Bull. dell'Inst. di corrisp. arch.*, 1867, p. 190).

⁷⁾ Per amor di precisione si elencano i documenti essenziali contemporanei alla scoperta: 1) del gennaio 1506 la citata lettera del Casaveteri; 2) del febbraio seguente la lettera del Cavalcanti (riportata alla nota 8); 3) il breve del card. Riario (marzo 1506) (citato alla nota precedente); 4) la lettera di Cesare al fratello Pomponio Trivulzio (giugno 1506), che citeremo in seguito; 5) la testimonianza dell'Albertini, proprietario di un appezzamento confinante con quello del De Fredis: « propriis oculis aspexi inventam anno III tue sanctitatis »; 6 e 7) ciò che si deduce dai Commentarii del Volterrano e dagli Antiquaria del Fulvio (cfr. MÜNTZ e MICHAELIS *cit.*). Le testimonianze più tarde saranno via via ricordate.

Tra i primi documenti della scoperta è certamente la lettera di cui il notaio bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti poté valersi già il 31 gennaio 1506 per informare Isabella d'Este dell'avvenimento: « Questo di per lo ducal cavalcato ex Roma ho receputo una lettera de uno mio honorando Amico... in la qual... è questo infrascripto capitolo de verbo ad verbum... Per questa intenderete, Joannes mi, che uno Romano questi di, in una sua vignia in Roma in loco dicto le Capoce... ha trovato tre figure ex lapide pario ecc. ecc. » (cfr. A. VENTURI, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, pp. 97-112).

Mentre queste note erano già impaginate e licenziate, il ch.mo dott. C. C. Van Essen, per Sua amichevole cortesia, mi ha informato di un suo articolo su *La découverte du Laocoon*, di imminente

pubblicazione. Nel ringraziare il dott. Van Essen per avermi consentito di leggere in bozze il suo lavoro, a questo m'è grato rinviare per il maggior approfondimento della questione.

⁸⁾ Ecco la descrizione del Cavalcanti: « Se io à passati giorni, Luigi carissimo, scripsi di Laochoonte, non potei ad pieno riferirvi quanto al presente ho visto, perché la Santità di Nostro Signore l'a voluto et desidera porlo a Belvedere nella muraglia che ffa al presente, che ricerca di tucte l'antichaglie mirabili et belle per conlocharle in simile giardino: chosa veramente degna d'uno tanto Pontefice. Ne etiam si può pensare la bellezza di queste, che havendole ad fare col pennello non stimo si potessino più achommodare ad ciò quanto sono. Et per dimostrarvi chome stanno non mi sarà molesto in farlo intendere, sechondo chella memoria servirà. La posatione di Laochoonte è quasi simile a uno huomo che siede, o più presto simile a uno sedente. S'appoggia con la sinistra gamba... dipoi (il serpente) rivoltasi drieto alle mani del padre; si crede chelli avvolgeva il braccio dextro, et con la choda la mano dextra al primo fanciullo; manchano ad queste figure queste due braccia, et per quello si vede della spiccatura, l'uno et l'altro braccio era elevato et credono ch'el padre dovessi havere in mano una hasta, o qualche altra arme... »

Rome, die XIII febraurii MDVI. Ut frater Jo de Cavalcantibus. Al mio Luigi di Piero Guicciardini amico precipuo, Florentiae. (Cfr. E. MÜNTZ, *op. cit.*).

⁹⁾ Vedile in E. MICHON, *La restauration du Laocoon et le modèle de Girardon*, in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1906, pagg. 272-273 (il titolo appare soltanto nell'indice del Bollettino).

¹⁰⁾ G. VASARI, *Le Vite*, Milanese VII, Firenze 1881, p. 489.

¹¹⁾ *Id.*, *loc. cit.*

¹²⁾ K. SITTL, *Empirische Studien über die Laokoongruppe*, in *XVIII Programme der Kgl. Universität Würzburg*, 1895, II.

¹³⁾ E. MICHON, *op. cit.*, pp. 273-274.

¹⁴⁾ Cioè nel 1524 o poco dopo.

¹⁵⁾ G. VASARI, *cit.*, VI, p. 146.

¹⁶⁾ G. VASARI, *cit.*, VI, p. 683.

¹⁷⁾ G. MILANESI, *Les correspondants de Michel-Ange*, I, *Sebastiano del Piombo*, Paris 1890, p. 98.

¹⁸⁾ *Id.*, *loc. cit.*

¹⁹⁾ *Id.*, *op. cit.* p. 108.

²⁰⁾ H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, I, 1912, p. 424.

²¹⁾ G. VASARI, *loc. cit.* Avverto qui che trascurò nettamente quelle incisioni o quelle opere in genere che furono suscitate soltanto dal « soggetto » Laocoonte, tornato in voga dopo la scoperta, che, cioè, si distaccarono decisamente dall'iconografia facente capo al gruppo rodio: dalla seconda incisione di Marco Dente, attribuita gratuitamente a Raffaello, al Laocoonte di Filippino Lippi, al bassorilievo Wittmer, alla massima parte delle opere che, elencate e studiate dal Venturi (A. VENTURI, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, pp. 97-112) e dal Förster (R. FÖRSTER, *Laokoon in Mittelalter und in der Renaissance*, in *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, 1906, pp. 149-178) hanno attinenza col nostro Laocoonte soltanto per la qualità estrinseca del soggetto e perciò non considerabili in sede di critica d'arte, almeno relativamente al nostro punto di vista.

Né ritengo opportuno citare le opere di Raffaello e di Michelangelo che secondo alcuni hanno qualche attinenza col Laocoonte. La personalità di tali artisti è tanto preponderante su qualsiasi evento da non lasciar adito a confronti, o, comunque a documentare derivazioni di sorta.

Per la probabile conoscenza del Laocoonte presso la corte estense, si ricordi la citata lettera di Gio. Sabadino degli Arienti (vedi n. 7).

- ²²⁾ A. VENTURI, *op. cit.* p. 111.
- ²³⁾ R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, I, Roma 1902, p. 155, n. 2.
- ²⁴⁾ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La scultura del Cinquecento*, XII, 2, Milano 1936, p. 233.
- ²⁵⁾ Vedi il testo anonimo in E. ALBERI, *Relazione degli Ambasciatori veneti al Senato*, III, Firenze, 1866, pp. 114-16.
- ²⁶⁾ R. LANCIANI, *op. cit.*, pp. 139-140.
- ²⁷⁾ A. VENTURI, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in *Archivio storico dell'arte*, 1889, p. 106.
- ²⁸⁾ Oltre alle citate opere di A. VENTURI, si veda l'articolo del dott. Vergara, contenuto in questo medesimo volume.
- ²⁹⁾ Cfr. E. TORMO, *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda*, Madrid 1940.
- ³⁰⁾ JACOBI SADOLETI... *Carmina. De Laocoontis Statua*, in *Carmina quinque illustrium poetarum*, Bergomi 1753, pp. 318-319.
- ³¹⁾ A. VENTURI, *op. cit.*, p. 10.
- ³²⁾ C. FEA, *loc. cit.* (vedi nota 3).
- ³³⁾ Oltre la ricordata narrazione del Sangallo, cfr. S. FERRI, *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, Roma 1946, p. 243. Il passo di Plinio, come è noto, è il seguente: « Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt; sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii ». (XXXVI, 37).
- ³⁴⁾ Si veda per la suggestione esercitata sull'arte figurativa del Seicento: R. SCHNEIDER, *Le prestige et l'influence du Laocoon en France et en Flandre au XVII^e siècle*, in *Actes du XII^e Congrès international d'histoire de l'art*. Bruxelles 1930, II, pp. 377-390; e non si ricorda nemmeno, ovviamente, la pseudo-estetica del Lessing.
- ³⁵⁾ Cfr. E. MICHON, *op. cit.*, passim. L'opera del Cornacchini è da ascrivere, con la maggiore attendibilità, al biennio 1725-1727, al periodo, cioè, dei lavori dello stesso scultore per il Carlo Magno e il S. Elia di S. Pietro in Vaticano.
- ³⁶⁾ J. J. WINCKELMANN, *Storia delle arti del disegno*, edit., C. FEA, Roma, 1783, II, p. 242.
- ³⁷⁾ E. MICHON, *op. cit.*, pp. 272-273.
- ³⁸⁾ *Id.*, *op. cit.*, pp. 273, 275. Inesattamente il MICHON (*op. cit.*, p. 272) chiama restauro l'opera del Girardon, giacché questi, come è stato detto, non fece che disegnare il Laocoonte e poi, tornato in Francia, modellare alcune parti sulla scorta dei suoi disegni.
- ³⁹⁾ Il Girardon, che, nato nel 1628, morì in età avanzata al principio del Settecento, non poté certo vedere i restauri del Cornacchini, eseguiti, come s'è detto, tra il 1725 e il 1727. Cfr. E. Q. VISCONTI, *Il Museo Pio-Clementino*, II, Milano 1819, p. 244, Nota 1.
- ⁴⁰⁾ E. MICHON, *op. cit.*, pp. 277-279.
- ⁴¹⁾ Il Ministero dové anche concedere larghi anticipi al modellatore Getti incaricato di formare le copie per gli ipotetici concorrenti (MICHON, *loc. cit.*).

Adriano Prandi

Il problema del 'non finito'

in «Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Bari»,
vol. X, 1965, pp. 327-392.

Gentili Signore, Signorine, Signori, (*)

ho intitolato questa conferenza «Il problema del non finito» non senza malizia, lo confesso: questo titolo mi esime dall'obbligo (e impedisce a Loro il presumere che io lo possa) di risolvere questo problema. Non ho detto: il «non finito» o «la soluzione del problema del non finito»; anzi, dico in anticipo a scanso di equivoci e di illusioni e conseguenti delusioni, che io questo problema non l'ho risolto; penso addirittura che si tratti di un problema che rimane tale e rimarrà tale (ma questo, forse, è presunzione) per qualche tempo.

Tutti gli studiosi si sono occupati di questo aspetto dell'arte di Michelangelo, perché, com'è noto — né è il caso

(*) Ho deliberatamente e volentieri consentito a chi autorevolmente mi ha esortato a non alterare il carattere di immediatezza verbale alle parole che seguono; sia quindi sopportabile alla lettura tutto ciò che non pesa e non ripugna ascoltando un discorso pronunciato, come questo, «a braccio»: anacoluti, elisivi, ripetizioni, parole improprie, elementarità di costrutti, allusioni; ciò che, in altri termini, di norma si integra nel gesto o nel tono di voce. E perciò si perdonino anche le immancabili (e purtroppo numerose) omissioni, dimenticanze e approssimazioni concettuali.

Questa conferenza, ultima (non solo cronologicamente) del ciclo di manifestazioni celebrative nel quarto centenario della morte di Michelangelo — promosse dalla Facoltà di Lettere dell'Università di Bari — non ebbe altro scopo se non quello di stimolare le più libere e, se si vuole, spregiudicate riflessioni su un aspetto dell'arte di Michelangelo che, a mio parere, ha indotto troppo spesso a involuzioni capziose e a gratuite fantasticherie, a tutto danno dell'umile ma faticosa critica d'arte, intesa, per la parte che le compete, come ricerca della verità.

Come tutte le parole che si sgranano nel breve corso d'un'ora, anche queste sono estremamente lontane da un vero e proprio «scritto di critica»: ma vorrebbero auspicarlo e, fors'anche (se questa non è superbia) propiziarlo.

che mi dilunghi a ricordarlo dopo le conferenze del professor Ragghianti col suo suggestivo critofilm, e del professor Bertini, e del professor Figurelli — Michelangelo ha prodotto alcune opere lasciandole, come s'usa dire, non finite. Ma su questo « non finito » le critiche e i risultati delle analisi sono stati così vari, così disparati, che basta ricordarne soltanto qualcuno per dimostrare come questo problema sia tutt'altro che facilmente solubile. Per esempio: la critica che più ha ingombrato è quella che voglio chiamare patetico-romantica, quella che in una scultura non finita ha voluto individuare, riconoscere e far vedere il « tormento » dell'artista, il quale, a un certo punto dell'opera sua, si disfa dell'obbligo di finir la statua e la lascia, quasi in ispregio a se stesso, per testimonianza eterna della propria insoddisfazione, aspra e dolorosa: statua che per noi è incomparabile fonte di suggestioni. Su questo argomento, oltre i critici attuali, voglio citare soltanto l'Argenville, che ha aggiunto precisazioni e induzioni di questo tenore: quel « non finito » lascia adito a pensieri che vanno al di là dell'opera d'arte, lasciano immaginare, lasciano campo alla fantasia, e fomentano « il culto del sublime ».

Un altro, dico grossolanamente, romantico, il Ruskin, ha addirittura affermato che il « non finito » individua l'opera d'arte anche meglio del finito. Siamo, del resto, nell'epoca, o almeno nel clima culturale, in cui Walter Pater poteva dire di Leonardo le cose che tutti sanno (**) per dedurre che il « non

(**) Mi si consenta di derogare dall'impegno di non alterare il testo « orale » per riportare testualmente due passi del Pater sulla Gioconda: « Suo è il capo sul quale " si sono scontrati gli ultimi termini de' secoli ", (l'espressione è della prima Epistola ai Corintii, X, 11) e le palpebre sono un poco stanche. E' una bellezza che dall'interno s'imprime sulla carne, il deposito, cellula per cellula, di strani pensieri e di fantastiche divagazioni e di passioni squisite ».

« Ella è più antica delle rocce tra le quali siede; come il vampiro, fu più volte morta e ha conosciuti i segreti della tomba; ed è discesa in profondi mari, e ne serba intorno a sé la luce crepuscolare; trafficò strani tessuti coi mercanti orientali; e, come Leda, fu la madre di Elena di Troia; e, come Sant'Anna, fu la madre di Maria; e tutto questo non è stato per Lei che un suono di lire e di flauti, e vive soltanto nella delicatezza con la quale ha modellato i mutevoli lineamenti, e ha tinto le palpebre e le mani ».

finito» leonardesco era addirittura una specie di spasimo cosmico offerto alle nostre più misteriose ma anche più eccitate meditazioni. E' facile, quindi, immaginare che cosa sia divenuto il «non finito» michelangiolesco per i crepuscolari; di cui, in verità, qualcuno sopravvive ancora.

Sempre questa categoria di critici ha esultato trovando, o credendo di trovare, puntuali rapporti tra il «non finito» e ciò che Michelangelo scrisse o disse: così, per esempio, citando alcuni versi (p. es.:

«Non ha l'ottimo artista alcun concetto
che un marmo solo in sé non circoscriva
col suo soverchio...)

hanno avuto buon gioco per concludere che Michelangelo vedeva la forma intera entro la pietra; forma che lui, *per forza di levare*

(«Sì come per levar, donna, si pone
in pietra alpestra e dura
una viva figura,
che là più cresce, u' più la pietra scema»)

avrebbe liberato. Posizione, questa, quanto mai romantica e non certo priva, dirà l'Argenville, di suggestione.

Ma è doveroso aver presente, prima di tutto, che quel «per forza di levare» che abbiām ricordato, sottolineando, poc'anzi, Michelangelo non lo dice in versi, non si trova, cioè, nel contesto della sua dichiarata e voluta «poesia», ma lo scrive (e perciò ha valore di razionale chiarimento) nella famosa risposta al Varchi sulla «maggioranza delle arti»; dove, fra l'altro, quel termine «forza», che tanto piacque e piace ai romantici, credo abbia valore come dire?, corsivo; quello che vige in frasi come queste: «a forza di pazienza, a forza di pregare, a forza d'insistere, ecc. ecc.»; ciò m'induce a supporre che la locuzione «per forza di levare» sia contrapposta al «per via di porre» a proposito della «plastica»; «porre» indica, quindi, un continuo aggiungere e sovrapporre e perciò tale da non comportare l'insistenza annullatrice del togliere pietra per «liberare» una figura. Ma ecco il testo: «Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; che quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura».

Oltre a ciò, è ben noto che tale concetto altro non rispecchia se non il rapporto del tutto culturalistico «potenza-atto» (la pietra grezza ha in potenza ciò che per opera dell'artista si attua), è viva testimonianza del neoplatonismo (nel marmo è l'idea che poi l'artista s'impegna a imitare) professato al tempo di Michelangelo. Concludendo, a costo di dispiacere ai Colleghi, presenti e passati, che mi sono permesso di qualificare, con larga genericità, romantici, leggerò un passo più vecchio di un secolo e mezzo rispetto a Michelangelo: quelli che «chiamiamo noi scultori» eseguono le opere loro «togliendo via quel che in detta materia è di superfluo, scolpiscono et fanno apparir nel marmo una forma o figura di huomo, la quale vi era prima nascosa et in potentia». Sono le stesse parole di Michelangelo; ma le ha dette Leon Battista Alberti. Quanto, poi, alla forma prigioniera del marmo, che l'artista poi libererebbe, c'è una testimonianza molto più antica: Plinio, il quale, si noti, aveva le sue fonti, ovviamente più vecchie di lui, riferisce che un giorno, cavando del marmo, la roccia si aprì e comparve, fatto e finito, un satiro. Dunque non era peregrino credere di vedere la forma chiusa entro la pietra.

E' inutile insistere sulle riserve che, implicitamente, ho già avanzato su tali proposizioni. E' preferibile passare ad altri critici. E tra questi voglio citare per primo il Vasari, contemporaneo di Michelangelo, per il quale «fare un'opera e lasciarla incompiuta è segno di giudizio se questa opera va vista di lontano; in tal caso è inutile rifinirla, poiché la rifinitura non si apprezzerrebbe». Ma questo è un assunto che ha soprattutto aspetto economico, direi; e pertanto escludiamolo dal nostro discorso che vuol riferirsi alla critica d'arte.

Altri, e lo stesso Vasari in altri luoghi, hanno aggiunto però che questo «non finito» testimonia il *furore* con cui Michelangelo scolpiva. E qui, come ognuno vede, si comincia finalmente a entrare in argomenti per noi più interessanti.

Dunque: aver lasciato incompiuta, aver rinunciato a quell'ultima fase di pulimento e definizione totale della forma, indicherebbe il «furor» che è proprio della creazione, anzi del potere creativo. Il Vasari, bisogna riconoscerlo, qui sembra essere anche lui in una posizione romantica; ma come concilia, il Vasari stesso, questa proposizione con le altre in cui invece loda il finito? «Molti sanno abbozzare con furore, dice, ma pochi sanno finire con fierezza». In altre parole, il Vasari sem-

brerebbe dire che Michelangelo sa abbozzare con furore ma non sa finire con fierezza. In questa, che non esito a chiamare incertezza o almeno perplessità (in verità più nostra che del Vasari) è certamente una problematica sua interna; che è anche attestata da un altro suo atteggiamento: egli non parla mai di «non finito» nella prima edizione delle *Vite*; parla d'«imperfetto». E un conto è dire *imperfetto*, un conto è dire *non finito*. Siamo soltanto noi, sembrerebbe dunque, a usare questa formula del «non finito», con valore positivo, in omaggio alle congetture e soprattutto alle suggestioni più o meno patetiche.

Ma nella seconda edizione delle *Vite* quell'«imperfetto» egli lo loda; e dice: questo imperfetto, per esempio nel S. Matteo, indica ciò che si deve fare; cioè Michelangelo ha lasciata imperfetta questa statua, per ammaestrare: che è bene rimanga sempre, attorno attorno alle proprie sculture, un po' di pietra da poter togliere, se occorre; se, per esempio, si è sbagliato, si è in tempo a correggere. E anche qui l'ammirazione del Vasari per Michelangelo sembra veramente intisichire nel predicare una meschina precauzione tecnica. E basti, con ciò, del Vasari: il quale, come s'è visto, ci fornisce ben pochi lumi.

Altri, ben più tardi, giudicò il «non finito» come un errore: un errore puro e semplice. Ciò, naturalmente, da parte dei neoclassici, fra cui il pugliese Milizia.

Altri ancora (Delacroix, Guillaume) hanno detto cose, a mio credere, molto più interessanti: una statua non finita equivale ad un adeguamento della scultura alla pittura, cioè all'aver trovato qualche cosa di mezzo, in certo senso, tra il lucido e l'opaco; e quindi aver graduato gli effetti della scultura quasi si trattasse di effetti di luce e di colore. Costoro, dunque, hanno introdotto criticamente il senso pittorico della scultura non finita.

Di fronte a tutte queste opinioni eccone altre; e fra queste reputo soprattutto importanti quelle dei giovani critici d'oggi, che dicono: il «non finito» di Michelangelo non è una *categoria*, come, pressappoco, avevano detto o lasciato intendere Ruskin ed altri; e perciò bisognerà giudicare volta per volta, statua per statua. Ciò è, ovviamente, ben plausibile; ma queste pur giudiziose proposizioni hanno l'aria, lasciatemelo confessare, di altrettante scappatoie.

Ma questo «non finito», insomma, come lo dobbiamo intendere? Dovremmo prima di tutto stabilire il concetto di «non finito». Il «non finito», per me, è una parola, una formula piuttosto convenzionale, giacché presuppone il concetto positivo di finito. Anzi, se entriamo nella concreta *pratica* dell'arte, se cioè ci riferiamo all'azione del fare artistico, dovremmo anzi tutto adeguare l'espressione «non finito» alla possibilità di finire, cioè al concetto di finibile. Prima di tutto, pertanto, «non finito» potrebbe indicare un fatto sospeso per cause puramente accidentali. Oppure potrebbe opporsi al concetto di finitura nel senso scolastico; per esempio, di fronte a un disegno di Ingres o a una statua del Canova, una scultura che fosse meno levigata di questa ultima potremmo, a buon diritto, chiamarla non finita.

Probabilmente questo è il significato adottato dai neoclassici, che, come ognuno vede, è riferito a un canone preconcepito all'arte e perciò estrinseco all'arte in sé e per sé. Potremmo ora esaminarne un altro: quello che procede dalla presunzione che «non finire è bello»; quello che la critica gradisce, com'è ovvio, quando si tratta di Michelangelo.

Ma preferiamo soffermarci su un terzo significato, quello di non finito perché non finibile; non finito perché nessuno potrà mai finire l'opera. E questo, credo, è il significato più valido nell'ambito della critica d'arte.

Quelle critiche da una parte, questi concetti dall'altra, cioè con questo «materiale» ben presente in noi, vediamo finalmente di esaminare il problema con l'aiuto di Michelangelo: in realtà ci limitiamo, coerentemente alle nostre prime parole, a esporre il problema, senza la pretesa o la presunzione di risolverlo.

Cominciamo a esemplificare, ricordando appena un «non finito» sulla cui accidentalità nessuno può avere dubbi: un noto affresco di Pompei, dipinto soltanto per una «giornata»; il resto non è stato eseguito per una ragione assai semplice: la fatidica eruzione del Vesuvio.

Ma c'è un'altra specie di «non finito», certo non accidentale: a Roma alcuni monumenti, quali Porta Maggiore, l'Aula porticata del Foro di Augusto, le sostruzioni del Claudium, sono contesti di pietre rustiche, da cui sembra affiorare ed emergere, quasi con un processo di progressiva liberazione, il sistema propriamente architettonico, cioè le paraste, i capitelli, le trabeazioni. Ciò costi-

tuisce una ostentazione del gusto naturalistico e del valore pittorico della pietra, espressa o meglio realizzata sotto specie di «non finito». Certo è che in tali monumenti sembra di cogliere, quasi, l'architetto mentre opera. E fu, questo, un «non finito» che indubbiamente piacque, in quanto testimone non soltanto del momento della creazione architettonica, ma anche della onnipotenza e vincitrice natura, presente ed evidente nel materiale, la pietra, ancora allo stato grezzo; o meglio dimostra l'opera dell'uomo mentre si sostituisce alla natura. Ciò corrisponde esattamente a un gusto che a Roma era in auge, a quei tempi, giacché non sono soltanto i monumenti di arte figurativa a testimoniare. Quintiliano, infatti, esclama: quanto maggiore sarebbe la bellezza se i marmi non violassero l'*ingenuum tufum*, la pietra naturale, se cioè noi potessimo godere grotte, vasche, laghi, ninfei contornati dalla roccia e non foderati di marmo. Questo gusto naturalistico, in sé ben definito, si esplica compiutamente, dunque, attraverso un non finito; nel quale pertanto si esaurisce il momento lirico dell'artista.

Ma in questa stessa epoca, anzi in tutta l'antichità, vige un altro senso di non finito, quello che sembra anticipare il «non finito» romantico, caro ai critici cui mi riferivo prima. Per esempio: sappiamo da Plinio che uno scultore morì lasciando incompiute alcune opere; ebbene, queste opere incompiute furono vendute a prezzi ben più elevati di quelle finite: perché, prima di tutto, parevano, e ciò era fermamente creduto dagli acquirenti, rivelare il mistero dell'artista, svelando cioè come, intimamente, egli dipingesse. E fin qui, a dir il vero, potrebbe anche trattarsi di una pura curiosità, relativa al fatto meccanico dell'operare. Ma vi fu anche un altro motivo (e qui si può ben parlare di romanticismo avanti lettera): quelle opere furono valutate a prezzo d'affezione perché commoveva il pensare che quella mano che doveva finire, anzi quella *summa manus* che doveva coronare l'opera, dovette mancare e cessare di operare per sempre.

Ripetiamo, per finire, che se ciò è detto da Plinio, deve risalire alle sue fonti, cioè a un'antichità più remota. Nell'antichità, dunque, il «non finito» esisteva: esisteva, voglio dire, come elemento lirico, o almeno suggestivo.

Ma veniamo finalmente a Michelangelo.

La famosa Centauromachia (fig. 1): vediamo che le figure degli ignudi emergono da uno sfondo non finito, da un fondo

che sembra abbozzato. Prima ancora di pensare al problema solenne del «non finito» michelangiolesco, preferiamo, in concreto, domandare: che valore ha questo «fondo»? Ha un valore di «sfondo» amorfo, da cui la figura emerge, oppure ha un valore, oso dire, ambientale? A parte il fatto che nella Centauromachia compaiono già tutte le più note figure di Michelangelo, dai Prigioni al Redentore della Sistina, possiamo aggiungere, per amor di immediata chiarezza, e non per gratuita digressione, che questo Michelangelo, con questo ambiente da cui fa scaturire le forme, si stacca decisamente da Giovanni Pisano suo diretto predecessore; infatti, Giovanni Pisano se anticipa il vigore plastico e per di più adottando quasi le stesse figure, e stimola a rapporti iconografici con il suo grande seguace, è parimenti certo che col suo horror vacui, rinuncia totalmente a suggerire l'ambiente, il quale invece è evidente nell'opera di Michelangelo. Nella Centauromachia, possiamo dunque concludere, il «non finito» ha valore ambientale.

Ricordiamo ora il famoso «Tondo Bartolini», che, anche esso, ha il fondo «non finito». Dovrei ripetere, a rigore, le stesse parole che ho usato poco anzi per la Centauromachia: «non finito» come sfondo e come valore ambientale; e si potrebbe anche dire valore atmosferico: ma mi riservo questo termine per altro momento.

E finalmente il «Tondo Taddei» (fig. 2). Non c'è fotografia che renda con fedeltà questa opera; nelle riproduzioni sembra che l'altorilievo sia schiacciato su un piano mentre, in realtà, è fortemente concavo, come se le figure fossero scolpite entro una semisfera cava. Qui il «non finito» si insinua fra le figure, che pertanto appaiono ancora immerse in un'atmosfera, e non semplicemente emergenti dal fondo come i Centauri e i Lapiti del tempo ancor più giovanile.

Nel Tondo Taddei, dunque, il «non finito» equivale ancora a un ambiente, ma, meglio, a quell'ambiente cui le figure appartengono, giacchè ne emergono in una maniera più chiaramente espressiva. Il Putto, per esempio, che è scolpito in una posizione che diverrà tipica per Michelangelo (fig. 3), credo possa riconoscersi in un disegno, che, per ciò stesso è da ritenere, se non preparatorio al Tondo, allo spirito di questo affine. Vi è la prova che il «non finito», qui sostituito dall'ombreggiatura, ha valore di atmosfera chiaroscurata e perciò equivale a quell'ambiente da cui nella scultura le figure sembrano emergere.

Il «non finito», dunque, acquista nel cammino artistico di Michelangelo valore ambientale.

Giova ricordare a questo punto il parere del prof. Bertini, il quale ritiene, d'accordo con altri, che «Michelangelo adoperi il "non finito" soltanto nella scultura». Sì, se per «non finito» intendiamo il fatto materiale di non aver rifinito con lo scalpello la pietra; ma se per «non finito» intendiamo un certo aspetto visivo (non oso dire ancora patetico), possiamo affermare, anzi ripetere che lo stesso effetto di «non finito» Michelangelo l'ottiene nel disegno attraverso la ombreggiatura. Il che ci fa subito dedurre che questo «non finito michelangiolesco, almeno in questi casi, sia veramente un effetto pittorico, cioè faccia parte di una vena pittoricistica del suo stile.

E' anche vero, poi, che se questo senso pittorico non fosse alla base della poetica di Michelangelo, se cioè lo dovessimo limitare, per ipotesi, alle opere «non finite», come giustificherebbe opere come la Pietà di S. Pietro, che, come ognuno sa, è finitissima? In altre parole, dobbiamo pur domandarci che cosa lega quest'opera con quelle non finite, cioè come le une e le altre giustifichino la loro coerenza nell'unica e necessariamente unitaria personalità artistica di Michelangelo. Il pittoricismo, che là è ottenuto con la pietra grezza, che frena il riflesso della luce, qui è ottenuto per mezzo di pieghe assidue che generano ombre profonde (fig. 4); e si noti, a questo punto, che lo stesso effetto pittorico perseguito nella Pietà, è raggiunto nel disegno (fig. 5).

Ed è così vero che la poetica della Pietà di S. Pietro procede da effetti pittorici, che i valori visivi mutano col mutare del punto di vista: infatti, i contrasti fra le superfici lisce e le altre fratte dalle numerose pieghe sono massimamente evidenti se la Pietà è vista di fronte, ma se, invece, si guarda di fianco (fig. 6) l'effetto cambia a tal punto che l'opera si potrebbe dire irriconoscibile: quando il corpo del Cristo, liscio, ed il volto della Vergine, anch'esso liscio sono preponderanti e isolati, privi cioè del contrasto con i panneggi, l'effetto autentico della Pietà è distrutto.

Il alcuni disegni le ombre sembrano sostituire pieghe profonde, quali, p. es., quelle dei panneggi della Pietà o quelle, ben significative, della Madonna di Bruges (fig. 7), e sono ottenute con un tratteggiare che assomiglia a colpi di scalpello.

Un critico attuale raffinatissimo, il Bettini, ha detto: lo scalpello, in Michelangelo, si « fa pennello ». Non so se tale affermazione fosse confortata da questi disegni (figg. 8, 9, 10), ma varrebbe la pena di sostenerlo. Solo così, infatti, si può comprendere come anche il Mosè, statua perfettamente finita ma ricchissima di effetto pittorico, sia coerente con le statue non finite, e parimenti come i disegni dove il tratteggio forma e rivela le ombre raggiungano gli stessi effetti che abbiamo visto a proposito del contrasto fra il nudo e i panneggi, ambedue perfettamente finiti.

E del resto basti por mente al fatto che i tratteggi o, in genere, le campiture grafiche (che non sempre coincidono con le ombre o sono in funzione plastica) sono così vari e talvolta così difformi tra loro che, ben lungi dal significare o svelare incostanza o incoerenza (ambedue visibilmente assurde in un artista come Michelangelo) si devono ritenere effetto d'una ricchissima sensibilità pittorica, se non addirittura cromatica.

Dal tratteggio circoscritto e fermo della fig. 10, che veramente sembra analogo al ductus di chi adopera lo scalpello, si passa a tutte le varietà in uno stesso disegno, (figg. 5, 9, 16) di finitissimo reticolato; per giungere a un soffuso trascorrere di chiari e scuri (figg. 3, 12, 17, 18). Ma dovremo riprendere quest'argomento.

Concludendo, senza queste considerazioni si dovrebbe (e sarebbe risibile) sostenere che Michelangelo sarebbe grande scultore solo nel « non finito », come vorrebbero i critici sentimentali. Ma se così fosse, se l'arte autentica di Michelangelo fosse quella del « non finito », come ci spiegheremmo, p. es., la fattura della mano del David (fig. 11) con tutte le vene turgide, indagate dal vero, e pienamente finita? Michelangelo, ripetiamo ancora, persegue effetti pittorici: dove gli occorrono ombre, e, comunque, varietà di valori visivi lascia il lavoro abbozzato — s'intende *variamente* abbozzato — e dove il termine « abbozzare » non ha senso, come nei disegni, ombreggia con varietà di mezzi, ancora una volta, liberissima, e cioè con identica poetica.

E così anche in pittura; nel tondo Doni, esattamente « finito », la mano della Vergine è finitissima, e gareggia veramente con quella del David, mentre in altre pitture (nella Sistina, come vedremo a suo tempo) raggiunge tali effetti di non finito che più d'un critico ha ceduto alla tentazione di parlare d'« impressionismo michelangiolesco ».

E ancora e ancora, se Michelangelo fosse soltanto il poeta del « non finito », non si spiegherebbe come potrebbe disegnare ora con il netto contorno, ora con ombreggiature profonde, e, direi, distaccate, (fig. 12). E non si spiegherebbe neanche come mai da quel segno di puro contorno egli possa passare, si noti, sul medesimo foglio, a una sorta di ombreggiature che, per di più, giungono a realizzare un senso di lontananza: tra lo sfumare delle luci in primo piano e via via lo scurire, con tratteggio netto, dei fondi, egli raggiunge l'effetto di distanziare le parti di questo or ora citato (fig. 12) e altri disegni; dove il tratteggio più largo forma e rivela l'ambiente; fino al caso « limite » (fig. 13) di un tratteggiare che così chiaramente fu concepito in funzione ambientale, o, se si preferisce, atmosferica che Michelangelo lo sovrappose, vorrei dire passivamente, alle figure. In queste opere, dunque, sembra essere la sintesi di come Michelangelo scolpì fino al tondo Taddei: ambiente, lontananza, spazio, forme che rivelano come « non finire » equivalga a ombreggiare, colorire, ambientare (figg. 13, 14).

La Madonna Medicea (fig. 15) la potremmo dire quasi finita; ma quel che di sfumato, che caratterizza l'opera, quell'effetto di dolcezza, in cui le singole figure sembrano perdersi, sono preannunziate dai disegni preparatori, dove è lo stesso stato di infinitezza, di nebbiosità, quasi, in cui appare la statua (figg. 16, 17).

Michelangelo, ora, sta raffinando i suoi mezzi espressivi, e sembra esasperare gli effetti di pittoricismo (fig. 18). Forse è sotto la suggestione di un altro, mi si passi l'orribile parola, non finitista: Leonardo.

In questo tempo l'incontro fra i due grandi artisti, effettivamente, ci fu; e non tolse, ovviamente, che le direzioni dell'arte di ciascuno, come vedremo tra poco, restassero totalmente opposte.

Per l'effettivo incontro tra Leonardo e Michelangelo si ricordi appena la spartizione, fra essi, della decorazione di Palazzo Vecchio di Firenze (battaglie di Anghiari e di Cascina); per non dire del parere sul come collocare il David di Michelangelo chiesto a Leonardo (il quale riprodusse in disegno, con preoccupata evidenza plastica, la statua michelangiolesca). Non occorre, insomma, altra evocazione di facile cultura: neppure quel disegno, tuttavia difficilmente attribuibile a Leonardo in persona, che ripete uno dei Prigioni di Michelangelo.

Ma si veda, per esemplificare in concreto, la così detta « Gloria » di Leonardo (fig. 19). Posta la grossolanamente superflua premessa che qui non si adombra alcun paragone (improponibile prima di essere grottesco), limitato cioè il discorso a caratteri del tutto esteriori, direi « tecnici », in quanto propiziatori dell'in ogni caso inconfondibile risultato artistico, non si può fare a meno di notare come nel disegno di Leonardo si riveli un passaggio, cioè tutta una gamma di necessità pittoriche, dal puro contorno al tratteggio, dall'infoltirsi dei segni fino al « nero » più cupo, ottenuto gradatamente col fondere e scurire e rabbuiare ciò che, per la figura, è ambiente, valore di lontananza o, comunque, valore visivo.

E parallele osservazioni, non so se troppo ardite o troppo ovvie, si potrebbero formulare, a proposito dell'uso del tratteggio che giunge fino allo scuro indistinto, sulla Sant'Anna con la Vergine e il Figlio (fig. 20) disegnata da Michelangelo, e identicamente di fronte all'analogo soggetto di mano di Leonardo (fig. 21); e finalmente nel confronto con queste stesse opere della *Pietà* di Santa Maria del Fiore (fig. 22): paragone, questo, agevolato dall'estrinsecità smaccata della figura di sinistra (di Tiberio Calcagni); in quest'opera, come nei citati disegni, nonostante il divario cronologico, appaiono realizzati in scultura i tratteggi e quindi lo sfumare e il fondere e il dissolvere in lontananza.

Fra i disegni, poi, quello che si ritiene preparatorio per la testa del Giona della Sistina (fig. 23) con quel tratteggio in primo piano, che copre ma non modella, con quel perdersi del visibile nei piani più lontani, grazie a un'apparente titubanza del segno in sé, che attua un particolare non finito, questo disegno credo di poterlo indicare come riassuntivo di tutto ciò che fin ora si è detto, specialmente a proposito delle parallele evocazioni di Michelangelo e di Leonardo.

Crediamo, con ciò, di aver chiarito perché nel « Giorno » (fig. 24) i primi piani siano chiari e gli ultimi scuri, con effetto di lontananza, che coincide con l'effetto di nebbia che avvolge tutta la statua (fig. 25). Infatti, se si osserva la statua intera ancora più ci si accorge che questo « non finito », se continua le premesse della Centauromachia, si accosta con evidenza alla soffusa morbidezza della Madonna medicea.

C'è dunque in quell'aspetto dello stile michelangiolesco che è invalso chiamare « non finito », una diritta e continua linea

di sviluppo, che non soffre eccezioni né quando si esaspera nelle soluzioni estreme del perfettamente finito e del suo opposto (vedremo gli elementi del tutto probatori) né quando subisce influenze o suggestioni, come nel caso dell'incontro con Leonardo. Il non finito di Michelangelo, insomma, è un caso, direi assai semplicemente, di « storia interna ». Soltanto tale continuità, infatti, rende unitaria la poetica michelangiolesca, giacché collega con puntuali raccordi il valore ambientale delle prime opere con le soluzioni estremamente pittoriche della piena maturità.

Lo stesso per il Crepuscolo (fig. 26): stessa poetica, stesso momento dell'arte di Michelangelo che ora alle ombre chiede effetto di lontananza.

Del tutto chiaro e chiarificatore, in questo senso, è il confronto fra la statua dell'Aurora e il relativo disegno (figg. 27, 28). Ne risulta anzitutto (mi si perdoni) il marchiano errore del fotografo, che ci impone un punto di vista diverso da quello voluto e « sentito » da Michelangelo, ma soprattutto si rende evidente come lo scultore risolvesse lo spazio definito dalla statua in due piani: quello suggerito e anzi concretato dalla gamba, che appare più vicino del « vero », e l'ultimo, dove il capo, dopo lunghi e lenti e graduati trapassi, sembra perdersi in una lontananza, anche questa maggiore del vero. A noi, ovviamente, interessa in questa sede notare soltanto come questi effetti, che potremmo chiamare di « anti-scorcio » giacché ampliano visivamente nel senso della profondità lo spazio occupato realmente dalla scultura, siano ottenuti mediante una raffinatissima elaborazione non già di luci e ombre ma dello sfumato (non so trovare altro termine) per cui dal primo piano « finito » si giunge a quell'indefinito, a quella perdita del « vicino » a quello « sfocato » che nel disegno si realizza nel progressivo abbandono dei contorni e nel crescente valore del tratteggio, il quale però finisce in lievissima campitura non più di linee ma, si direbbe, di velata sfumatura; e nella scultura in effetti analoghi, parimenti pittorici.

Ma è a questo punto, quasi ribelle alle suggestioni leonardesche, che Michelangelo capovolge nettamente il suo modo di vedere: ciò che avviene quando disegna la Biblioteca Laurenziana. Gli aggetti, p. es. le colonne, ora sono scuri e il resto chiaro: e pertanto il non finito, cioè l'ombreggiato, egli ora lo sperimenta anche in senso opposto, cioè legato alle parti più

visibili (fig. 29). Il che conferma come lo «scuro», che può essere realizzato identicamente col non finito o con l'ombreggiatura, coincide con un valore di visibilità: e per ciò stesso a valori pittorici.

A conferma di questa nostra tesi sul rapporto ombra-visibilità, ricordiamo il disegno preparatorio per il Giona della Sistina (fig. 23) e confrontiamolo con un notissimo disegno (fig. 46) del British Museum; il quale ultimo, se assomiglia nell'esecuzione, all'Adamo della Cappella Sistina, ha, come l'altro citato, indubbe affinità con alcuni disegni di Leonardo. Le ombre sono primo piano; e perciò, ben lungi dal perseguire effetti di lontananza, fomentano otticamente la visibilità, che è estranea, si noti, a qualsiasi funzione plastica o di modellato, come nei disegni della Laurenziana o nelle statue delle Cappelle Medicee; ma un'altra ombreggiatura in ultimo piano crea un «fondo», cioè un ambiente o un'allusione al «lontano». L'ombreggiare o il non finire hanno dunque identicamente questo risultato pittorico ambivalente. Altrimenti non si spiegherebbe che in questo stesso momento, Michelangelo possa fare del finito preciso e il non finito come si nota osservando gli studi per la Cappella Sistina (figg. 30, 31) e per i Prigioni (fig. 32).

E finalmente non si spiegherebbe come abbia potuto «finire» il primo dei Prigioni (fig. 33) e via via, lungo la serie, abbia proceduto verso un sempre più evidente non finito (figg. 34-36).

Ma a questo punto si insinua nella poetica di Michelangelo un altro valore; hanno ben ragione, dunque, coloro che dicono che volta per volta bisogna giudicare il non finito michelangiolesco. Qui veramente credo di trovare, mi permetto di parlare in prima persona per assumere completa responsabilità della mia opinione, che sia messo in evidenza la, altrove troppo conclamata, lotta con la materia, cioè con la pietra: è innegabile che i Prigioni sembrano una sequenza (figg. 32, 33, 34, 35, 36), che accentui sempre più chiaramente questo sforzo, da parte della forma, per liberarsi da una postulata e drammatica prigionia.

Sembra di scoprire, ora, il momento «romantico», potremmo dire, di Michelangelo, soprattutto guardando l'Atlante (fig. 36) perché qui anche la pietra ha una sua forma, essendo quasi squadrata: qui, in altre parole, il non finito assume veramente il significato di lotta o almeno di antitesi tra materia e forma,

quel senso che voleva dare al San Matteo, crediamo, con buona pace del Vasari (fig. 37).

E qui, veramente, tutta la figura sembra chiusa in un'ambiente d'ombra, in uno sfumato apertamente leonardesco. E' doveroso aggiungere che questo è l'unico caso in tutta l'opera di Michelangelo di una figura integralmente immersa in quell'atmosfera che per Leonardo è stata chiamata «sfumato». Dal tondo Doni o dal David, fermezza perfetta, finito perfetto, al San Matteo si fa dunque così deciso questo divario che è doveroso sottolinearlo ancora e ancora tentar di chiarirlo: ciò che forse potremo raggiungere esaminando altre opere.

Prima di tutto la Pietà di Palestrina (figg. 38, 39). Alcuni hanno dubitato che sia di Michelangelo, tanto informe appare alla vista: il Cristo, con il suo gran peso, che sembra quasi impastoiato nel terreno, ovvero nella pietra, e quelle figure che sembrano più che sollevarlo spingerlo, e insieme trascinarlo quasi brutalmente tanto è «morto» quel peso, la deformità dell'enorme braccio del Cristo, della gran mano della Madre, tutta questa drammatica, anzi tragica scena è l'eco di taluni suoi disegni (figg. 41, 43) dove un groviglio di forme avanza pesantemente. Ed è, questo cupo momento dell'arte di Michelangelo, il momento leonardesco. Comunque si guardi l'opera, di fronte (fig. 39) o di fianco (fig. 40) si noterà come il primo piano coincida con una luminosità fredda e non chiarificatrice. Ciò poichè la atmosfera avvolge interamente la figura; interamente: cioè tutta come i singoli particolari; ecco le gambe non ancora formate, smagrite eppure pesantissime (fig. 42); ecco il capo già morto e veramente disfatto (fig. 38): è, questo, un *non finito* che esprime *infinitamente* ciò che lo scultore voleva dire; ma la «poetica» ovvero la visibilità è quella d'una forma immersa tutta nella lontananza: in questo momento di Michelangelo tanto più una figura è imperfetta, incompiuta, tanto più è lontana, come nel *Giorno delle Cappelle Medicee*; e pertanto, se siamo sempre in una prassi pittorica, si tratta di un pittoricismo leonardesco, giacché ciò che è più ombreggiato (fig. 38) è più lontano.

Ma osserviamo finalmente alcune opere di Leonardo. Anche Leonardo come Michelangelo, p. es., nei disegni per la *Laurenziana* (fig. 29), inverte i valori dell'ombra: se talvolta adopera il chiaro in primissimo piano e lo scuro in ultimo piano, dando valore ambientale allo sfumato, ecco lo stesso Leonardo che

trasferisce il più ombreggiato sul fondo, lasciando guizzare in primo piano le luci. Si pensi così allo studio per la Madonna Litta (fig. 47) come al più celebrato cartone per la S. Anna (fig. 48). E se facile appare il paragone con alcuni disegni di Michelangelo (fig. 44, 46, 45: in quest'ultimo sembrano riassumersi tutti i valori delle ombre) alla nostra mente, non sembri paradossale, torna soprattutto la Pietà di Palestina: la testa così ombreggiata della S. Anna sembra quella della Madonna della Pietà, ambedue « lontane ».

Ma per Leonardo, com'è palmare, il problema del non finito è ben diverso. Per Leonardo nulla può finire, ma nello stesso tempo nulla è, perché tutto diviene: « Guarda il lume e considera la sua bellezza. Batti l'occhio e riguardalo: ciò che di lui tu vedi prima non era, e ciò che di lui era più non è »; « L'acqua che tocchi dei fiumi è l'ultima di quella che andò, e la prima di quella che viene: così il tempo presente ». Tutto, insomma, è impreciso perché di ogni cosa ci è dato osservare soltanto un attimo; per Leonardo tutto ciò che è, non è se non razionalmente proiettato in quello che sarà e in quello che è stato; tanto è vero che l'essere sarà certo e integro soltanto quando avrà finito di esistere. In tale assunto è già, com'è noto, il concetto, se posso permettermi di dirlo in questa sede, di entropia: tanto maggiore è la probabilità di esistenza quanto più l'essere ha « funzionato », esaurendo la sua « potenza »; come è più facile che un oggetto caduto si trovi al centro della terra che non nella atmosfera, per la legge, appunto della « massima probabilità di esistenza », così una figura, quando sarà tutta assorbita dalla tenebra, allora soltanto avrà vissuto totalmente e pertanto sarà immutabile e definita la sua esistenza.

E' ovvio che tale concezione è l'opposto della « visione del mondo » di Michelangelo: per Michelangelo più passa il tempo, ovvero più i suoi disegni e le sue forme sono elaborate, più le figure emergono e « sono »; soltanto liberandosi dalla pietra, dunque, le sue figure esistono come e in quanto forme. In conseguenza di tali constatazioni, infatti, abbiamo attribuito il San Matteo, che invece resta totalmente immerso nella nebbia, a un periodo di adesione a Leonardo.

Non ho davvero l'intenzione di parlare di Leonardo ma a proposito del « non finito » mi permetto, breve digressione, un brevissimo excursus sui disegni di architettura.

Il più singolare, forse il più complicato di questi disegni (fig. 49, L) colpisce per la pluralità delle righe che attraversano la pianta dell'edificio, che è una tipica chiesa cinquecentesca a pianta centrale; chiesa che Leonardo ha disegnato anche in alzato, indugiando sull'alterna contiguità di nicchie e absidi, che si risolvono in un andamento tortuoso, sinuoso, serpeggiante, che suggerisce, perciò stesso, quell'atmosfera, per dir così, di labile, anzi di non finibile secondo il concetto leonardesco che abbiamo poc'anzi adombrato.

Ma, riprendendo l'esame del disegno planimetrico, osserviamo quei complessi fasci di linee che l'attraversano; e cerchiamo di darcene ragione. Questa «ragione», è ovvio, dobbiamo cercarla nella stessa prassi di Leonardo. Il quale, dobbiamo dedurre, disegna due righe parallele, senza determinarne la lunghezza, e perciò indefinite e, in potenza, infinite (fig. 49 A). Alle due rette, come casualmente, ne incrocia altre due (fig. 49 B); appare una forma: un quadrato. Ma a questo punto è forse finito il disegno? Lo potrebbe essere; ma può anche essere non finito. Infatti Leonardo a questo quadrato aggiunge, in diagonale, altre coppie di linee rette (fig. 49 C). Ed ecco apparire, al centro, un piccolo ottagono (fig. 49 D), e, quasi a complemento, una forma di stella (fig. 49 E). E' la stessa mano di Leonardo ad accentuarne i contorni, con un ricalco, quasi che l'artista, per un momento, avesse voluto fermare, o almeno precisare il nascente divenire delle forme. Ma appena compiutasi questa stella, che potrebbe essere la fine dell'opera, Leonardo si avvede che dalle punte (fig. 49 F) si può agevolmente far passare delle rette; il disegno si complica, si da attuare come un progressivo sovrapporsi di veli d'ombra; dalla stella sembra emergere, a poco a poco, un'altra figura: un altro ottagono. Ancora una volta l'opera potrebbe dirsi finita. Ma i lati dell'ottagono si possono prolungare (fig. 49 G, H), ovvero all'ultima figura si può sovrapporre un altro velo d'ombra; così dall'ultimo ottagono nasce un'altra figura, che solo apparentemente è confusa: a Leonardo basta precisare, ricalcando alcuni punti e linee, come già aveva fatto per la prima stella, per «rivelare» una specie di cappella per ogni lato dell'ottagono (fig. 49, K: per chiarezza i vertici di questa «cappella» si sono indicati con quattro piccoli cerchi). Questo crescere del disegno su se stesso, questo poter finire in ogni momento ma anche non finir mai l'opera creativa, tutto ciò è Leonardo stesso. Da queste cappelle radiali

si potrebbero ancora far passare linee e linee, e definire altre forme: senza fine.

Nella poetica della provvisorietà, della precarietà, della labilità, cioè del non finito per eccellenza, anzi del non finibile, si è tuttavia delineato un ambiente, una chiesa ottagonale (figg. M, N) con cappelle radiali, e al centro la proiezione di un lanternino (fig. 19 K: segnato con quattro puntini), e un lanternino su ogni cappella. Ma tutto ciò è, intimamente, opera «finita»? L'opera non è finita perchè, ripeto, dagli angoli si potrebbero far passare ancora fasci di linee e quindi trovare altre forme, che via via emergerebbero (sembrerebbe assurdo se non si trattasse di Leonardo) dal sempre più fitto sovrapporsi di ombre, quasi magicamente.

Che Leonardo amasse questo che noi chiamiamo indefinito, o meglio «infinibile», lo attesta un noto disegno (fig. 50) con parole scritte di sua mano: si tratta di una delle sue tipiche chiese con la parte inferiore prismatica, ben squadrata; ma al di sopra dello zoccolo cubico si erge, in netto contrasto, un assieme di tondi, di cupole, di cilindri, di nicchie, cioè un complesso di superfici sinuose. Ebbene, tra le due zone Leonardo traccia un piano di separazione, definito dalle lettere a, b, c, d, e scrive: «questo edificio anchora starebbe bene affarlo della lunghezza a. b. c. d. in su». La parte inferiore, dunque, non era di suo gusto; Leonardo aveva bisogno di superfici sinuose, cioè antigeometriche, si potrebbe dire, tali da non suggerire se non l'incerto e, perciò, stesso, il non finibile.

* * *

E ora chiedo di scusarmi se cambio per un momento argomento.

In quel tempo il non finito non era soltanto prerogativa di Leonardo o di Michelangelo: era, osiamo dire, nella coscienza poetica diffusa. Probabilmente tutto ciò si potrebbe sostenere per ogni tempo; ma mi limito, ovviamente, a cercare i caratteri che il non finito ebbe al tempo di Michelangelo, in omaggio al nostro assunto.

Non credo che valga la pena di ricordare:

...Orlando, fa che ti raccordi
Di me nell'orazion tue grate a Dio
Né men ti raccomando la mia Fiordi...
E dir non poté *ligi*; e qui finio.



Fig. A - Claudio Monteverdi: Arianna: Lamento di Arianna.

E' un non finito anche questo; il discorso, spezzato dalla morte è di per sè drammatico; ma, a prescindere da ciò, è un discorso, per certo, «non finito»: ed è questo che ci commuove dell'ottava ariostesca.

E i musicisti? Anche essi, i musicisti, hanno avuto questo «senso del non finito». Per esempio: Claudio Monteverdi che, pochi anni dopo l'epoca michelangiolesca compose quel brano, (fig. A) notissimo come «Lamento di Arianna». Le parole sono del Rinuccini:

«Lasciatemi morire! Lasciatemi morire!
E che volete voi che mi conforte
In così dura sorte
In così gran martire?
Lasciatemi morire!».

Ogni inciso melodico finisce in *fa* con ostentata uniformità e, sempre, tutto lo svolgimento armonico non si scosta mai da questa nota. Così il cadenzare diviene evidentissimo, cioè le parole «lasciatemi morire» coincidono sempre con la conclusione del giro tonale.

Il testo, cioè il soggetto, con la suggestione adombrata dalla visione tragica del desiderio di morte aderisce quindi con estrema esattezza ai mezzi espressivo-formali, cioè con la nota che, musicalmente, definisce e perciò conclude, e cioè «finisce», affermandolo compiutamente, il valore tonale. L'effetto è, insomma, quello del perfetto «finito». Il brano di Monteverdi è

In un fio-ri - to pra-to con l'al - tre sue com-pa... que gi-ra-co -
 -glien-do fio-ri per far-re u-na ghirlan-da a le sue chio-me, quand'an-que in-si-dio so che -
 - ra fra l'er-be asco-so, le punse un piè con ve-le-no so den-te
 Ed ecco - im-mu-an-ti-nev-te sco-lo - rivi - si il bel vi - so
 e nei suoi lu-mi spa-rir que' lam-pi ond'ella al sol fca scor-no al
 - l'hor noi tut-te obi-get-ti - te e me - ste le fummo intorno ri-chia-
 mar ten-tan-do li spi-ri ti in la suar riti col bouda fresca e cor pos-sen-ti carui, ma
 nul-la val-se ah! las-sa ch'el-le i lau-gu-di lu-mi al querto apren-
 do e te chiamando Orfe-o, Orfe-o, Do-po un gra - ve so -
 - spi-ro spi-ro fra queste braccia ed io ri-ua - si pie-u il cor di pie -
 - ta - de e di spa-ren-to -

Fig. B - Claudio Monteverdi: Orfeo. Racconto della Ninfa.

un autentico «pezzo chiuso», come si dice a proposito del melodramma, chiuso nel senso più esatto e concreto della parola: morire, finire, il concludersi sul *fa* insistente dei valori musicali, sono concetti esattamente coincidenti e termini, intimamente, sinonimi.

Ma lo stesso artista, Claudio Monteverdi, per far narrare ad una Ninfa la morte di Orfeo, si vale invece di un altrettanto chiaro e perfetto «non finito»; e pertanto realizza il contrario del brano di Arianna, in cui era incombente, per dir così, la cadenza. Infatti il racconto, quasi un «recitativo», della Ninfa (fig. B) sembra eludere qualunque definizione armonica, e per ciò stesso esprime una «sospensione d'animo», cioè un non finito. I lunghi silenzi (p. es. quello dopo «spirò tra queste braccia») sono altrettante cesure fra parti abbozzate, pregne di aspettazione: ecco dunque un esempio di «non finito» risolto liricamente in linguaggio strettamente musicale, dove il «cromatismo consente l'elusione del tono, dell'affermazione, della «finitezza» tonale.

Torniamo ora al nostro primo assunto; alla conclusione, ci avviano due disegni di Michelangelo: l'uno (fig. 51), preparatorio al «Giudizio» della Sistina, rivela le estreme conseguenze di quella sensibilità pittorica che si risolve così nel «variamente non finire», cioè nel graduare la sbazzatura della pietra nelle sculture, come nell'articolare, nel disegno, i valori della campitura e del tratteggio, entro i limiti invincibili del contorno e del «nero». Si direbbe che le forme, in questo studio per il Giudizio, emergano da un confuso stato di «potenza» per «attuarsi» entro la concretezza del contorno, concretezza che coincide coi «lumi», così come i Prigioni o, ma ancora potenzialmente, il S. Matteo. La «poetica», il fare artistico, procede in direzione nettamente opposta a quella di Leonardo, com'è ovvio; di Leonardo che «concretava» le sue forme attraverso il progredire delle ombre e le faceva «esistere» nell'ombra definitiva, nell'invisibile: ma, pur nei modi più estrinseci, i due linguaggi attingono all'unica *lingua* del «non finito».

L'altro disegno (fig. 52) supera, in certo senso, il significato di «non finito» usato fin ora. Le forme, che denunciano un precedente movimento, si definiscono soprattutto per l'accentuazione della luce nei primi piani, come, press'a poco, nel disegno per il Giudizio; ma l'effetto di questa luce, a parte il rapporto con gli scuri in evidente funzione plastica, è quello

non già di affermare, di chiarire la forma, ma, non sembri paradossale, di distruggerla, quasi per la corrosione visiva d'una gelida nebbia. Dalla figura di sinistra, la più definita e plastica (ma tanto vicina al non finito luminescente della Pietà di Palestrina) attraverso il meno « visibile » Crocifisso, pesante, quasi succube a un verticalismo immobile (si vedano le variazioni della posizione delle braccia sempre più verso la verticale) si giunge alla figura di destra, quasi « invisibile », poverissima e tragica larva, ma cadente « come corpo morto », sopraffatta dal proprio peso a tal segno da risultare quasi estranea alla scena.

Le tre figure, dunque, come del resto il precipitare drammatico del groviglio di dannati nel disegno precedente, sembrano perseguire la pateticità e l'effetto tragico a prezzo e in funzione della *distruzione* della forma: distruzione che (ecco l'inconciliabilità definitiva con la poetica di Leonardo) si attua nel progredire della luce, ovvero nello annullamento della funzione dell'ombra.

Distruzione, si è detto: e perciò qualcosa che è l'opposto del « non finito »; che è *oltre* il finito, che non può attuarsi se non *dopo* il finito.

Così, finalmente, si può ora trattare della famosa Pietà Rondanini (figg. 53, 54); dell'opera, cioè, che più si è creduta propiziatrice dell'esaltazione, se non dell'esaltata glorificazione, del « non finito » michelangiolesco.

Mi si consenta di confessare che questa, per me, è invece l'opera meno adatta a parlar di non finito in senso stretto. A me pare equivalente a un'opera dipinta; in altre parole, spero più chiare, a me sembra un'opera, un qualche cosa, un quid da cui una forma *finita* non potrebbe uscir mai. Mentre le altre opere non finite di Michelangelo erano un preludio, sia pure in potenza, alla emersione della statua finita, qui la statua finita non emergerà mai. E' come se un velo fosse caduto per sempre sopra la forma. Le superfici, infatti, sono lisce e non possono, quindi, assimilarsi a un quid di abbozzato (fig. 54). Del resto, ciò che qui è meglio evidente è quasi lo scorrere verticale dello scalpello (fig. 53), sempre assiduo, senza eccezioni, « come fosse stato un pennello ». E non basta: la prima idea, pur superata dalla seconda (si vedano i due volti contigui della Vergine, nella stessa fig. 53), è rimasta ben visibile: come se non scultura ma semplice disegno fosse questa opera. Quello che si trova tanto chiaro e frequente nelle opere tarde di Michelangelo, e

vorrei chiamare «pennelleggiare in giù» (fig. 55), in realtà è quasi un tratteggiare con la punta d'argento o con la penna. Ed esattamente come nei disegni, da cui nulla si può cancellare senza snaturarli, così non è pensabile che possa mai emergere qualcosa di definitivo da questa pietra.

Quel senso di discesa assidua, continua, cadente, Michelangelo, in questi stessi anni, l'aveva realizzato in pittura; il suo autoritratto sulla pelle del San Bartolomeo è contesto di pennellate lunghe, assidue (fig. 55) simili a quei colpi, o meglio strisciate di scalpello della Pietà Rondanini (fig. 53).

Ancora una volta, dunque, il cosiddetto non finito coincide con qualcosa di pittorico. A volta a volta il significato del non finito pittorico raggiunge effetti ambientali d'ombra, di sfumato o, come nelle ultime tragiche opere (siano il citato disegno per una Crocifissione o l'autoritratto della Sistina) effetto di distruzione. E' dunque vero che non si può parlare di un non finito univoco a proposito di Michelangelo e che sarebbe arduo inserire in uno stesso discorso tutte le opere che *sembrano* non finite.

* * *

Ma quando, mi si potrebbe domandare, si può parlare legittimamente di non finito? Ora, forse, mi si accuserà di impertinenza o almeno di presunzione, ma oso affermare che di non finito si può parlare soltanto dal 1874, cioè da quando un pittore osò intitolare un suo quadro non, che so?, Cielo o Sole, ma *Soleil levant - Impression*. Da quel momento i pittori hanno veramente osato non finire la loro visione, cioè non andare al di là dell'impressione.

Ed è avvenuto ipso facto un fenomeno parallelo ben conseguente: i così detti «osservatori», cioè coloro che guardavano questo quadro o altri simili, cominciarono a chiedersi: ma perchè questo pittore dipinge così? E, mi si perdoni il troppo rapido volo, così è nata l'attuale critica d'arte. Fino al 1873, schematizzando, guardando un'opera d'arte si lodava la figura in quanto era espressiva di una scontata esperienza, se, per esempio, quegli alberi parevano veri, se si sentiva quasi sollievo ammirando quel bosco e soprattutto se la persona che era stata scolpita o dipinta era adeguata al modello o alla «bella natura»; c'era, dunque, per ogni pittura un termine di confronto nella natura, nel

«reale»; e tutti capivano l'opera d'arte: poteva piacere o non piacere, ma l'osservatore credeva per lo meno di capirla; senza dire che non accadeva mai che una pittura si tacciasse di incomprensibilità. Dall'esposizione famosa presso il fotografo Nadar, invece, ci si è domandato: ma che cosa significa questa «imprecisione», questi colori «in libertà»; perchè questi pittori dipingono così? Cioè: non che cosa in quel quadro sia rappresentato, poichè si vedeva bene che vi era figurato, poniamo, il sole nascente, o una «Barca tra le Ninfee», e vi si riconosceva de piano il «Ponte d'Argenteuil»; ma sopravveniva l'esigenza di spiegarsi perchè quel sole, quell'acqua, quel ponte fossero dipinti così, cioè quasi in istato di abbozzo, senza i «confini» del disegno o senza le classiche *finitezze*. L'opera d'arte, insomma, cominciò allora a non esaurirsi nell'artista, ma a procedere, diciamolo con parola attuale, nel *fruitore*, nello spettatore; il quale, per soddisfare questa nuova esigenza, per rispondere all'insorto quesito, s'ingegnò a elaborare per proprio conto l'opera d'arte.

Facciamo una piccola breve riprova di tutto ciò, ricorrendo ancora una volta alla musica. Quel «finito perfetto» del Lamento di Arianna di Claudio Monteverdi era dato dal sostrato armonico, per eccellenza della più definita tonalità; che procede, come ognuno sa, dalla scala diatonica, univocamente dinamica, giacché



Fig. C - Sopra: Scala del sistema eptafonico, in tono di do in modo maggiore, detta diatonica.

Sotto: Scala esafonica del sistema esatonico.

sulla sua settima nota (la « sensibile ») non è « possibile » fermarsi per l'invincibile esigenza di andare oltre e di *finire* sulla cosiddetta « tonica » o fondamentale. Non è possibile, con tale schema armonico, dar luogo a un « non finito ».

Si pensi, a contrasto, ciò che avvenne negli anni che seguirono immediatamente l'esplosione dell'impressionismo propriamente detto, quando Debussy formò e plasmò la sua musica non sulla scala « temperata », quella « classica » cui or ora ho accennato, ma su un'altra (fig. C) dove non si contano più sette note e non vi è più quell'intervallo di mezzo tono tra la settima e l'ottava, che comportava l'esigenza di *finire*, di passare dalla « sensibile » alla tonica. E fu la « scala alata », come la chiamò D'Annunzio, di sole sei note, che si succedono a distanze uguali, tutte, cioè, separate identicamente dall'intervallo di un tono.

Il solo ascoltare tale scala evoca la musica di Debussy. Non si ha alcun bisogno di « finire », è anzi impossibile finire una, diciamo così, melodia articolata o svolta, o per dir meglio tenuta su questa scala, cioè su tale sistema armonico; il quale esclude, come si è detto, qualsiasi sensazione di « finito » ed esige, anzi, l'intervento dell'immaginazione sulle ali dell'*imprécis*.

L'arte moderna, si è detto, non finisce nel momento in cui l'artista l'abbandona, ma continua in noi. Valga qualche esempio, sostituibile da infiniti altri: un'opera di Roberto Melli non si concilia davvero con l'effetto di finito, nel senso corrente della parola; vige, al contrario, una specie di impressionismo scultoreo conscio di esperienze cubiste e perciò simile a quello, notissimo, di Rouault. Non sono certo finite, in se stesse, o meglio rispetto a un modello veristicamente o razionalisticamente inteso, queste figure; ma per l'azione dell'autore certamente lo erano, tanto che egli, il pittore, le abbandonò; ma per consegnarle a noi, eredi e continuatori, o meglio alla nostra, pur condizionata, fantasia, capace anche di integrarle, forse secondo nostre precedenti esperienze, mnemoniche se non concettuali.

Al contrario, quando i pittori fanno « arte astratta » l'opera è finitissima. E sarebbe forse interessante seguire questo discorso: che, com'è ovvio, qui sarebbe troppo lungo.

Dunque, non finito e finito sono termini ancora vivi e viventi e conviventi. Oggi il non finito è nelle figure dove c'è un riferimento possibile al vero; tutto è immobile, tutto è finito dove, invece, c'è completa astrazione. Ma (e questo è pe-

culiare del nostro tempo) nell'uno e nell'altro caso ciò che vien *dopo*, cioè dopo quel non finito, o quello che è presente in questo finito sta a noi, che fruiamo dell'opera d'arte, concepirlo e rivelarlo, ovvero farlo esistere nella continuità della vita.

Gli unici «finiti», oltre gli astrattisti, sono i cosiddetti *Naïfs*: si veda per esempio Orneore Metelli che, in quel suo figurare infantile, è per definizione completamente finito: tutto è quieto, infatti, dove il fruitore non ha nulla da aggiungere; come nella poesia infantile.

Il problema del non finito, lo ripetiamo, è dunque ancor vivo; ed è il problema di sempre, vale a dire sempre plausibile e valido esattamente perché, essendo problema dello spirito, si presenta (ancora una volta: oggi come sempre) con caratteri tipicamente moderni, indici della cultura, del gusto, della spiritualità contemporanea. E ciò è quanto dire che è ben lungi dall'essere risolto, come è proprio delle cose connaturali e immanenti e insieme perpetue. E come problema attuale, al di sopra d'ogni presuntuosa speranza, conviene porlo, agitarlo e soprattutto studiarlo.



Fig. 1 - Michelangelo: La Centauromachia (Firenze, Casa Buonarroti)



Fig. 2 - Michelangelo: Tondo « Taddei » (Londra, Royal Academy)



Fig. 3 - Michelangelo: Disegno per la Cappella Sistina (Venezia, Accademia)



Fig. 4 - Michelangelo: Pietà (Vaticano, S. Pietro)



Fig. 5 - Michelangelo: Disegno (Londra, British Museum)



Fig. 6 - Michelangelo: Pietà, veduta laterale (Vaticano, S. Pietro)



Fig. 7 - Michelangelo: Madonna di Bruges, particolare
(Bruges, Notre-Dame)



Fig. 8 - Michelangelo: Disegno per un Apostolo
(Londra, British Museum)



Fig. 9 - Michelangelo: Disegno (Parigi, Louvre)



Fig. 10 - Michelangelo: Disegno (Firenze,
Casa Buonarroti)



Fig. 11 - Michelangelo: David, particolare (Firenze,
Galleria dell'Accademia)

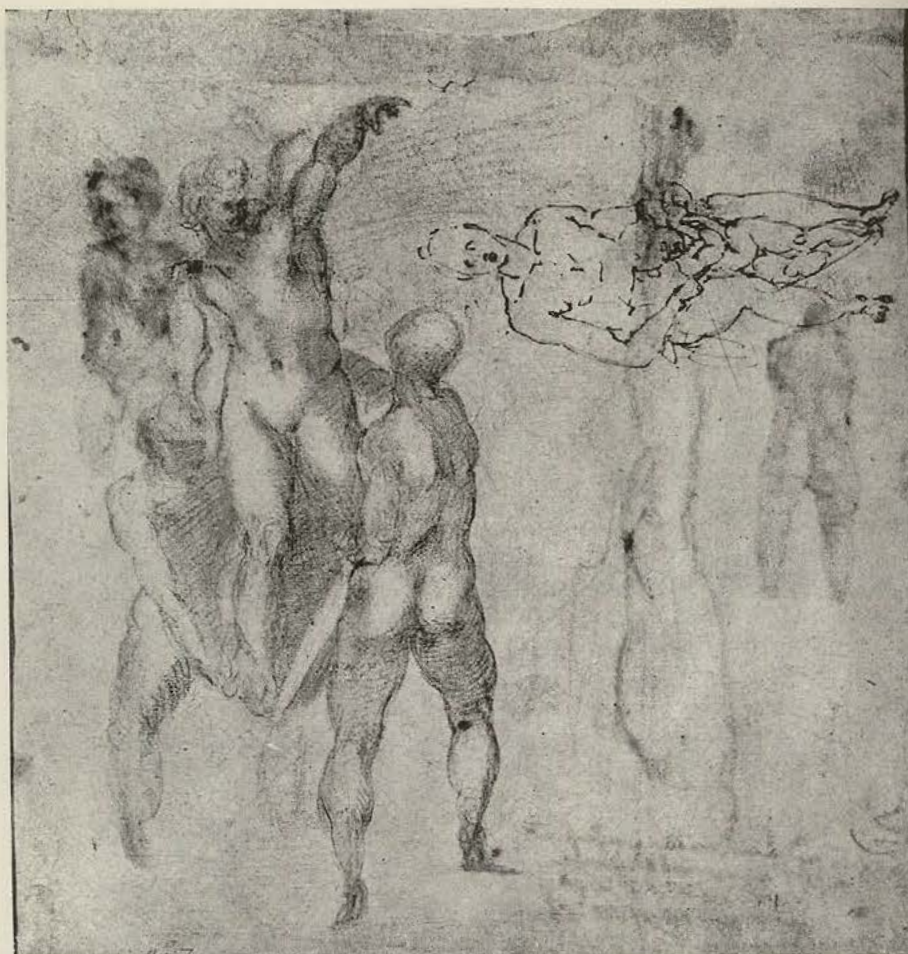


Fig. 12 - Michelangelo: Disegno. A d.: Studio per la Madonna di Bruges (Londra, British Museum)



Fig. 13 - Michelangelo: Disegno (Londra, British Museum)



Fig. 14 - Michelangelo: Disegno (Venezia, Accademia)



Fig. 15 - Michelangelo: Madonna col Bambino
(Firenze, Cappella Medicea)



Fig. 16 - Michelangelo: Madonna col Bambino. Disegno
per la Madonna Medici (v. fig. precedente) (Parigi, Louvre)



Fig. 17 - Michelangelo: Disegno. Studio per la Madonna Medici
(Londra, British Museum)



Fig. 18 - Michelangelo: Disegno (Firenze, Casa Buonarroti)



Fig. 19 - Leonardo: La così detta « Gloria ». Disegno (Londra, British Museum)



Fig. 20 - Michelangelo: Madonna col Bambino e S. Anna. Disegno (Oxford, Ashmolean Museum)



Fig. 21 - Leonardo: La Madonna col Bambino e S. Anna. Disegno
(Venezia, Galleria dell'Accademia)



Fig. 22 - Michelangelo: La Pietà (Firenze, S. Maria del Fiore)



Fig. 23 - Michelangelo: Studio per il profeta Giona (?) della Cappella Sistina. Disegno (Firenze, Casa Buonarroti)

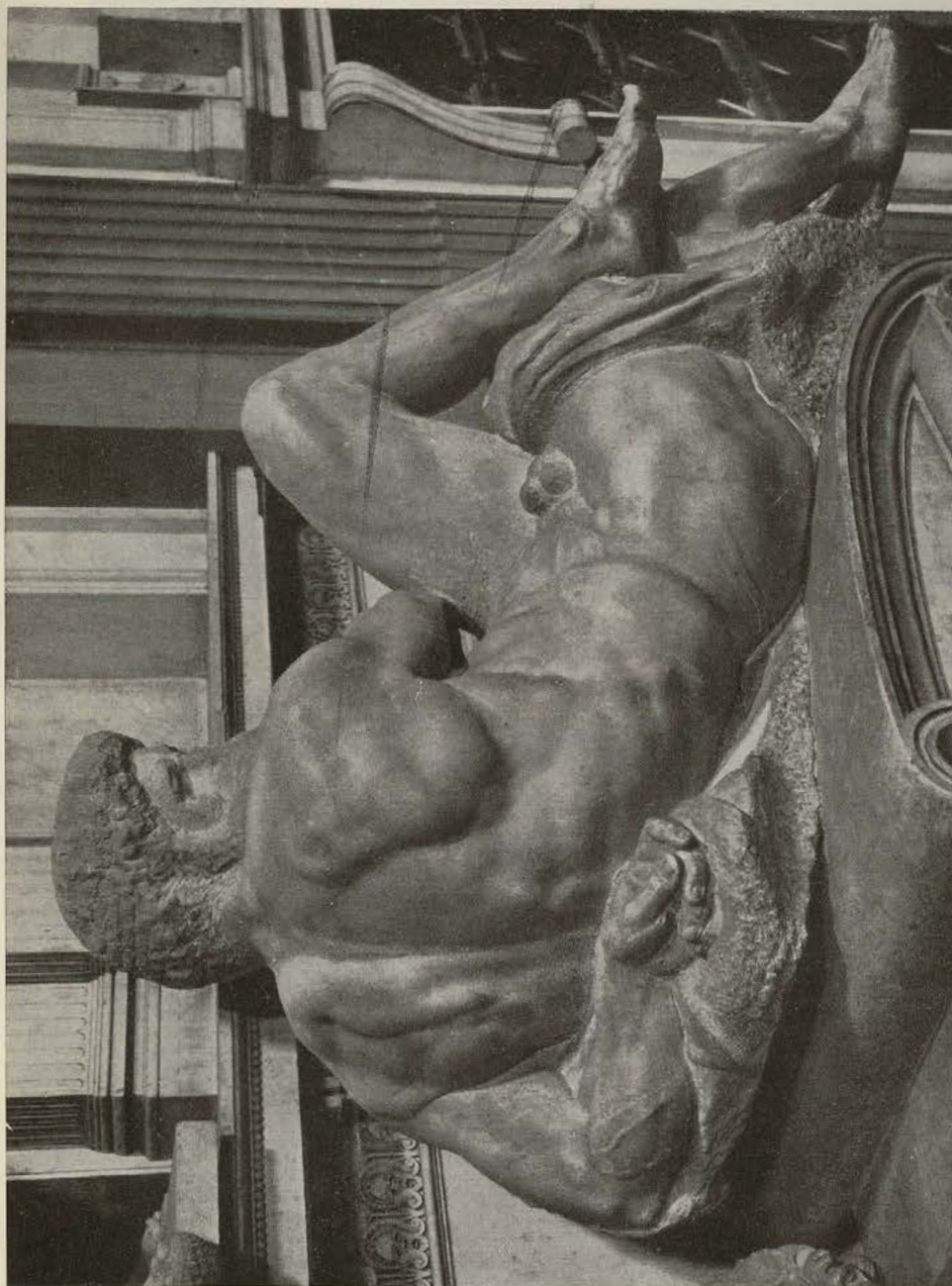


Fig. 24 - Michelangelo: Il Giorno. (Firenze, Cappelle Medicee)



Fig. 25 - Michelangelo: Il Giorno. (Firenze, Cappelle Medicee)



Fig. 26 - Michelangelo: Il Crepuscolo. Particolare (Firenze, Cappelle Medicee)

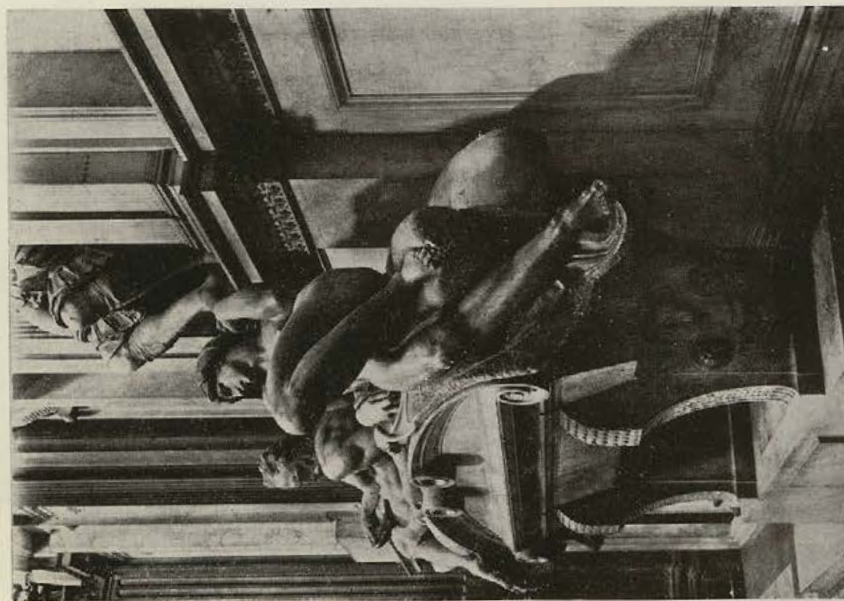


Fig. 27 - Michelangelo: L'Aurora. (Firenze, Cappelle Medicee)



Fig. 28 - Michelangelo: Disegno per l'Aurora (Venezia, Accademia)

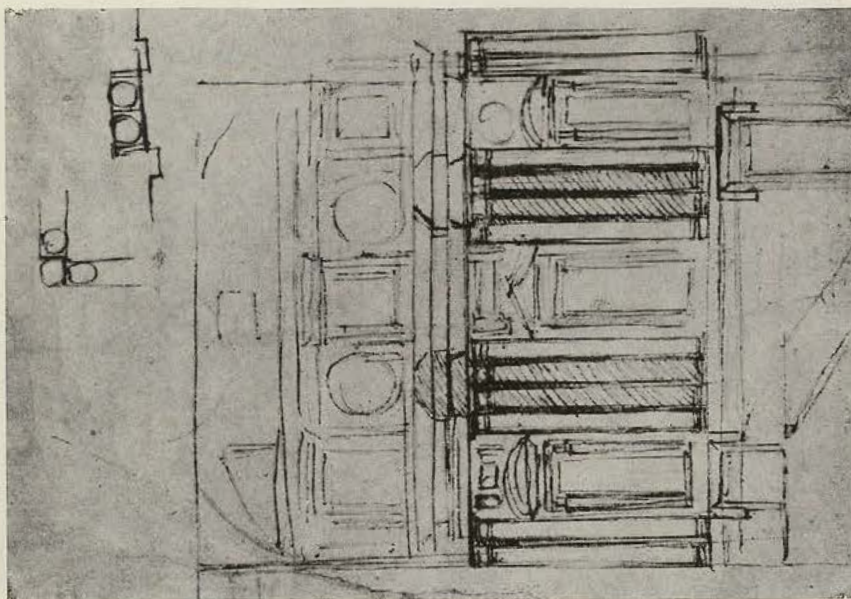


Fig. 29 - Michelangelo: Disegno per la Biblioteca
Laurenziana (Firenze, Galleria degli Uffizi)



Fig. 30 - Michelangelo: Disegni per gl'Ignudi
della Cappella Sistina (Londra, British Museum)

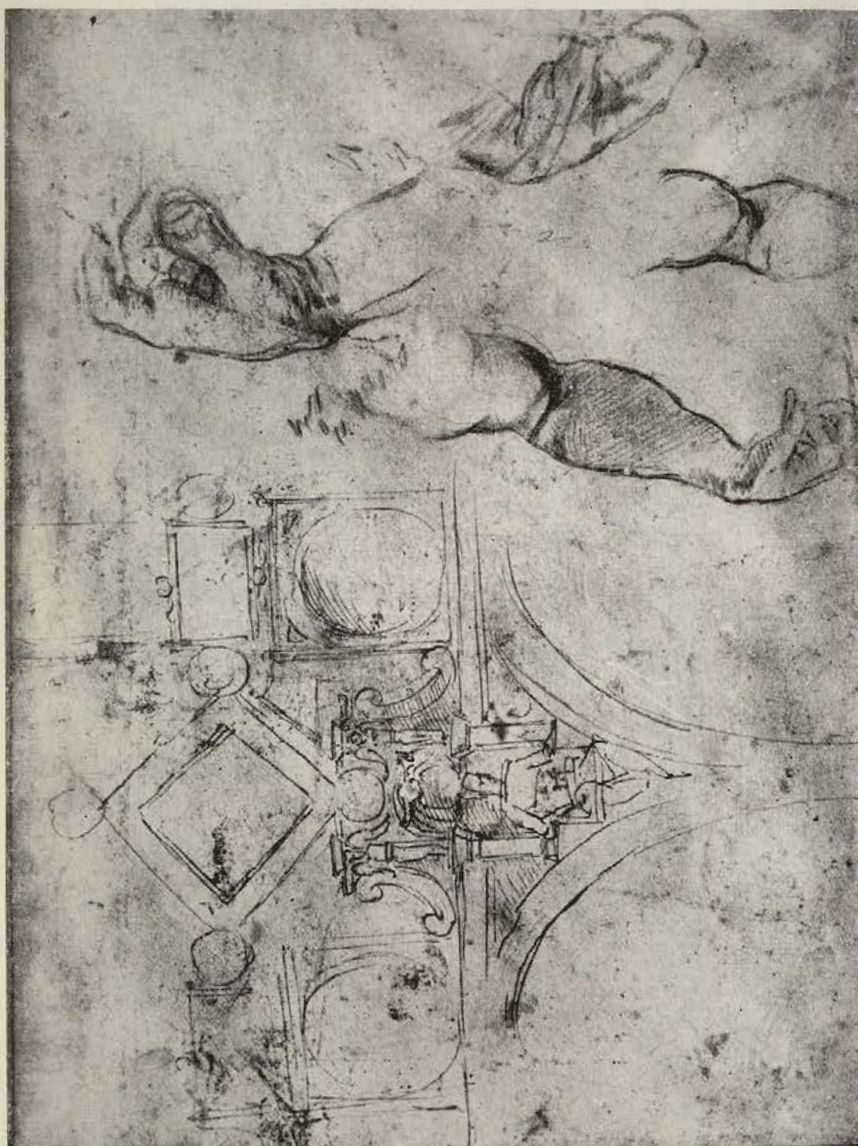


Fig. 31 - Michelangelo: Disegni per la Cappella Sistina (Londra, British Museum)



Fig. 33 - Michelangelo: Un Prigione. Particolare
(Parigi, Louvre)

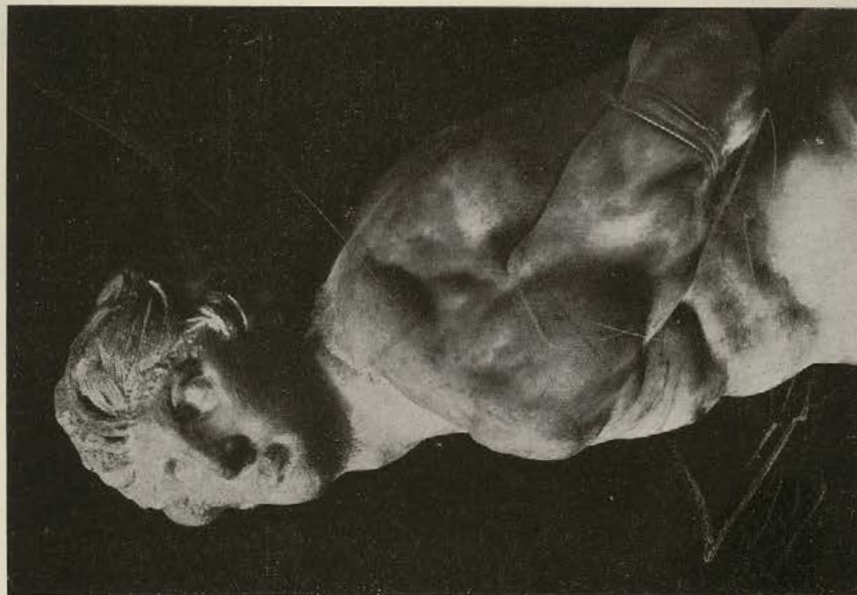


Fig. 34 - Michelangelo: Un Prigione. (Parigi, Louvre)



Fig. 35 - Michelangelo: Un Prigione. (Firenze, Galleria dell'Accademia)



Fig. 36 - Michelangelo: Un Prigione, detto l'Atlante. (Firenze, Galleria dell'Accademia)



Fig. 37 - Michelangelo: S. Matteo, Particolare
(Firenze, Galleria dell'Accademia)



Fig. 38 - Michelangelo: Pietà di Palestrina, Particolare
(Firenze, Accademia di Belle Arti)



Fig. 39 - Michelangelo: Pietà di Palestrina. Veduta frontale (Firenze, Accademia di Belle Arti)



Fig. 40 - Michelangelo: Pietà di Palestrina. Veduta laterale (Firenze, Accademia di Belle Arti)



Fig. 41 - Michelangelo: Disegni per una Pietà e per una Deposizione (Oxford, Ashmolean Museum)



Fig. 42 - Michelangelo: Pietà di Palestrina. Particolare
(Firenze, Accademia di Belle Arti)



Fig. 43 - Michelangelo: Disegno per una De-
posizione (Londra, British Museum)



Fig. 44 - Michelangelo: Disegno per un'Annunciazione (Londra, British Museum)



Fig. 45 - Michelangelo: Disegno di una Resurrezione (Londra, British Museum)



Fig. 46 - Michelangelo: Disegno (Londra,
British Museum)



Fig. 47 - Leonardo: Studio per la Madonna
Litta (Parigi, Louvre)



Fig. 48 - Leonardo: Disegno per una S. Anna con la Madonna, il Bambino e S. Giovannino (Londra, Royal Academy)

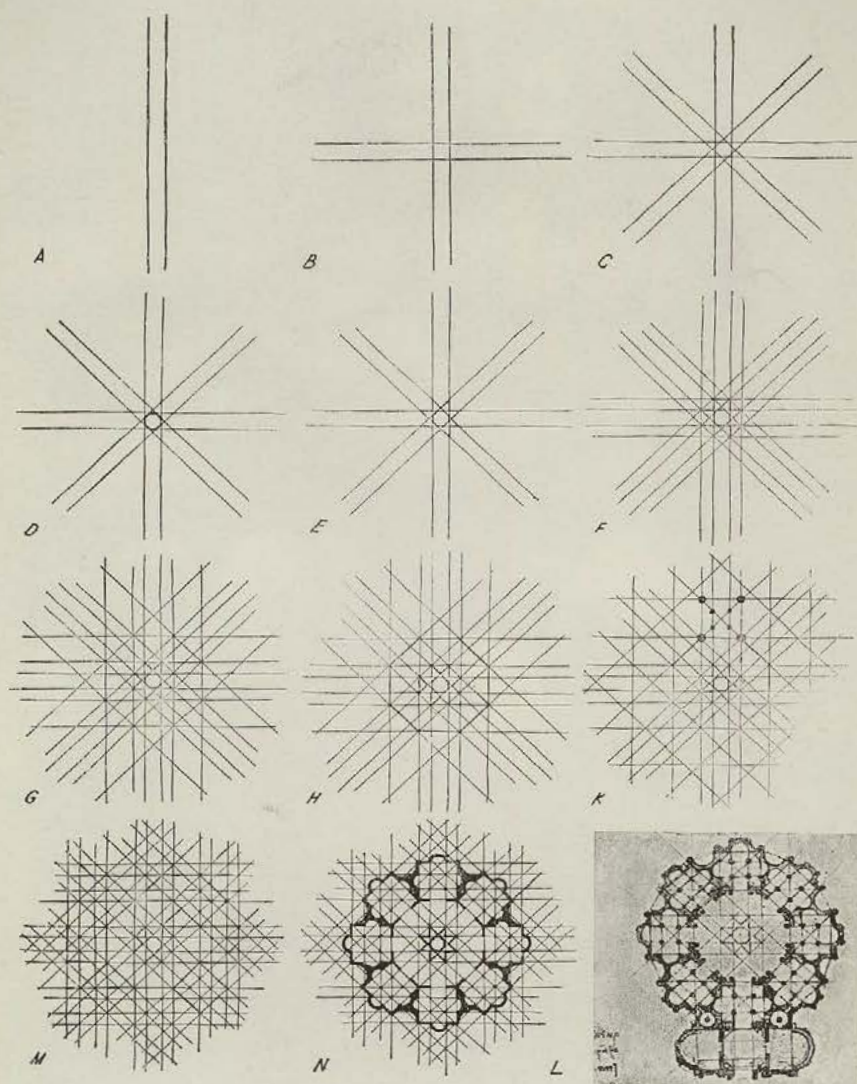


Fig. 49 - Plausibile genesi della pianta (L) disegnata da Leonardo (Parigi, Bibl. dell'Istituto di Francia, Cod. Ashbur., II, 2037, f. 5 v.)

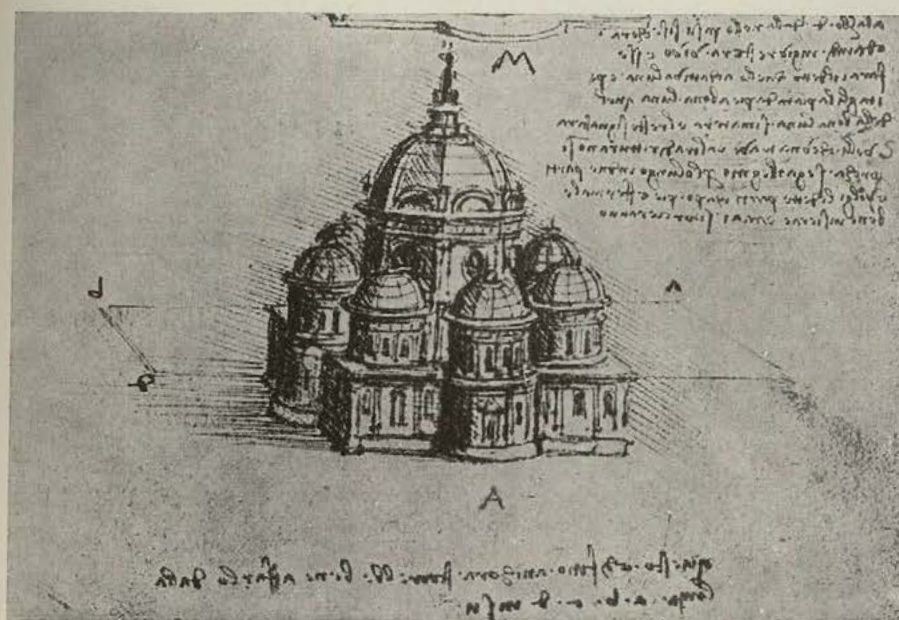


Fig. 50 - Leonardo: Disegno d'una chiesa a pianta centrale. In basso: «questo edificio anchora starebbe bene affarlo della lunghezza a. b. c. d. in su» (Parigi, Bibl. dell'Istituto di Francia, Ms. B, 173, p. 17 v.)



Fig. 51 - Michelangelo: Disegno per il Giudizio Finale (Londra, British Museum)



Fig. 52 - Michelangelo: Disegno per una Crocifissione (Parigi, Louvre)



Fig. 53 - Michelangelo: Pietà Rondanini. Particolare (Milano, Castello Sforzesco)

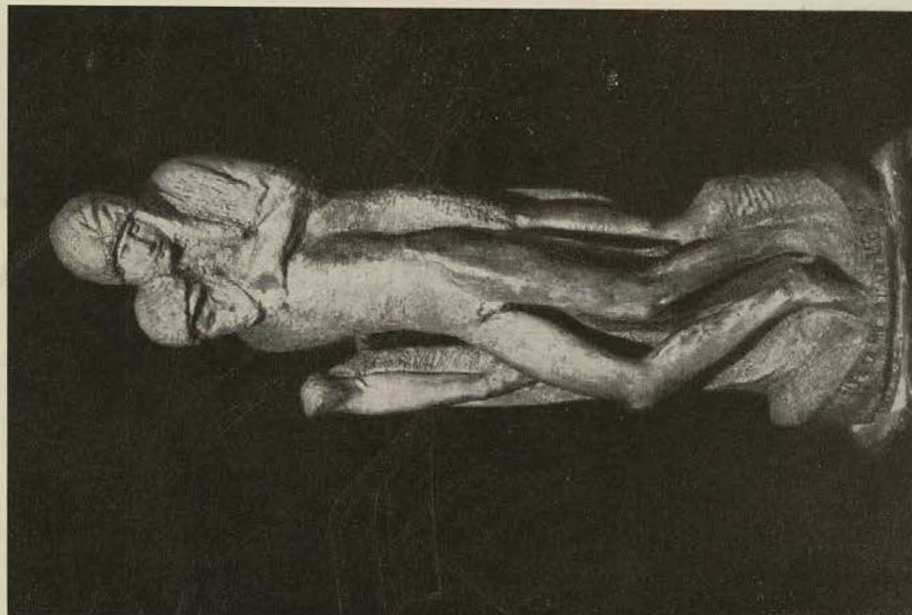


Fig. 54 - Michelangelo: Pietà Rondanini (Milano, Castello Sforzesco)



Fig. 55 Michelangelo: Autoritratto. Particolare del S. Bartolomeo nel Giudizio Finale (Vaticano, Cappella Sistina)

LE LEZIONI DI STORIA DELL'ARTE DI ADRIANO PRANDI

Margherita de Gennaro

«La visione transdisciplinare è decisamente aperta, nella misura in cui essa supera il campo delle scienze esatte, per spingerle al dialogo e alla riconciliazione, non solo con le scienze umane ma anche con l'arte, la letteratura, la poesia e l'esperienza interiore».

B. Nicolescu, E. Morin, L. De Freitas
Carta della Transdisciplinarietà, Articolo 5

Sono trascorsi ormai trent'anni da quando Basarab Nicolescu, Edgar Morin e Lima De Freitas firmarono ad Arrabida, in Portogallo, la *Carta della Transdisciplinarietà*¹, che nasce come espressione dell'attitudine degli scienziati del nostro tempo di superare i confini disciplinari, senza limitarsi a giustapporre saperi diversi o a contaminarli. In questa direzione si muove anche l'educazione STEAM, acronimo per indicare *Science, Technology, Engineering, Art, Mathematic*, che propone un metodo di apprendimento sviluppato nel 2000 negli USA² e, in merito al quale il Ministero dell'Istruzione e del Merito ha elaborato le Linee Guida³. Esse invitano le scuole di ogni ordine e grado ad introdurre, nel piano triennale dell'offerta formativa, azioni rivolte a sperimentare metodologie innovative, per rafforzare l'acquisizione delle competenze matematico-scientifiche-tecnologiche e digitali, ma soprattutto per applicare una forma integrata di comprensione, che assomigli alla vita reale. Il Ministero ha posto l'accento sullo sviluppo di un pensiero critico da parte degli studenti, possibile solo attraverso sistemi di apprendimento, in cui la creatività, garantita dalle materie umanistiche (racchiuse nella definizione di Arte), ricopre un ruolo chiave.

Non è stato difficile ripensare la didattica di Adriano Prandi entro queste coordinate. Essa mostrava già un approccio scientifico, culturale, basato sulla relazione, l'influenza e lo scambio reciproco tra le discipline, nonostante egli abbia concluso la sua attività di docenza presso l'Ateneo barese ormai più di mezzo secolo fa. La metodologia di Prandi era, tuttavia, pratica ben acquisita, alla luce dell'ormai consolidata Riforma Gentile del 1923, figlia, per così dire, del vivace e articolato dibattito sull'insegnamento della Storia dell'Arte che, già a partire dagli inizi del Novecento, coinvolse storici dell'arte, artisti, politici, insegnanti, pedagogisti e uomini di scuola⁴. Nel 1899 Adolfo Venturi sosteneva con forza l'opportunità del nuovo insegnamento, a patto che fosse affidato a docenti con una formazione storico-artistica, configurandosi come un tassello importante del suo progetto, basato sul legame indissolubile tra ricerca, tutela e amministrazione del patrimonio artistico. La Riforma scolastica di Giovanni Gentile nel 1923 introduceva, in forma sperimentale nei licei classici, la storia dell'arte tra le materie obbligatorie, senza creare però apposite cattedre, acuendo l'urgenza di individuare criteri di selezione dei docenti, come la messa a punto dei programmi scolastici, oltre al bisogno di strumenti didattici specifici, come l'uso delle fotografie e delle proiezioni luminose⁵.

Dopo la caduta del regime fascista e la fine della guerra, nel processo di ricostruzione del paese, nel 1947 il programma scolastico della storia dell'arte del 1936, passato indenne all'esame della Commissione per l'Educazione dell'*Allied Military Government*, verrà riconfermato dal ricostituito Ministero della Pubblica Istruzione⁶. Il 1947 è anche l'anno della presa di servizio di Adriano Prandi a Bari, come incaricato dell'insegnamento di 'Storia dell'Arte Medievale e Moderna'. Già ampiamente considerato un «ottimo e zelante studioso» (in questi termini si esprime nel '37 il Preside della Facoltà di Scienze

Fisiche, Matematiche e Naturali della Regia Università di Roma, il chimico Nicola Parravano)⁷, quasi subito dopo il suo arrivo scrisse una lettera indirizzata al Magnifico Rettore di allora, Raffaele Resta, in cui si sottolineava che lo studio della storia dell'arte non avrebbe dovuto vertere sulla trattazione dell'arte locale, ma bisognava integrare le regolari lezioni cattedratiche e le esercitazioni con assidui colloqui con gli studenti, per rendere note le principali questioni di storia e di critica. A ciò seguiva una richiesta di fondi, nonché di supporti alla ricerca e alle attività didattiche⁸.

Le lezioni in aula, ampiamente documentate dai registri conservati presso l'Archivio Generale di Ateneo, produssero una serie di dispense editate dalla storica Adriatica Editrice di Bari, le quali in parte confluirono in una vera e propria collana, dal titolo generale *Lezioni di Storia dell'Arte e Lezioni di Archeologia Cristiana e Storia dell'Arte*⁹, che Prandi metteva a disposizione degli allievi dei diversi insegnamenti di cui era titolare, erogati dalla Facoltà di Lettere e Filosofia, presieduta dall'italianista Mario Sansone e dalla facoltà di Magistero. Prandi cominciò a pubblicarle quasi subito dopo il suo arrivo in Puglia, (per esempio ne diede alle stampe una sul *Beato Angelico* nel 1949), ma la sua produzione maggiore risale agli anni '60, quando divenne professore ordinario di Archeologia Cristiana, nel 1961, quindi ordinario di Storia dell'Arte Medievale e Moderna nel 1967, coinvolgendo molti dei suoi collaboratori, alcuni dei quali hanno poi svolto la carriera accademica proprio all'Università degli Studi di Bari (Ettina Andriola, Mariella Basile, Maria Stella Calò, Raffaella Cassano, Maria Rosa Manzionna, Paolo Moreno).

Le *Premesse alle Lezioni di storia dell'arte a cura della dott.ssa M. Basile*, ricostruiscono, nella prima parte, lo stato della critica (fig. 1), partendo dagli orientamenti critici di Lionello Venturi nel *Gusto dei primitivi* del 1926 e di Roberto Longhi in *Piero della Francesca* del 1927, condizionati, nella lettura che ne fornisce Prandi, dalla teoria della cosiddetta 'pura visibilità' e dal sistema berensoniano dei 'valori tattili'¹⁰, almeno fino all'opposizione di Ranuccio Bianchi Bandinelli con la *Storicità dell'arte classica* (1950) e di Carlo Ludovico Ragghianti con il *Profilo della critica d'arte in Italia e L'arte e la critica* (1951)¹¹.

Le *Premesse* si articolano essenzialmente in due capitoli: nel primo s'intendono esaminare i fondamenti teorici, a discendere dalla definizione di «storia dell'arte», intrinsecamente legata ai concetti di arte, critica e storia, che segnano la scelta di un ordine metodologico appropriato. Nel secondo, Prandi affronta più specificatamente la critica d'arte, partendo dalla grande fioritura di studi di fine Ottocento con Giovanni Morelli, le cui teorie furono poi sviluppate da Bernard Berenson in merito alla pittura, senza tralasciare certamente l'estetica crociana. Il volume è corredato, poi, da alcune *Norme generali ad uso degli studenti* e da

I N D I C E	
Cap. I - Fondamenti teorici	pag. 7
Cap. II - Osservazioni elementari sulla critica d'arte	" 46
Bibliografia sommaria sulla teoria generale dell'arte	" 85
Norme generiche ad uso degli studenti	" 92
A p p e n d i c e	
Problemi di prospettiva	" 99

BIBLIOTECA
Sant'Annibale
Maria Di Francia
Padri Rogazionisti
TRANI
- 24256

1. A. Prandi, *Lezioni di storia dell'arte. Premesse a cura della dott.ssa Mariella Basile*, Bari, 1964 (?), indice.

una *Bibliografia sommaria sulla teoria generale dell'arte* e si concludeva con un'appendice inerente uno dei casi di studio prediletti da Prandi, *I problemi di prospettiva*, un tema di cui si occuperà a più riprese e che continuò ad interessarlo fino agli ultimi anni di ricerca.

Infatti un intero capitolo sulla scoperta della prospettiva è inserito nel lavoro monografico su *Filippo Brunelleschi*, pubblicato nel 1966 e curato sempre da Basile (fig. 2). Esso è suddiviso in una prima parte in cui si raccontano le vicende biografiche dell'artista, con particolare attenzione alle fonti del Manetti e del Vasari e un circostanziato focus sul concorso indetto per la costruzione del Battistero. Nei capitoli della parte seconda si passano in rassegna, invece, le opere della maturità del Brunelleschi: l'Ospedale degli Innocenti, la Sacrestia vecchia e la basilica di San Lorenzo, la Chiesa di Santo Spirito, infine la Cappella dei Paz-

I N D I C E	
Cap. I - L'attesa dell'arte nuova dal Boccaccio al Cennini	pag. 5
Cap. II - Giotto: Le fonti	» 43
Cap. III - I mosaici dal Battistero fiorentino	» 49
Cap. IV - Le storie di S. Francesco nella Basilica di Assisi	» 55
Cap. V - Padova: la Cappella degli Scrovegni	» 69
Cap. VI - Firenze: Le Cappelle Bardi e Peruzzi	» 81
Avvertenze	» 91

3. A. Prandi, *Lezioni di storia dell'arte. Giotto Maggiore*, Bari, 1967, indice.

I N D I C E	
Parte Prima	
LA PERSONALITA' DI FILIPPO BRUNELLESCHI	
Cap. I - Fonti per il Brunelleschi	pag. 7
Cap. II - Formazione e prima attività del Brunelleschi	» 14
Cap. III - Il concorso per il Battistero	» 20
Cap. IV - La scoperta della prospettiva	» 24
Note	» 32
Parte Seconda	
LE OPERE DI FILIPPO BRUNELLESCHI	
Cap. I - L'Ospedale degli Innocenti	pag. 41
Cap. II - La Sacrestia vecchia di San Lorenzo	» 44
Cap. III - La Basilica di S. Lorenzo	» 48
Cap. IV - La Chiesa di Santo Spirito	» 52
Cap. V - La Cappella Pazzi	» 56
Note	» 63

2. A. Prandi, *Lezioni di storia dell'arte. Brunelleschi*, Bari, 1966, indice.

zi. Lo stesso anno, siamo sempre nel '66, Prandi pubblica il testo dedicato ai *Problemi di Critica, Da Cimabue a Leon Battista Alberti*, in cui torna ad occuparsi di critica d'arte, individuando polemicamente Giotto come spartiacque per il Trecento, così come già accadeva nelle *Vite* di Vasari (lo stesso accade in letteratura con Dante, Petrarca e Boccaccio), evidenziando il ruolo centrale di Cimabue e attuando un approfondimento su Leon Battista Alberti.

Proprio di Giotto, Prandi si occupò poi in un'intera monografia, *Giotto Maggiore a cura della dott.ssa Manzionna*¹², dove gli argomenti trattati corrispondono perfettamente alle lezioni di Storia dell'Arte, tenute da Prandi nell'anno accademico 1996-1997 (fig. 3)¹³. Il primo capitolo contiene un focus su Giotto sia nella novella di Forese da Rabatta del *Decameron*, sia nelle terzi-

ne dell'*Amorosa Visione*, che forniscono l'occasione anche per parlare dell'Ars poetica del Boccaccio¹⁴, molto vicina alla concezione aristotelica dell'arte come imitazione dell'atto creativo. Inoltre si mette in evidenza come Boccaccio fosse totalmente estraneo, nella sua vita privata, all'attività dei pittori, al contrario del Petrarca con Simone Martini¹⁵. Nei capitoli successivi, sempre con un approccio critico, Prandi mette in rapporto l'analisi di Giotto che ne fanno Boccaccio e Cennini con le fonti del pittore, dal Ghiberti al Vasari. Nella seconda parte della dispensa si ripercorrono le tappe principali della produzione giottesca, dai mosaici del Battistero fiorentino, alle storie di San Francesco nella Basilica di Assisi, fino alla Cappella degli Scrovegni a Padova e alla Cappella Bardi e Peruzzi a Firenze.

In *Le origini del Barocco nell'arte figurativa italiana*, testo curato da Maria Stella Calò, il Manierismo e Caravaggio sono i temi principali (fig. 4). Va segnalato che Calò tornerà ad occuparsi ancora della pittura del Cinquecento e del primo Seicento, declinata però in Terra di Bari, con una pubblicazione del 1969, edita dall'Adriatica Editrice Bari, realizzata con il contributo dell'Università¹⁶. Questa disamina del percorso del Merisi passa attraverso l'inquadramento del clima storico in cui egli visse, quale fu la cultura del suo tempo e in quale misura questa influì sulla sua personalità e quali apporti infine, egli stesso diede a quella cultura. Quindi un'intera sezione del volume viene dedicata dall'autore alla cultura detta del Manierismo, di cui si consigliava la lettura anche di un'altra dispensa¹⁷, nel tentativo di chiarire l'accezione etimologica del termine, inteso come mimesi di un modello particolare e secondo

una lettura di matrice storica, alludendo all'imitazione di un artista, in quanto si presume di sapere qual è l'arte degna di essere imitata. Questa concezione del Manierismo, così come racconta Prandi, passa attraverso la storiografia fiorentina prima tardo medievale, poi per il tramite di Giorgio Vasari.

L'attenzione è poi volta ad esaminare la teoria dell'arte a Firenze nel Cinquecento, ponendo l'accento sui trattati di storia dell'architettura del Serlio e Vignola, un dato che certamente Prandi attinge dalla sua precedente esperienza come assistente, dal 1938 al 1943, per la cattedra di 'Storia e stili dell'Architettura' presso l'Istituto di Disegno della Regia Facoltà di Roma, di cui era titolare Vincenzo Fasolo¹⁸. La seconda parte del volume *Alle origini del Barocco* è tutta incentrata su Caravaggio, contestualizzato nella sua tempeste culturale e nella disamina delle fonti. Gli ultimi capitoli sono essenzialmente un commento critico delle opere caravaggesche con rimando puntuale al catalogo della mostra su Caravaggio, curata da Roberto Longhi nel 1951 a Palazzo Reale a Milano¹⁹.

Ancora alla sua profonda conoscenza e passione per l'architettura dovette attingere Prandi,

I N D I C E	
<u>Parte prima</u>	
CARATTERI DELLA CULTURA DEL PERIODO DETTO DEL MANIERISMO.	
Cap. I - IL VASARI E IL SUO TEMPO - LA STORIOGRAFIA FIORENTINA.	
1) Premessa	pag. 5
2) La biografia degli artisti nella storiografia tardo medioevale	" 6
3) I precedenti delle biografie vasariane	" 9
4) Il Vasari	" 12
5) Manierismo e imitazione	" 14
6) La pratica dell'imitazione - La composizione	" 17
Note al capitolo primo	" 20
Cap. II - LA TEORIA DELL'ARTE A FIRENZE NEL CINQUECENTO.	
1) La disputa dell'arte a Firenze nel Cinquecento	" 24
2) Precedenti della trattatistica cinquecentesca	" 29
3) Ancora sulla composizione e sull'imitazione	" 34
4) Il trattato del Serlio	" 36
5) Il Vignola	" 44
Note al capitolo secondo	" 50
<u>Parte seconda</u>	
IL CARAVAGGIO	
Cap. I - POSIZIONE DEL CARAVAGGIO NELLA CULTURA DEL SUO TEMPO	
	" 57
Note al capitolo primo	" 66

4. A. Prandi, *Le origini del Barocco nell'arte figurativa italiana*, II. *Il Manierismo e il Caravaggio a cura della dott.ssa Maria Stella Calò*, Bari, 196(?), indice.

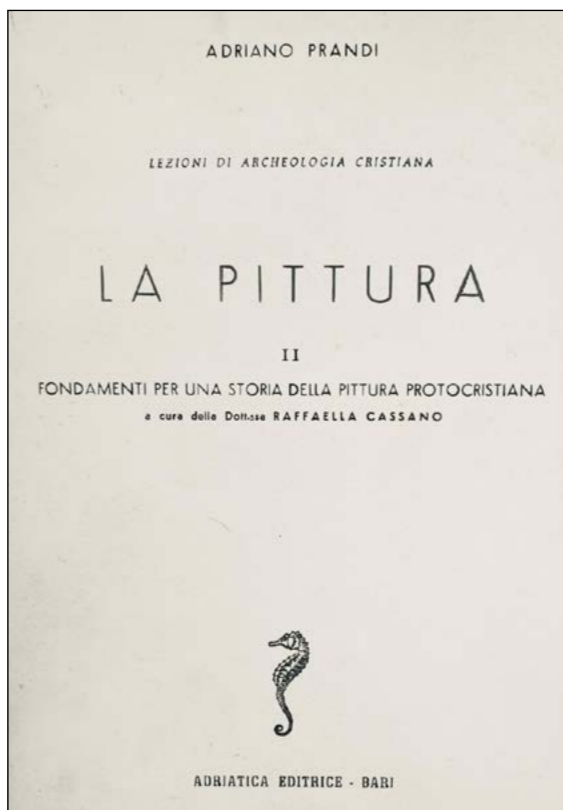
nella dispensa di *Lezioni di Archeologia Cristiana e di Storia dell'Arte*, curata da Paolo Moreno e da Ettina Andriola (fig. 5), in cui si mettono a sistema gli ordini architettonici, la tecnica costruttiva e l'architettura in età cristiana. In modo specifico Prandi, grande appassionato di letteratura, dimostra di conoscere la *Storia letteraria d'Italia* dello storico e filologo Vittorio Rossi quando si andò a occupare di Vitruvio, della scoperta dei suoi codici e della sua fortuna in età umanistica, in particolare nel '400²⁰. Si prosegue con la trattazione, secondo un metodo ossimorico, che vede messi a confronto la cultura e l'erudizione, il culto e l'imitazione dell'antico, quest'ultimo considerato fondamento positivo, ma destinato ad essere superato. Anche la parte inerente i fondamenti teorici introduttivi allo studio della storia dell'arte procede in un susseguirsi di antinomie, attinte certamente dalla tradizione neoplatonica e tolemaico-aristotelica, come arte e tecnica, forma e contenuto, arte e natura, arte e gusto, oltre agli imprescindibili approfondimenti sull'autonomia dell'arte e sull'arte religiosa. L'attenzione particolare al concetto di arte agli inizi dell'era cristiana, dove è perfetta la biunivoca corrispondenza tra arte e filosofia, soprattutto durante i primi secoli 'orientalizzanti' del Cristianesimo, offrono a Prandi la possibilità di aprire un'ampia parentesi sulla musica²¹, l'unica poi, in età medievale, ad essere inclusa nel Quadrivio delle arti liberali, perché considerata arte perfetta, secondo la visione classicistica che la riduceva ad un'estrinsecazione sensibile di un sistema matematico. Questa concezione è messa a confronto da Prandi con quella più tarda, romantica e sensibilistica, per cui l'immaterialità del mondo sonoro induce, attraverso un potere evocativo, accresciuto dal fatto motorio del ritmo, ad uno stato contemplativo ed estatico. Non a caso Prandi riporta la celebre formula di Walter Pater, secondo cui «tutte le arti tendono allo stato di musica»²².

Sempre Prandi avrebbe sottolineato poi come il sostrato matematico del fenomeno della consonanza, il contenuto fisico-matematico del fenomeno sonoro, hanno permesso che in ogni epoca si stabilisse un confronto tra architettura e musica, come arti non imitative, strettamente correlate tra loro dal concetto di 'armonia'²³. Anche in questa dispensa non mancano osservazioni sulla critica d'arte, sulla sua natura intrinseca e metodologia, di cui Prandi fornisce una bibliografia sommaria.

Nel medesimo volume, una parte meno incidente, per la verità, rivolge l'attenzione all'Archeologia Cristiana, nel tentativo di darne innanzitutto una non facile definizione, perché nell'idea dell'autore era necessario circoscrivere l'oggetto di studio ai manufatti d'interesse artistico, come quelli plastici, architettonici e quelli riferibili alle cosiddette 'arti minori', lasciando altri tipi di documenti, come le iscrizioni, ad altre sfere d'indagine, come per esempio l'epigrafia. Interessante, infine, è il distinguo che Prandi opera tra l'Archeologia, sempre muovendo dallo specifico 'cristiano' in questione, e la Storia dell'Arte. Dal suo punto di vista,

I N D I C E	
PARTE PRIMA	
<u>Introduzione allo studio dell'Archeologia Cristiana</u>	
Cap. I - Che cosa è l'Archeologia Cristiana	Pag. 5
Cap. II - Storia dell'Archeologia Cristiana.	" 20
PARTE SECONDA	
<u>Introduzione allo studio della storia dell'arte</u>	
Cap. I - Fondamenti teorici	" 69
1) Generalità.	" 69
2) Storia della parola "arte".	" 74
3) Concetto di arte.	" 90
4) Arte e tecnica.	" 92
5) Forma e contenuto.	" 95
6) Arte e natura.	" 100
7) Arte e gusto.	" 102
8) Autonomia dell'arte.	" 102
9) Arte religiosa.	" 105
Cap. II - Osservazioni elementari sulla critica d'arte.	" 111
1) Generalità.	" 111
2) Cenni sui più recenti metodi della critica d'arte.	" 119
3) Ancora del gusto e dell'arte.	" 136
4) Storia dell'arte.	" 141
Bibliografia sommaria sulla teoria generale dell'arte.	" 149

5. A. Prandi, *Lezioni Archeologia cristiana e di Storia dell'arte* a cura dei dott. Paolo Moreno e della dott. Ettina Andriola, Bari, 196(?), indice.



in tale contesto gli archeologi si proponevano essenzialmente di ricostruire la civiltà dei primi secoli, appunto cristiana, per il qual fine ogni manufatto ad essa riferibile assumeva un valore documentario, indipendentemente dal suo valore artistico. La disciplina tanto amata da Prandi, la Storia dell'Arte, in questo caso rischiava di diventare a suo dire, nell'ottica degli archeologi, solo un mezzo per perseguire il fine della ricostruzione filologica dell'antichità cristiana.

Nella collana di *Lezioni di Archeologia*, si segnala infine *La Pittura, Fondamenti per una storia della pittura protocristiana* a cura della dott.ssa Raffaella Cassano (fig. 6), in cui Prandi approfondisce tutti gli aspetti legati al rapporto tra la cultura cristiana e la sua rappresentazione, a discendere dalla pittura paleocristiana e ai suoi legami con la tradizione ellenistica e orientale, fino ad arrivare alla tarda romanità.

6. A. Prandi, *La Pittura. II. Fondamenti per una storia della pittura protocristiana*, a cura della Dott.ssa Raffaella Cassano, Bari, 196(?), frontespizio.

Note

¹ De Freitas-Morin-Nicolescu 1994.

² National Foundation 2001.

³ Ministero dell'Istruzione e del Merito, DM 184 del 15 settembre 2023.

⁴ Meyer 2023 pp.12-13.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*.

⁷ ASUS, Fascicolo personale Prandi Adriano, Lettera di Nicola Parravano del 23 novembre 1937, indirizzata al Magnifico Rettore della R. Università di Roma, Pietro de Francisci. Essa fa seguito alla riservata n.18 del 5 novembre 1937 del Rettore e alla richiesta, da parte del Ministro dell'Educazione Nazionale datata 27 ottobre 1937, di riservate informazioni sulla condotta morale, civile, politica di Adriano Prandi, candidatosi al conseguimento dell'abilitazione alla libera docenza in *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*.

⁸ AGAB, Fascicolo 'Prandi Adriano fuori ruolo - Piazza del Grillo 5 - Roma', Lettera di Adriano Prandi al Magnifico Rettore Raffaele Resta, Bari, 24 dicembre 1947. Per cui si veda *infra* Leonardi, *Michelangelo antifascista a Bari* (1964-'65).

⁹ Oltre alle dispense commentate in questa sede, di cui molti non datati, è possibile consultare delle *Lezioni di Storia dell'Arte* i seguenti volumi: 1) *Lezioni di storia dell'arte* / A. Prandi, Bari Adriatica Editrice; 2) *Il pensiero medievale sull'arte: lezioni di storia dell'arte* / A. Prandi, M. Basile, Bari Adriatica Editrice; 3) *Il pensiero medievale sull'arte: note sommarie* / A. Prandi; a cura della dott.ssa M. Basile, Bari Adriatica Editrice; 4) *Caratteri generali delle abbazie prima*

e dopo la riforma cluniacense / A. Prandi; a cura della dott.ssa M. Basile, Bari Adriatica Editrice; 5) *Lezioni di storia dell'arte. Parte 3., Il Beato Angelico*: (Università degli studi di Bari, Facoltà di Lettere e Corso per laurea in Pedagogia), Bari Adriatica Editrice; 6) *Problemi di pittura medievale* / A. Prandi; a cura della dott.ssa S. Calò, Bari Adriatica Editrice; 7) *Lezioni di storia dell'arte. Parte 1., Introduzione allo studio della storia dell'arte; parte 2., Generalità sul pensiero artistico dall'inizio dell'era cristiana all'Umanesimo*: (Università degli studi di Bari, Facoltà di lettere e Corso per la laurea in pedagogia), Bari Adriatica Editrice; 8) *Le origini del Barocco nell'arte figurativa italiana I. Dal Manierismo ai Carracci* / A. Prandi; a cura di E. Croce, Bari Adriatica Editrice. Della collana *Lezioni di archeologia cristiana* risultano disponibili i seguenti testi: 1) *Lezioni di archeologia cristiana* / A. Prandi, Bari Adriatica Editrice; 2) *L'iconografia dei Magi: lezioni di archeologia cristiana* / A. Prandi; a cura di R. Tateo, Bari Adriatica Editrice; 3) *La decorazione del così detto Ipogeo dei Flavi nel cimitero di Domitilla: lezioni di archeologia cristiana* / A. Prandi, Bari Adriatica Editrice; 4) *La pittura: fondamenti per una storia della pittura protocristiana* / A. Prandi; a cura di M. R. Cassano, Bari Adriatica Editrice.

¹⁰ Per cui si veda *infra* Leonardi, *Michelangelo antifascista a Bari* (1964-'65).

¹¹ C. L. Ragghianti tornò sull'argomento anche a distanza di vent'anni sul n. 3 di marzo 1971 della rivista NAC (*Notiziario di Arte Contemporanea*) Edizioni Dedalo, diretta da Francesco Vincitorio. In quell'occasione, in un articolo dal

titolo *Postilla*, viene pubblicata una lettera indirizzata al direttore, con cui Ragghianti interviene in un dibattito sulla critica, apparso sui numeri precedenti della rivista. Nella missiva si richiama la critica ad una posizione «contro ogni equivoco od alterazione o corruzione» e si postula una comprensione delle opere d'arte come «incontro d'infinita umanità e dialettica con esse». Inoltre si ricorda che «il processo critico, quando si è avviato il suo movimento, (...) investe tutte le forme di attività dell'uomo».

¹² A proposito della curatrice, dalle carte dell'Archivio Prandi ancora conservate presso il DIRIUM, si viene a conoscenza che, l'anno successivo, quindi nel 1968, Manzionna si occupò poi stabilmente di arte contemporanea. In uno scambio epistolare risalente al mese di agosto del 1968, lei ringrazia il prof. Prandi per averla segnalata a Francesco Vincitorio come collaboratrice per la rivista *NAC (Notiziario di Arte Contemporanea)*, dicendosi pronta a collaborare (APB, *Lettera di Rosa Manzionna ad Adriano Prandi*, 18 agosto 1968). Il dato non è neutro perché in una missiva di poco precedente, proprio Vincitorio aveva scritto a Prandi in merito al nuovo progetto editoriale (APB, *Lettera di Francesco Vincitorio ad Adriano Prandi*, 8 agosto 1968): «Gentilissimo Professore, mi scusi se La disturbo in periodo di ferie, ma sto approfittando di questi giorni di "riposo" per organizzare una certa cosa di cui Le dirò subito e che è la causa di questo fastidio che Le arredo. Ho in animo di far uscire, per Ottobre, un settimanale d'arte contemporanea, basato essenzialmente sul commento delle mostre in Italia ed essendo alle prese con la organizzazione dei collaboratori, ho pensato che per Bari nessuno meglio di Lei poteva darmi un aiuto. Fra i Suoi allievi non ci sarebbe, per caso, qualche giovane, interessato all'arte contemporanea, e disposto ad assumere il compito di corrispondente da Bari? Penso ad un Suo allievo perché ciò costituirebbe una garanzia, oltre che di metodo critico, per quelle doti di chiarezza che vorrei diventassero la bandiera della rivista. Inoltre, data la necessità di garantire la copertura delle spese vive (stampa e distribuzione) di almeno 52 numeri, i compensi per i collaboratori saranno, almeno all'inizio, poco più che un rimborso spese. E per un giovane

ciò potrebbe essere compensato da un esercizio critico, utile per successivi, maggiori voli. Mi perdoni il disturbo che Le arredo e colgo l'occasione per inviarle i miei più rispettosi saluti». La rivista è stata pubblicata dal 15 ottobre 1968 sino a dicembre 1974 ed è interamente digitalizzata (consultabile al link www.notiziarioartecontemporanea.it). Scorrendo gli indici, si evince che Rosa Manzionna ha collaborato con la rivista per l'intera durata di pubblicazione.

¹³ AGAB: *Registro delle lezioni di Storia dell'Arte (Facoltà di Lettere)*, impartite dal prof. Adriano Prandi per l'a.a. 1966-1967: Nel registro sono annotate le lezioni tenute dal 24 novembre 1966 al 26 maggio 1967, perfettamente rispondenti agli argomenti contenuti nella dispensa inerente *Giotto Maggiore*. Si veda anche *infra* Leonardi, *CHANGES: Michelangelo antifascista a Bari (1964-'65)*.

¹⁴ Cfr. Prandi 1977, pp. 101-151.

¹⁵ Venturi 1922, pp. 238-244.

¹⁶ Calò 1969. Si veda poi in AGAB, Verbali Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia dal 20.2.1962 al 24.11.1967, *Verbale della seduta del 25 e 27 giugno 1967*.

¹⁷ Cfr. Prandi (a cura di E. Croce) 1967.

¹⁸ Per cui si veda *infra* Leonardi, 1964-2024 *Adriano Prandi, Carlo Ludovico Ragghianti e il nonno di Francesco*.

¹⁹ Longhi 1951. Per cui si veda anche *infra* Leonardi, *CHANGES: Michelangelo antifascista a Bari (1964-'65)*.

²⁰ Rossi 1938.

²¹ La passione per la musica di Prandi, lo vide impegnato nel ruolo di librettista, con compositori come Lino Liviabella e Alessandro Bustini. Presso la BASCR si conservano due spartiti: 1) *Inno dell'Impero*/Parole di A. Prandi/Musiche di A. Bustini. Collocazione: 1V. Antico A- Ms 5479 ACC 000102506/1v. Coll.prec. Spart.1057 Fondo Bustini. 2) *La Madre* (per soprano e pianoforte)/Parole di A. Prandi/Musiche di Lino Liviabella. Fondo/Collocazione: Conservatorio GB 97597. Si veda *infra* Leonardi, *CHANGES: Michelangelo antifascista a Bari (1964-'65)*.

²² Pater 1946.

²³ Parente 1936.

Adriano Prandi

Lezioni di Storia dell'Arte. Premesse a cura della dott.ssa Mariella Basile

Adriatica Editrice, Bari, 196(?).

ADRIANO PRANDI

LEZIONI DI STORIA DELL'ARTE

P R E M E S S E

a cura della dott.ssa MARIELLA BASILE



ADRIATICA EDITRICE - BARI

332/69 Enrico Vireo

INTRODUZIONE ALLO STUDIO DELLA STORIA DELL'ARTE

L. NAPOLITANO

Questa prima parte riflette lo stato della critica, illuminato e consolidato dalla dottrina crociana e dalla conseguente metodologia. In altre parole, si rifà agli orientamenti critici di L. VENTURI: 1926 (Gusto dei primitivi), di R. LONGHI: 1927 (Piero della Francesca) e di J. SCHLOSSER MAGNINO: 1938 (Xenia).

Questi studiosi segnano gli sviluppi della cultura e del metodo crociano, condizionati dalla teoria della "pura visibilità" (specialmente L. Venturi e i suoi scolari: M. Pittaluga, G. C. Argan fino al 1943) e dal sistema (che estetica non si può chiamare) berensoniano dei "valori tattili"; ciò fino ai primi oppositori, e cioè a R. BIANCHI BANDINELLI: 1950 (Storicità dell'arte classica) e, in un certo senso, a C. L. RAGGHIANI: 1951 (Profilo della critica d'arte in Italia e L'arte e la critica).

Per i necessari aggiornamenti, dato che i nuovi indirizzi della critica sono oggi molteplici e discussi, saranno fornite indicazioni nei corsi monografici.

- 8 -

l'arte"; la quale - è bene avvertire subito - fu ed è re-
datta con criteri e metodi che variano a seconda degli
indirizzi culturali dei singoli autori e dei tempi.

Per tutto ciò, che qui è schematizzato in termini
quanto mai abbreviati, occorre il sussidio di determina-
te conoscenze (come per es. l'iconografia e le varie
tecniche) che direttamente possono servire all'analisi
delle opere e al loro mutuo raffronto; ma occorre soprat-
tutto possedere chiaramente le nozioni concettuali che
informano intrinsecamente la "storia dell'arte": e cioè
i concetti di arte, di critica e di storia, onde, attra-
verso la conoscenza dei metodi già usati si possa sceglie-
re e seguire un ordine metodologico appropriato.

Conseguentemente deriva che non è possibile avviar-
si allo studio della storia dell'arte senza una certa
qual nozione dei problemi che la filosofia (che studia
l'arte come fatto dello spirito) e la storia (genericamen-
te intesa) suscitano intorno all'arte; è necessario cioè
studiare, inquadrati nella teoria della conoscenza in ge-
nerale, il complesso di problemi che si riferiscono a
quella speciale forma di conoscenza che si risolve nel
fatto artistico (1). Tale forma di conoscenza, come è no

(1) L'arte, come si dirà in seguito, non ha inizio se
non da un metodo di conoscere: un pittore per es. che di
pinge un paesaggio dimostra di conoscere quel paesaggio,

- 9 -

to, costituisce l'oggetto dell'estetica o filosofia dell'arte; la quale non può essere considerata avulsa dai più ampi orizzonti filosofici e in particolare dalla nozione teoretica del giudizio, e cioè dalla critica e dalla storia (1).

Infatti, di fronte a un'opera d'arte è immediato un senso di godimento o di ripulsa, o almeno di comprensione o anche di indifferenza: ciò che comporta la necessità di giustificare razionalmente quel particolare stato d'animo (senza di che l'opera d'arte rimarrebbe fuori dall'ambito scientifico, limitata a produrre una pura, arbitra-

tant'è vero che lo descrive, o meglio lo raffigura; e, anzi, lo descrive e lo raffigura in maniera tale da dare l'esatta misura di come egli - ed egli solo - lo conosce. In questo "come" consiste la sua personalità di artista, giacchè il suo modo di conoscere quel paesaggio è assolutamente suo proprio, è cioè diverso da quello di qualunque altro artista e da qualunque altro modo (per es. dal modo del geografo e dello scienziato).

(1) Nè, d'altra parte, l'estetica può essere utilmente adoperata senza la conoscenza della sua stessa storia (storia dell'estetica) e della storiografia artistica, considerata anche questa nella sua propria storia (storia della storiografia). Per storiografia s'intende il complesso degli scritti che danno notizia sui fatti della storia. Esemplificando nel campo della storia dell'arte, il Vasari, quando scrisse le sue "Vite" fece della storia; gli scritti a cui attinse (per es. la vita di Michelangelo del Condivi) costituivano altrettanti elementi storiografici. Per noi, oggi, le stesse "Vite" del Vasa-

- 10 -

ria e incontrollata emozione), oppure l'esigenza di uscire da quell'indifferenza che rende il fatto artistico estraneo a noi. In altre parole, presupposto un moto del nostro spirito - positivo, negativo o nullo - di fronte a un'opera d'arte, nasce spontaneo formulare implicitamente o esplicitamente un giudizio (anche il riconoscimento dell'indifferenza equivale a un giudizio, per nebuloso che sia); ogni giudizio costituisce una critica (la parola, in sè significa etimologicamente il giudicare), la quale, anche spontaneamente, induce a considerazioni più generali, quali per esempio, che cosa sia il giudizio stesso, il piacere, la così detta sensibilità, il bello, l'arte; considerazioni e pensieri, questi, che invadono già pienamente il campo filosofico.

La critica attuale, poi, è tutta rivolta, come sarà ampiamente spiegato in seguito, a cogliere e stabilire se e quanto vi sia di arte nelle singole opere d'arte (se, per esempio, in un dato quadro vi sia o non vi sia arte, o in quali parti o in quali condizioni); e quindi presuppone, per così dire, il confronto fra l'opera d'arte (fatto concreto del mondo sensibile) e il concetto di arte (che è puro dominio della filosofia). Le nostre tendenze attuali, la nostra particolare "forma mentis", il

ri sono una pagina di storiografia dell'arte, che serve alla storia che noi scriviamo.

- 11 -

vivo atteggiamento del nostro spirito odierno, (discutibili quanto si voglia, ma certamente reali e inderogabili) impongono pertanto a chi si accinga a intraprendere lo studio della storia dell'arte, non solo la "tecnica", o meglio un metodo pratico da seguire per l'immediata percezione dell'opera d'arte (la così detta "lettura" dell'opera d'arte), ma anche un'esplorazione nel campo filosofico, secondo quel che si è detto poc'anzi. E per ciò alla trattazione della materia è indispensabile premettere alcune precisazioni sul significato del termine arte, sul concetto di arte, sul rapporto tra l'arte e gli altri fatti umani che all'arte più direttamente fanno capo; e inoltre sul metodo, o meglio sui metodi che gli studiosi hanno seguito, in omaggio ai vari concetti intorno al giudizio e alla storia, ed evidentemente sulle diverse "tecniche", per così dire, che, sia pure volta a volta superantesi, han dato validi risultati nelle ricerche intorno alla storia dell'arte. Questo per il nesso tra storia dell'arte e filosofia; sull'importanza della storiografia e della sua storia si dirà nel secondo capitolo.

2) - STORIA DELLA PAROLA "ARTE". Il vocabolo arte, non ha mai avuto e non ha, a rigore, significato univoco:

- 12 -

si discusse, per esempio, dell'arte del ben morire (l'ars moriendi dell'ascetica medievale) come dell'arte del tessere e del fabbricar navi; oggi si parla "dell'arte militare" o "dell'arte di persuadere o di parlare in pubblico"; così come, un tempo e oggi, si adopera il termine arte a proposito della poesia e della musica e cioè nel senso che sembra più proprio. Le parole artiere, artigiano, artificio procedono da un concetto di arte che è assai diverso da quello che informa la parola artista; equesta parola stessa indica, nel linguaggio comune, tanto i pittori o i poeti come gli attori o i cantanti; oanche, presso alcuni dialetti, gli operai; capo d'arte è,in realtà, il capo di un gruppo di operai. Alcuni libridivulgativi s'intitolano "L'arte del sonno" o perfino"del cucinare"; il noto detto "impara l'arte e mettilada parte" presuppone un significato assai esteso dellaparola.

Difficile perciò è dare non solo una definizione dell'arte, che è eminentemente problematica, ma neppure una determinazione del significato della parola, poichè le varie accezioni e i sensi traslati sviano da una stretta e chiara specificazione; si può dire, in modo generico,che si ha arte quando in una qualsiasi attività si dia valore al modo in cui questa si esplica, raggiungendo unaforma che sotto tutti i punti di vista si postula come

- 13 -

perfetta. Questa perfezione della forma può essere l'unico fine dell'attività e ciò avviene, è chiaro, ad esempio nella musica, in cui l'artista si preoccupa solamente di esprimere l'immagine (in questa caso sonora) che ha intuito; oppure può aggiungersi alla finalità pratica di un'altra qualsiasi attività; ad es. chi parla si serve della voce per comunicare ad altri il proprio pensiero, perciò per uno scopo pratico; ma se, pur sempre col medesimo intento, pone pure attenzione all'atto di parlare in se stesso, alle inflessioni della voce, alle pause ecc., valorizza con ciò anche la struttura sensibile del parlare. Questo interesse per la pura forma sensibile può portare, da un lato, alla liberazione da ogni altra finalità, ricadendo nel primo caso, cioè nel significato di arte in senso più ristretto (il parlare diventa declamazione, recitativo, canto, vocalizzo, cioè musica pura; il camminare, il gestire diventano danza, ecc.). Oppure può portare a un potenziamento della finalità pratica, con cui costituisce un tutto inscindibile; l'oratore che cerca di persuadere usa degli accorgimenti formali, che insieme rendono più bello e più efficace il suo discorso; e si dirà appunto che possiede l'arte dell'oratoria quando il suo discorso sarà il migliore possibile e questa perfezione sarà insieme pratica ed estetica; così si dirà che un operaio possiede l'arte del tessere quando egli sappia fabbricare una stoffa di qualità ottima; dove, nel termine qualità, funzione pratica e bellezza sono difficilmente scindibili.

- 14 -

Perciò il termine arte finisce con l'assumere un significato ancora più vasto, che serve a indicare non tanto il modo, il carattere formale, quanto il risultato pratico raggiunto; e pertanto si parlerà di arte del chirurgo, arte dell'orologiaio, ecc., ove con arte si intende l'abilità pratica per attuare un'opera perfetta (1).

Si può ora o limitarsi al significato generico della parola arte (significante il fatto artistico indistintamente) o distinguere, sempre nell'ambito di questo significato generale, i vari fatti in esso inclusi; e decidere, per es., di chiamare arte soltanto ciò che si riferisce alla pittura, alla scultura, all'architettura, alla poesia e alla musica. Ma tale distinzione o non distinzione di significati particolari in seno al concetto più generale corrisponde a diversi modi di intendere, e perciò a diversi atteggiamenti mentali, o, per restringere il problema, ad altrettante posizioni storiche (in

(1) In questo ultimo caso, poichè il giudizio riguarda più la funzione pratica dell'oggetto o dell'atto che non il modo con cui son fatti, la convinzione di perfetto, di ottimo relativo a quell'opera varia nel tempo e a seconda delle condizioni in cui si compie e si giudica (per esempio ottimo, cioè il migliore possibile, era giudicato un biplano Farman nel 1909, così come ottimo è giudicato oggi un aeroplano capace di compiere il giro del mondo). Mentre non deve essere suscettibile di variazione quel convincimento quando si riferisca, invece, al

- 15 -

altri termini: la limitazione o la generalizzazione del significato della parola arte corrisponde ogni volta a un determinato periodo storico). Convien quindi esaminare, sia pure attraverso gli episodi essenziali, come si sia raggiunto il significato attuale, che noi assumiamo, secondo le esigenze della nostra trattazione, come relativo all'architettura, alla pittura e alla scultura.

Troppo lungo, nonché esorbitante dal nostro assunto, sarebbe esporre la storia della parola nell'antichità; i limiti della nostra materia consigliano di iniziare la trattazione dalle fondamentali proposizioni filosofiche, che, riassumendo in certo modo la cultura precedente, han costituito la base delle ricerche posteriori.

Nel medioevo l'indirizzo aristotelico-tomistico poneva l'arte nell'ambito delle virtù pratiche, o più precisamente del "fare contrapposto all'agire". L'idea del fare, come è noto, si riferisce a ciò che passa in un quid materiale, diverso da chi fa, modificandolo (per es. tagliare, fabbricare, e quindi anche modellare o dipingere

l'uomo che opera, cioè come si diceva, al modo di operare, al "far bellamente".

- 16 -

re); l'agire invece riguarda unicamente il soggetto agente, e avviene senza alterare l'oggetto su cui cade l'azione (p. es. vedere, sentire: io vedo un libro, ma non per questo il libro si modifica) (1).

Sembrerebbe, cioè, che l'arte, così intesa, si identificasse con la tecnica, con la pratica, manuale, o almeno si intendesse lontana da ogni apporto spirituale o immediato. Ma da questo concetto, che a noi appare mortificante, sembra uscire lo stesso San Tommaso, quando paragona l'arte con quella particolare virtù dell'agire che è la prudenza: poiché ^{non sembra che l'arte non} "immo nihil aliud ars ^{non in arte altro che l'ordine stesso delle ragioni per mezzo del quale} esse videtur, quam certa ordinatio rationis, quomodo per ^{l'ordine dell'uso proprio dell'oggetto} determinata media ad determinatum finem actus humani perveniant" (2); mentre la prudenza, pur avendo dei principi assoluti, "per conformitatem ad appetitum rectum", si deve servire di "regulae arbitrariae" nell'applicarli, giacchè la vita morale non presenta mai situazioni identiche ("Ea quae sunt ad finem in rebus humanis non sunt

(1) "ars est recta ratio factibilium et habitus operativus....factio est actus transiens in exteriorem materiam, sicut aedificare, secare et huiusmodi: agere autem est actus permanens in ipso agente, sicut videre, velle et huiusmodi" (San Tommaso Summa Theologica, I° - 2°, q.57, a.4, c).

(2) Id., Posteriora Analytica, lib. I, lectio I, 1.

- 17 -

determinata, sed multipliciter diversificantur secundum diversitatem personarum et negotiorum") (1).

Dunque l'arte, per la filosofia tomistica, pur essendo un "fare", presuppone una somma di regole fisse, una legge (quella forma che si postula come perfetta e alla quale deve adeguarsi il modo di attuarla (2) e cioè una qualcosa che tiene più del concettuale che del materiale; ciò che fa concludere a San Tommaso che "ars magis convenit cum habitibus speculativis in ratione virtutis, quam cum prudentia" (3). E dunque un "abito speculativo" un moto essenzialmente spirituale è inerente all'arte, la quale inoltre, come s'è detto è subordinata a un sistema di regole o leggi certe; e con ciò, come è ovvio, l'arte è considerata assai vicina alla scienza, che è tutta intesa a ricercare leggi e a uniformarsi al loro rigore, mercè una attività affatto speculativa e perciò intellettuale.

Questo accostamento alla scienza sembra riscattare presso l'Aquinate, l'arte da quella mortificante limitazione cui sembra averla costretta l'includerla stretta-

(1) Id., Summa Theologica, 2° - 2°, q.47, a 15.

(2) cfr. quel che si è detto precedentemente.

(3) Id., Summa Theologica, 1°, 2°, q.57, a.4 ad.2.

- 18 -

mente nell'ambito del "fare". S.Tommaso, anzi, precisa ancor più questo rapporto tra l'arte e la scienza a proposito della nota distinzione tra arti meccaniche e arti liberali, concetto che il Medioevo aveva ereditato dall'antichità classica (1). Le prime, che S.Tommaso chiama servili "ordinantur ad opera per corpus exercita"; le altre, divise in trivio (grammatica, dialettica retorica) e quadrivio (aritmetica, geometria, musica, astronomia), in qualità di "abito speculativo", "ad huiusmodi opera rationis.....ordinantur". Le liberali dunque si avvicinano alle "scientiae", ma ne differiscono in quanto queste ultime "ad nullum huiusmodi opus ordinantur"; inferiori alle liberali sono certo le arti servili, così come il corpo è sottoposto all'anima, ma "nec oportet, si liberales artes sunt nobiliores, quod magis eis conveniat ratio artis" (Sum. Theol. 1° 2°, q.57, a 3; ad.3).

Nel Medioevo, dunque, non si distingueva dal concetto generale di arte quella particolare forma di attività, che costituirà poi l'oggetto della estetica; delle arti, così come noi oggi le intendiamo, soltanto la musica era assunta nella schiera delle superiori, e questo in virtù del suo carattere scientifico, allora preponderante, per

(1) Cfr. Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche (testo, traduzione e note a cura di S.Ferri), Roma 1946.

- 19 -

la sua riducibilità a rapporti numerici: la pittura, l'architettura, ecc. facevano parte delle arti meccaniche, non distinte quindi come essenza dall'arte del fabbricar navi o utensili.

Infatti, da Isidoro di Siviglia in poi tutti gli enciclopedisti danno precetti di tecnica artistica, ponendo sul medesimo piano l'architettura, e ad es., l'arte del tessere; nè il concetto muta negli statuti delle Corporazioni artigiane; e ancora Cennino Cennini nel suo Libro dell'arte, per quanto già ricco di felici intuizioni sul carattere proprio della pittura, unisce a precetti riguardanti quest'arte ^{della pittura} altri concernenti il tingere le stoffe e l'uso degli ingredienti per la cosmesi.

Questo non vuol dire che il Medioevo non abbia avuto una sua estetica: basti ricordare la funzione della bellezza in S. Agostino, simile a quella già proposta da Plotino e la definizione del bello come attributo dell'Esse, non come puro accidente, coincidente metafisicamente col Bene, con l'Uno ecc. nella concezione tomistica, ma il concetto di bello, nonostante l'accostamento plotiniano, non era in rapporto esplicito con quello di arte come lo diverrà in seguito; ciò che non esclude che si trovino nella Scolastica, anche se in modo implicito, alcune feli

- 20 -

cissime chiarificazioni sul concetto di bello estetico, di creazione, di finalità dell'arte ecc.

Non è precisabile il momento in cui il vocabolo arte assume il significato attuale; anche se l'interesse dell'Umanesimo si appunta su particolari forme di arte (1) la parola arte indica ancora soltanto un elemento dell'atto creatore e cioè la capacità d'attuazione (da non confondere però con la tecnica in senso moderno); e infatti la parola arte compare quasi sempre accompagnata dal termine "ingegno", che sta a indicare l'invenzione, l'atto mentale del concepire immaginando, corrispondente, nel clima intellettualistico del tempo, a ciò che tanto nel tardo Medioevo (Cennini) quanto ai nostri giorni si dice "fantasia".

Ma già fin dal Boccaccio l'inclusione della pittura, scultura, ecc. nelle arti meccaniche non soddisfa più, e si tende a porre queste arti sul medesimo piano delle liberali, o meglio a svincolarle semplicemente dal concetto di meccanico, che comincia ad assumere significato dispre

(1) Il Ghiberti tesse la storia dei pittori illustri dei suoi tempi e l'Alberti scrive un trattato sulla pittura, un altro sulla scultura e un altro ancora - il più importante - sull'architettura, intendendo queste arti nel senso moderno di creatrici di bellezza.

- 21 -

giativo (1).

Nel Quattrocento l'Alberti con la sua definizione dell'architetto attuerà completamente tale liberazione (2), e finalmente Leonardo dirà che la pittura è la più nobile di tutte le attività dell'uomo perché lo fa padrone ("signore e Dio") dell'universo attraverso la visione, attuandosi in questa la massima evidenza della sintesi mentale che è propria dell'uomo.

Nel Cinquecento il concetto di arte si precisa: il Vasari, infatti, sanziona col termine "arti del disegno" l'intima affinità della pittura, scultura, architettura,

(1) Ugo da S. Vittore aveva persino, da buon medievale, inventato una strana etimologia: *mechanicus* da *moechus*. (E il significato dispregiativo rimarrà fino ancora al Manzoni, che pone sulle labbra del "signore" l'apostrofe di tono insultante: "vile meccanico", rivolta al figlio del ricco mercante Ludovico, non ancora divenuto Padre Cristoforo).

(2) "Ma innanzi che io proceda più oltre, giudico che sia bene dichiarare chi è quello che io voglio chiamare Architetto: Percioché io non ti porrò innanzi un legnaiuolo che tu lo abbi ad eguagliare ad uomini nelle altre scienze esercitatissimi; colui certo che lavora di mano serve per istrumento all'architetto. Architetto chiamerò io colui il quale saprà con certa e meravigliosa ragione e regola, si con la mente et con l'animo divisare: si con l'opera recare a fine tutte quelle cose, le quali mediante movimenti di pesi congiugnimenti e ammassamenti di corpi, si possono con grande dignità accomodare benissimo all'uso degli uomini. Et a pote

- 22 -

giustificandola esplicitamente con l'affermazione (ripe-
tuta nei secoli successivi) che il disegno è il padre co-
mune delle arti; il termine rimase a lungo, si ritrova
ancora in Hegel: il Winckelmann precisa di volersi occu-
pare, nei suoi scritti, delle arti del disegno, afferman-
do che soltanto per brevità chiama la sua opera "storia
dell'arte". E del resto anche oggi, con la locuzione sto-
ria dell'arte, s'intende comunemente la storia della pit-
tura, della scultura e dell'architettura.

L'essenziale identità delle arti del disegno con la
musica e la poesia (per non parlare di altre manifesta-
zioni, come la danza, ecc.), che è per noi moderni con-
cetto acquisito, non era davvero chiara nel Rinascimen-
to; si ripeteva, come già del resto nel Medioevo, l'ora-
ziano "ut pictura poesis" (1) ma in senso estrinseco e
occasionale. E' tuttavia da notare in ciò un almeno adom-
brato paragone fra le arti, paragone che fu massimamente
trattato da Leonardo; e quindi il riconoscimento implici-
to che, essendo tra di loro comparabili, le diverse arti

re far questo bisogna che egli abbia cognitione di cose
ottime e eccellentissime; e che egli le possegga". (De
re aedificatoria, trad. Cosimo Bartoli, proemio).

(1) Ars poetica, verso 361. E' noto che nel verso di
Orazio il significato dell'espressione è sostanzialmen-
te diverso, ma il concetto era proverbiale nell'antichi-
tà.

- 24 -
- 23 -

"arti plastiche" o "arti figurative" (primo a usare due
dovevano avere un quid comune. Ma è certo che una espli-
cita affermazione d'identità essenziale fra le arti non
fu pronunciata prima del Seicento, poiché soltanto in
questo secolo, in Francia, invalse l'uso di un termine
che in sé, per la forza di attributo comune, effettiva-
mente unificò le arti: il termine fu "bellezza", che ap-
pare infatti congiunto con quello di arte nella formula
"beaux arts". La locuzione passò anche in Italia (Betti-
nelli); e il Milizia, poi, combinò insieme i due termini
intitolando il suo celebre opuscolo: Del modo di vedere
nelle belle arti del disegno.

In Germania prevalse dapprima l'indicazione italia-
na, poi quella francese; ma alla metà del Settecento il
Lessing nel suo Laocoonte enunciò la nuova formula "bil-
dende Kunst"; questa tendeva a separare nettamente nella
loro essenza la poesia dalla pittura, detta arte del tem-
po l'una e dello spazio l'altra; nel termine "bildende"
si rispecchia la convinzione allora diffusa dell'eccel-
lenza della scultura greca (il Lessing, per l'appunto,
dimostra la sua tesi basandosi soprattutto su un'opera
di scultura antica); "Bild" in senso stretto significa
figura, e in senso lato è ogni oggetto che sia stato mas-
sa informe e abbia ricevuto dall'arte una forma precisa.
Questa terminologia fu accettata in Germania; in Italia
si tentò di tradurla con "arte formante"; si disse pure

- 24 -

CS

"arti plastiche" o "arti figurative" (primo a usare questo termine fu il Selvatico nel 1855). La teoria della "pura visibilità" (v. cap. seguente) che limita le qualità artistiche agli elementi visivi, ha suggerito il nome di "arti visive", oggi risolutamente usato dal Ben-
renson, per la pittura, scultura, architettura (1).

La formulazione filosofica del concetto di arte è dovuta alla filosofia moderna, che, dapprima con la fondamentale tesi del Vico e poi con le trattazioni della scuola del Leibniz e poi ancora con il Kant, sviluppa, isolandola dalle altre, la scienza dell'estetica (2); e noi oggi, pur attraverso divergenze di opinioni e di sistemi relativi all'estetica, abbiamo ormai acquisito chiara coscienza teoretica di questa particolare forma di attività umana che è la creazione artistica, anche quando non sappiamo formularne la definizione.

Naturalmente, trattandosi di attività umana, non si possono definire i suoi confini con rigore geometrico; e mentre troviamo immediatamente i caratteri suoi propri nelle cinque arti: pittura, architettura, musica

(1) Cfr. L.Venturi, in voce Arte, in Enciclopedia Italiana.

(2) Il primo a usare la parola "estetica" come nome di scienza speciale fu il Baumgarten in un opuscolo del 1735 Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus; nel 1750 poi pubblicò un trattato che aveva per titolo Aestetica.

- 25 -
90

e poesia, non possiamo negare che questi stessi caratteri siano pure, ad es., nell'oreficeria, nella danza e nell'eloquenza, anche se frammisti ad altri elementi, pratici o conoscitivi. La tendenza della critica moderna è appunto quella di indagare l'essenza dell'arte al di sopra delle varie manifestazioni occasionali; ciò dà luogo, nella pratica, a una rivalutazione delle cosiddette "arti minori" (miniatura, orificeria, arte del mobilio, delle stoffe, ecc.) e a poter trovare arte in qualunque momento e caso del nostro operare. Da questo punto di vista, oggi come nel Medioevo, non è possibile una divisione nelle varie forme di attività. Meglio è dunque, anzichè cercare quali distinte estrinsecazioni l'arte abbia, tentar d'indagare quale concetto comune presieda a tali varie manifestazioni e i vari problemi che esso suscita; e prescindere, per ragioni di brevità, dal considerare il predominio che volta a volta gli autori conferiscono a una determinata arte: ad es. quando si vuole identificare i termini arte e poesia (Croce), o quando si afferma che tutte le arti tendono alla condizione di musica.

3) - CONCETTO DI ARTE. Gli autori moderni, anche di opposte tendenze, si trovano d'accordo nel ritenere che

- 26 -

e poesia, non possiamo negare che questi stessi caratteri
l'arte è attività spirituale creatrice, non subordinata a modello
o concetto alcuno, conoscenza intuitiva e perciò lirica
e non razionale, ed espressione dello spirito nel sensi-
bile; la creazione artistica, per sua natura, è disinte-
ressata, non si pone alcun fine pratico, nemmeno il più
alto; non ha altro scopo che la perfezione della forma:
ma non per questo è gioco vano o sogno, perché in que-
sta perfezione essa raggiunge (com'è implicitamente con
seguito) un valore assoluto o universale: ogni opera
d'arte corrisponde a una espressione assolutamente indi-
viduale; ma contemporaneamente per l'intima, intrinseca
e univoca perfezione formale, diviene ipso facto una
realtà spirituale, che, così com'è non può non essere
accettata da tutti e perciò acquista valore universale.
 Creando, come s'è accennato, l'artista conosce, ma
 non in una forma logica, concettuale, discorsiva, pro-
 pria dell'uomo e insomma di ogni uomo, bensì con appren-
 sione immediata intuitiva propria di lui stesso, in quan-
 to individuo, in un suo determinato e irripetibile momen-
 to, e perciò ogni volta l'artista scopre e determina e
 rivela nel sensibile, nuove apparenze formali (che sono
 poi destinate a diventare patrimonio spirituale di tut-
 ti, anche dei non artisti: si pensi, ad es., come il gu-
 sto per il paesaggio sia nato dalla pittura veneta pri-
 ma e francese poi).

- 27 -

L'intuizione dell'artista, dunque, anche se parte dalla sua individualità e ne conserva l'impronta (anzi, appunto per questo), ha valore universale; e questo valore universale l'artista trasfonde nel sensibile. Ed è questo il prodigio dell'arte e la sua estrema dignità: far discendere l'infinito dello spirito in un frammento di materia, redimere e spiritualizzare il sensibile, ciò che avvicina l'artista creatore a Dio.

Ma in questa nobiltà dell'arte sta pure il suo limite, il suo stesso dramma: l'arte è espressione dello spirito, ma deve parlare attraverso il sensibile; l'artista è creatore, ma soltanto in senso relativo, in quanto crea con la materia che gli preesiste e che gli è data; anche il più grande genio è anzitutto un operaio che "geme per piegare la materia ai suoi fini espressivi" (Léonard).

Da questo complesso dualismo artista-uomo sorgono tutti i problemi dell'arte. In quale rapporto stanno l'intuizione spirituale e la realizzazione pratica? e quale relazione passa tra la forma nuova dell'espressione e i contenuti (1) espressi? in quale rapporto sta l'arte con

(1) Per "contenuto", com'è noto, s'intende: 1) ciò che comunemente si chiama il soggetto dell'opera d'arte (per es. in un quadro o in una scultura la Madonna, un paesaggio, una natura morta, ecc. in un brano di musica la ma-

- 29 -

Ma sarebbe negare la spiritualità e la creatività dell'atto artistico il farlo dipendere da elementi estrinseci e perciò negarlo della sua essenza; gli argomenti addotti non dimostrano il fatto, perché se è vero che una costruzione di marmo è diversa da una di legno, è pure vero che è l'artista a scegliere i materiali che egli piega ai suoi fini espressivi; tant'è vero che nel Barocco, ad es., si tratta il marmo come se fosse stoffa o addirittura puro colore, per trarne alcuni effetti formali caratteristici di quel tempo e inconfondibili con altri; e i secoli che precedettero i van Eyck non tennero conto dei colori a olio, per quanto li conoscessero, perché non lo richiedeva il problema della forma, così come i greci non vollero usare l'arco negli edifici monumentali, pur conoscendolo e adoperandolo in opere utilitarie (fogne, cunicoli, ecc.). E d'altronde l'essenza di un artista è indipendente dalla tecnica adoperata: Giotto è identico a se stesso quando affresca o dipinge a tempera, così come Beethoven non muta tra le composizioni sinfoniche o per strumento solista.

D'altra parte, il dare al fenomeno artistico valore puramente mentale è disconoscere la realtà

meriterebbe notevoli ampliamenti (si ricordino, per esempio, gli sviluppi recenti dell'epistemologia in rapporto con l'estetica) v. la premessa (pag. 5).

- 30 -

concreta d'arte, il suo carattere d'espressione dell'in-
telligibile o dell'immaginabile attraverso e per mezzo
del sensibile. L'artista sa bene quanto sia difficile
vincere la passività, l'ottusità della materia, e il
suo lavoro comincia dalle prime pennellate o dai primi
colpi di scalpello: e la immagine si libera a poco a po-
co e con fatica dalla materia; tanto che, a rigore, si
può affermare che non preesiste arte all'opera attuata.

La tecnica, dunque, è necessaria all'artista ma non
lo domina; è soltanto un mezzo che egli ha per dominare
la materia; mezzo che poi, nell'opera compiuta, si dimen-
tica, ma che fu necessario e imprescindibile (e perciò
in qualche modo connesso), allo stesso modo l'attività
artistica soltanto artificiosamente, può scindersi dal-
l'integrità della persona umana.

Ma la tecnica non interviene a determinare il valo-
re dell'opera d'arte; e quando l'artista se la pone come
fine si ha il virtuosismo, non l'arte. Perciò assurdo è
parlare di un progresso e di una decadenza dell'arte in
base ad una maggiore ricchezza o di cultura o di intel-
lettualità, come si fece dal Rinascimento in poi, giudi-
cando dell'arte del Medioevo; ogni espressione, se è for-
ma raggiunta, è universalmente valida, di qualunque mez-
zo essa si serva.

- 31 -

5) - FORMA E CONTENUTO; Quanto poi al rapporto tra forma e contenuto, è chiaro che ambedue gli elementi sono necessari all'opera d'arte. L'arte, se esprime, non può fare a meno di esprimere qualche cosa, sia essa il sentimento dell'artista o il soggetto rappresentato, ma ciò che dà all'opera valore di arte è la forma, è il modo con cui il contenuto viene espresso. Il quale, cioè, viene tutto assorbito dalla forma, che lo ricrea daccapo, in essa e per essa soltanto esprimendosi in una sintesi assolutamente nuova, compiuta, valida e irripetibile e perciò di valore universale.

Fu detto perciò molto efficacemente (L.Venturi) che un grido di dolore non potrà mai essere opera d'arte; cioè la semplice espressione del sentimento, nella sua immediatezza empirica non può avere, come non ha, valore universale; perché acquisti tale valore occorre che l'artista si liberi dalla propria empiricità, contempli il suo sentimento e "cerchi" la forma che lo esprima nel modo migliore. Così è del tutto comprensibile come l'arte sia assoluta liberazione e purificazione (catarsi); e generi, cioè, in ogni caso, un sentimento che altro non può essere se non quello speciale godimento cui conviene l'unico attributo di "estetico". Cioè, se anche ciò che viene rappresentato in un'opera d'arte è in sé qualcosa di doloroso e di brutto, esso si risolve - contemplato

- 32 -

dall'artista o dallo spettatore - in un particolare piacere: si applaude di fronte a una scena di morte e si ammira con compiacimento un mostro dipinto. E l'artista, creando, sempre gode per modi particolarissimi: gode della sua liberazione dal mondo empirico e gode dell'opera sua, anche se, poi, di questa sarà insoddisfatto.

L'artista avrà realizzato un'espressione insostituibile, alla quale non si può cambiare, togliere o aggiungere nulla senza rompere l'incanto, e cioè senza perdere l'armonia. (Ed ecco congiungersi col concetto di arte quello di "compiutezza" ciò che oggi informa chiaramente l'estetica del Rinascimento e per cui l'arte si qualifica come "espressione totale"; e, in fondo, verifica il concetto di arte come "far bene" qualsiasi cosa secondo il pensiero medievale). L'artista deve raggiungere, cioè, le condizioni della bellezza, cioè quella che S. Agostino diceva "unità" (De vera Relig. cap. 41), quella che S. Tommaso formulava in tre punti: "ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio. Quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas. Unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur" (Sum. Theol. I°, q. 39, a.8, c.) e anche l'Alberti enuncerà nella sua celebre definizione: "La Bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con

- 33 -

proporzione e discorso, in quella cosa, in che le si ri-
truovano, di maniera ch  e non vi si possa aggiungere, o
diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peg-
gio, et   questa certo cosa grande e divina" (De re aedif,
trad. Bartoli, l. VI, cap. II).

Questa unit , questa integrit , questa "concinnitas"
  ci  che i moderni chiamano stile, ci  forma raggiunta
e affermata. Questo stile, questa forma, appunto perch 
frutto di creazione, sar  nuovo ogni volta e irripetibile;
vano   perci  parlare di progresso o di decadenza, non
solo rispetto alla tecnica ma ancora rispetto a un deter-
minato artista (come fu, per il Vasari, Michelangiolo);
fissare la perfezione dell'arte in un determinato momen-
to storico e in determinate opere   un negare la vita del
lo spirito, che sempre si rinnova e cresce su se stessa;
per l'artista uno stile precedente pu  aver valore di e-
sperienza e di stimolo; ma non pu  diventare un canone,
un legame che vincoli la sua libert  creativa. Dannoso ol-
tre che vano   l'insegnamento accademico che studia gli
stili (1) avulsi delle personalit  artistiche che li han-

(1) Si parla spesso, per es. di stile romanico e goti-
co nell'architettura; ci    lecito - e opportuno ai fini
didattici - se con la parola s'intende raggruppare empiri

- 34 -

no creati o ricreati, nell'ambito delle quali soltanto essi "stili" hanno valore, o, peggio, che pone un modello in un unico stile astratto - e perciò artificioso -

camente opere d'arte coeve e di gusto affine che presentano caratteri somiglianti, così come si potrebbe dire egualmente architettura del XII, XIII o XIV secolo; ma arbitrario è fare dello stile una realtà, schematizzando l'infinita varietà delle manifestazioni artistiche in un periodo nell'astrazione di un tipo unico e fisso (peggio poi quando questo tipo è proposto come modello da copiare); giacchè per far ciò è necessario assumere come fondamentale caratteristica un elemento che si ripete in ogni monumento e perciò non rispecchia l'originalità creatrice di un artista. Per es., quando si parla di "stile gotico" si basa il discorso sul fatto che tutte le chiese gotiche hanno l'arco acuto ecc.; e quando si vuol fare lo schema, ad es. del battistero di stile romanico si scelgono arbitrariamente un certo numero di battisteri con caratteri somiglianti, si spogliano delle peculiarità di ognuno che costituiscono, come si è detto, proprio l'espressione più genuina della personalità dell'architetto, per ridurli a un tipo unico, estremamente povero e privo di arte e che soprattutto non esiste nella realtà. E falso è pure parlare della trasformazione e dello sviluppo di uno stile (per es. il romanico che diventa gotico), come se ciò potesse avvenire spontaneamente, senza le personalità creatrici degli artisti; i quali naturalmente accetteranno la tradizione e il gusto dell'ambiente, ma per riviverlo e trasformarlo secondo il proprio gusto e per creare opere d'arte nuove, insospettabili e non derivabili da forme precedenti.

- 35 -

giudicato gratuitamente perfetto (1).

6) - ARTE E NATURA; Un altro impaccio che a volte si vuol imporre all'artista è il modello naturale. Il rapporto arte-natura costituisce forse la questione più antica, perché fu, si può dire, il primo problema riguardante all'arte che s'impose all'attenzione dei filosofi greci (è nota la definizione di Platone dell'arte come mimesi - parziale e ingannevole - della natura e perciò condannabile e la rivalutazione dell'Aristotele che vede nell'arte l'imitazione non del particolare ma dell'universale, e perciò - nel nostro attuale linguaggio - non più imitazione); e la polemica non può dirsi, neanche oggi chiusa.

Anche qui, tenendo ben fermo il concetto di arte come creazione spirituale, è chiaro che l'arte stessa non può copiare la natura (come s'è già detto per qualsiasi modello) senza rinunciare alla sua funzione creatrice; se così fosse l'opera d'arte migliore sarebbe la fotografia o un mezzo di riproduzione, se esistesse, an

(1) Quando, per es., si professa la programmatica preferenza per le forme gotiche o rinascimentali, come avvenne rispettivamente nell'ambiente preraffaellita e nel neoclassicismo.

- 36 -

cora più esatto o più conforme alla visione oculare
(che tuttavia, anche essa non ha mai valore assoluto e
unico). L'artista è libero davanti al suo soggetto e
se è veramente artista finisce con l'imporcene la sua
visione. C'è però una verità in questo concetto d'imi-
tazione: cioè come diceva S. Tommaso (e ribadisce poi
il Boccaccio), "ars imitatur naturam in sua operatione",
(Sum. Theol., I, q. 117, a. I, c.) o come dirà Kant,
in senso teleologico, il genio opera come la natura.

Inoltre è pur vero che l'artista è sempre libero
nella sua creazione, ma, come si è detto, deve valersi
di mezzi sensibili per esprimersi; e, se dipinge, ad
es. un albero, dipingerà, è vero, il "suo" albero, ma
dovrà sottostare a certe condizioni di intellegibilità,
legate alle sue condizioni di uomo; le quali, è da nota
re, non sono fisse e immutabili, ma, al contrario, ri-
specchiano il continuo arricchimento dell'umana espe-
rienza e dell'incontrollabile gusto che può dar luogo
anche a espressioni convenzionali. Se tuttavia l'artista ostente
rà deliberatamente di trascurare quelle condizioni - co
me in alcuni indirizzi moderni è avvenuto - non raggiun
gerà l'arte, cioè la trasparenza dello spirito nel sen-
sibile, ma o dei simboli intellettuali, delle "cifre"
senza valore formale, o dei segni senza significato
cioè senza luce dello spirito; e in questo caso rientra

- 37 -

la volontà e la presunzione dell'originalità ad ogni costo.

Ma a conclusione di quanto precede, conviene ricordare che i termini forma e contenuto vanno assunti nel loro significato storico, dal che discende la necessità di adeguare la trattazione dell'argomento a ogni singolo caso.

7) - ARTE E GUSTO. L'arte si nutre dunque della vita intera; spirituale e materiale, dell'uomo; questo nutrimento le è indispensabile ed è insieme la sua schiavitù: l'artista non potrà mai prescindere dal gusto del suo tempo e dal gusto suo proprio, individuale; ma non è questo a costituire l'essenza dell'opera d'arte; e perciò, finché parliamo, ad es. dell'amore per la prospettiva dei pittori dell'Umanesimo, dell'enfasi barocca o della religiosità del B. Angelico, non cogliamo il momento dell'arte; questi elementi sono però necessari presupposti "storici" della creazione artistica, che ogni volta li trasfigurerà (v. il cap. II).

8) - AUTONOMIA DELL'ARTE. L'arte per la sua dignità di creazione assoluta, non ha altri fini fuori di se

- 38 -

stessa; non è un mezzo per il raggiungimento di altri scopi, per quanto alti; l'arte piace e commuove, ma non si pone per fine il piacere, sotto pena di fallire come arte; non dimostra verità intellettuali, non dà precetti di edificazione morale; altrimenti l'arte diverrebbe un mezzo per l'edonismo, la verità logica, la morale. L'artista, infatti, deve essere in certo senso obiettivo e disinteressato come lo scienziato, abbandonarsi al proprio oggetto senza pensare all'effetto.

E' infatti significativo che fin dal Medioevo, e cioè quando la mentalità e la cultura accentuavano la subordinazione di ogni cosa a un fine trascendente, si riconoscesse la dignità e l'autonomia dell'arte, non dissimilmente da quel che propugnano le più moderne proposizioni della critica. Infatti S. Tommaso afferma con estrema chiarezza l'autonomia dell'arte; poichè, mentre "ad prudentiam.....^{richiedere} requiritur quod homo sit bene dispositus circa fines.....ideo ad prudentiam requiritur moralis virtus", "Bonum autem artificialium non est bonum ^{ad desiderium} appetitus humani, sed bonum ipsorum operum ^{artisti che} artificialium: et ideo ars non presupponit appetitum rectum" (Sum. Theol. 1^a 2^a, q. 57, a. 4, c.); "non enim ^{un vero} pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus quod facit.....^{Meister} Dummodo enim verum geometra demonstrat, non refert, ^{come} qualiter se habeat secundum appetiti

- 39 -

vam partem, utrum sit laetus, vel iratus: sicut nec in artifice refert, ut dictum est" (Sum. Theol. 1^a 2^a, q.57, a. 3, c.).

L'artista dunque, in quanto tale, deve servire sol-
tanto la perfezione dell'opera che compie; le sue inten-
zioni morali, le sue qualità sono indifferenti all'ope-
ra d'arte, anch'essa in quanto tale. D'altra parte, pur
di fronte a questa assoluta autonomia dell'arte, nulla
ci autorizza a dimenticare che l'artista è pur sempre
un uomo tra gli uomini e la sua umanità non si può se-
zionare in parti del tutto indipendenti ed estranee
l'una dall'altra; la personalità umana ha una sua inte-
grità che non è possibile disconoscere, non solo in se-
de psicologica, ma anche in sede morale, perché è ordi-
nata a un fine che la trascende. Se alcuno, dunque, non
come uomo privato, perché ciò riguarda la sua coscienza,
ma come artista, riduce la sua opera a illustrazione di
qualcosa che contrasta con l'ordine etico, senza risol-
verla in opera d'arte, documenta unicamente il suo par-
ticolare stato d'animo venendo meno - come è evidente -
alla sua peculiare qualità d'artista, infatti, come in
ogni altro caso consimile, poichè persegue un fine de-
terminato che non assurge a valore universale, ^{che quindi} rimane
fuori dell'ambito dell'arte. Perciò arte e moralità so-
no termini estranei l'uno all'altro.

- 40 -

E' ovvio poi che, a prescindere dal valore intrinsecamente artistico, può darsi il caso che un'opera d'arte sia occasione atta a suscitare sentimenti contrari alla legge morale; ma ciò dipenderebbe non già dall'opera d'arte in se stessa, ma da contingenti attitudini di chi la contempla e pertanto simile caso può e deve comportare l'azione del censore. Per es. la parziale nudità dei personaggi rappresentati, che nessuno pensò di proibire durante l'Umanesimo, perché ciò, allora, non pareva suscitare sentimenti contrari alla morale, non fu ammessa in altre età. Allo stesso modo certa poesia, potendo nuocere a un determinato e particolare genere di lettori, deve da questi esser tenuta lontano. Ma, come si vede, tali questioni esulano del tutto dal giudizio sull'opera d'arte.

9) - ARTE RELIGIOSA. Poiché abbiamo visto che non è il contenuto che determina il valore e l'essenza dell'opera d'arte, non si può propriamente parlare di arte religiosa; l'artista che tratti un soggetto religioso non avrà stile diverso da quello dei suoi paesaggi o nature morte. Soltanto in omaggio alla destinazione che ha, ad es. la pittura sacra, si può dire che l'artista deve tenere presenti alcune condizioni: la sua opera, cioè,

- 41 -

non può essere oscura, piena di sottintesi e di premesse culturali, ma deve essere leggibile e chiara. Ciò che, in ultima analisi, riguarda l'iconografia e non l'arte.

E' anzi da tener presente, come responsabilità del l'artista, che le immagini, proprio quando sono opere d'arte, s'impongono con valore di realtà a chi le osserva. Ad es.: una figura dipinta da un grande artista vincola in certo modo il pensiero di chi, comunque, pensa - anche indipendentemente dall'opera d'arte - il personaggio rappresentato da quella figura, stabilendone per ciò, come se fossero veritieri, i caratteri somatici. Deriva da ciò la necessità (tutta, del resto, contingente) di sottostare ad alcune forme iconografiche tradizionali; le quali pure, non hanno stretto rapporto con l'arte. Infatti nulla vieterebbe, ad es. di vestire i personaggi sacri con abiti del nostro tempo, in conformità a ciò che fecero i pittori almeno fino al Cinquecento; ma è anche vero che l'immediato confronto con la realtà, l'immediato richiamo all'esperienza particolare, determinata dagli abiti moderni, sminuirebbe l'intrinseco valore universale della visione artistica, legati come siamo a una tradizione iconografica, instaurata, appunto, nei secoli passati, a meno che, bene inteso, l'artista non abbia tale potenza creativa da distolgerci affatto dal richiamo della realtà e dell'esperienza. Tutti accettia

- 42 -

mo senza alcuna difficoltà di vedere i pastori del Presepio in abiti rinascimentali o di contemplare l'Annunciazione entro un'architettura palesemente quattrocentesca; così come nessuno nota, ad es., o comunque stupisce di fronte al fatto che nella Deposizione di Donatello (pulpito di S.Croce) gli arti che sorreggono il Cristo siano in numero assai superiore a quello corrispondente ai corpi degli astanti.

• • •

Non pretendiamo certo di avere con questa breve introduzione, non dirò approfondito, ma neppure accennato a tutte le questioni intorno all'arte. Oltre ai problemi più strettamente filosofici che hanno un'importanza secondaria rispetto allo studio sulla storia dell'arte (ad es. quale posto occupi l'arte nella vita dello spirito, se esista il bello e in quale rapporto esso stia con l'arte ecc.), vi sono problemi che sono stati in passato al centro delle discussioni sull'arte, ma che ora al lume della moderna estetica appaiono vuoti di significato; basti accennare, come esempio, alle note polemiche sui generi letterari (1), sull'eccellenza

(1) A partire dal Cinquecento si distinsero rigida-

- 43 -

di un'arte sulle altre e sui limiti delle arti stesse (1), alle teorie sull'allegoria, sulla metafora e sul simbolo, che, sotto diversi aspetti, sono fiorite dal Medioevo fino a oggi (2).

mente, basandosi sul contenuto, i generi letterari e si vollero stabilire delle leggi che regolassero la tragedia (valendosi per questa soprattutto di una falsata interpretazione della Poetica di Aristotele), la commedia, il poema cavalleresco, ecc. Leggi che, come è facile capire, quando sono imposte dall'esterno costituiscono un impaccio alla fantasia creatrice dell'artista - vittima famosa il Tasso -. Ma anche quando gli artisti infransero queste leggi, rimase a lungo nei grammatici la pedanteria classificatoria; tanto che davanti a opere che per la loro originalità eludevano qualsiasi schema, si creavano appositi generi letterari per includerle; come avvenne per la Divina Commedia classificata tra i poemi epico - didascalici o allegorico - dottrinali. Come è chiaro, i generi letterari hanno un valore puramente empirico e indicativo (cfr. ciò che si è detto per gli stili), ma non possono avere entità astratte, valide universalmente; ogni artista si esprime nella forma che reputa migliore, e, a seconda del suo temperamento, avrà bisogno della più assoluta libertà (come i poemi moderni che arrivano a rifiutare non solo la strofa e la rima, ma anche il verso e perfino la punteggiatura) oppure saprà creare assoluti capolavori nell'ambito delle leggi tradizionali (come fecero ad es. Racine e Molière).

(1) Si veda il cenno che ne è stato fatto nel secondo paragrafo di questo capitolo.

(2) E' chiaro che queste teorie disconoscono l'autonomia dell'arte, poiché l'adoperano per significare qualcosa d'altro, una verità intellettuale o morale.

- 44 -

Vi sono inoltre problemi ancor oggi al centro dell'attenzione e sui quali tuttora è in atto e in corso l'opera di chiarificazione; ad es. quello dell'interpretazione di cui certe arti hanno bisogno e quello di un'opera d'arte che nasce dalla collaborazione di diversi artisti e si presenta una volta finita come un tutto unico. Possiamo noi, cioè, conoscere una musica quale veramente il musicista l'ha scritta? può l'esecutore essere obbiettivo, spersonalizzandosi? o, per lo meno, deve tendere a questo anche quando ha a sua volta spirito d'artista? e, se ciò non è possibile, in quale misura collabora all'opera d'arte? E lo stesso dicasi per i lavori teatrali. E così pure, è possibile che due diversi artisti compiano assieme un'opera d'arte, come ad es. il poeta e il musicista in una lirica o in un melodramma? e, quando questo avviene, possono gli artisti esprimere pienamente la loro personalità, o è uno solo che domina e subordina alla propria l'espressione altrui? Si capisce come questo problema abbia particolare risalto oggi nel cinematografo, dove è indispensabile la collaborazione; e, di conseguenza, è arte il cinematografo come lo è un quadro o in grado diverso?

Si vede da tutto ciò che vi sono delle innegabili differenze tra le diverse espressioni di arte; vano è ad es. porre il problema della interpretazione anche

- 45 -

per una pittura. Ma queste differenze non sono sostanziali, non toccano l'essenza del concetto di arte, che non può essere che uno solo, quello appunto per cui possiamo parlare in tutti i casi di "opere d'arte".

Capitolo II

OSSERVAZIONI ELEMENTARI SULLA CRITICA D'ARTE

1) - GENERALITA'. Esiste una storia, e in particolare una storia d'arte, imparziale o, come s'usa dire, obbiettiva? In altri termini: che cosa significano, o meglio quale intimo e valido significato hanno codeste parole del linguaggio comune: imparzialità e obbiettività?

Mentre da un lato ciascuno di noi, ogni volta che esprime un giudizio, crede, in buona fede, di essere obbiettivo e imparziale - e su tale fede fonda la coscienza di esprimere un giudizio "giusto" - d'altro canto ciascuno di noi si trova spesso in disaccordo con altri, che parimente si professano disinteressati assertori del giusto; e anche noi, col mutar del tempo, mutiamo parere, cioè in fondo, contraddiciamo noi stessi. SÍ che sembra parola vana l'esistenza della verità in se stessa, almeno dove non intervenga un atto di mera fede, fuori della sfera razionale. Si giunge d'altra parte a formulare e proclamar giudizi unicamente sotto l'impulso dell'imme-

- 47 -

diato arbitrio; e, peggio, talvolta si osa credere valido (istituendo a tal proposito una pseudoteoria indice di basso diletterantismo) qualsiasi nostro giudizio fondato sul "mi piace o non mi piace", considerando perfino dannoso, ai fini della spontaneità, riflettere su tali improvvisazioni impulsive. Con ciò ci si espone a due pericoli, o meglio a due aspetti del medesimo danno: al cadere in contraddizione con noi stessi ad ogni momento e a dover concedere uguale diritto di validità, uguale diritto di verità ad affermazioni opposte e contraddittorie, escludentisi a vicenda; onde la parola verità si svuota di ogni significato. Ciò che equivale a rassegnarsi non solo a non comprendersi fra uomini, ma perfino a non comprendere sè medesimi; in una parola a rendere inutile il giudicare e, ciò che è lo stesso, il pensare, tanto che sarebbe coerente astenersi da ogni forma di riflessione. Come se, poi, al pensiero fosse possibile rinunciare.

In verità, per dipanare questi intricati argomenti, conviene prima di tutto tener presente che altra cosa è enunciare dati di fatto e altra è giudicare; ovvero sono da considerarsi come ben distinte e diverse tra loro cronaca e storia.

Se io, per esempio, dico: Cristoforo Colombo scoprì l'America nel 1492, non faccio che enunciare un fatto che mi astengo del tutto dal giudicare; fornisco, cioè,

- 48 -

un elemento adatto alla pura e semplice cronologia; fac
cio, cioè, della cronaca. Ma se dico: la scoperta del-
l'America, avvenuta nel 1492 per opera di Cristoforo
Colombo, è uno dei fatti più gloriosi della storia del-
la navigazione e segnò l'inizio di vaste conoscenze
scientifiche, tanto che, da quella data, comincia una
nuova era della storia della civiltà, esprimo giudizi
che pongono l'avvenimento in relazione con altri fatti,
cioè con le gesta dei navigatori che io qualifico come
gloriose, con la scienza che io reputo progressiva e
benefica, con la civiltà di cui mi compiaccio. Giudizi, ^{stava}
questi, che potrebbero essere discussi e persino con-
traddetti da chi, per esempio, non stimi benefico il con-
tatto tra popoli diversi e veda nella scienza e nelle
civiltà moderne un ostacolo alla concordia e all'orga-
nizzazione sociale; mentre, per contrario, nessuno po-
teva discutere sul puro dato di fatto che si riferiva
allo scopritore e alla data famosa.

Tanto che, chi ascoltasse quei miei giudizi, o
quelli dei miei contraddittori, più che essere informa-
to sull'avvenimento, scoprirebbe i miei pensieri e il
mio modo di vedere e le opinioni dei miei avversari; o
per lo meno a questi s'interesserebbe dopo aver acqui-
sito quegli scheletrici dati di fatto.

E' da notare, in ogni modo, che soltanto nel caso

- 49 -

dei giudizi emessi sui meri elementi di cronaca scaturisce la connessione tra i fatti antecedenti, al 1492 e i seguenti, ^{ed un dato avvenimento} cioè, per es., fra l'ignoranza del nuovo continente e la conoscenza di quelle popolazioni, ovvero fra gli errori sulla forma della terra e le conseguenze di aver rimosso tale errore. Cioè soltanto mediante tali espressioni di giudizi è possibile far della storia, narrare, sul sostegno d'un pensiero continuo, gli avvenimenti; i quali pertanto non appaiono più isolati e disgregati, ma connessi dal rapporto di causa e di effetto.

Risulta che la storia, questa che non può nascere se non da una serie di giudizi, non può prescindere dalla personalità del suo narratore. In altre parole noi, leggendo la storia, vedremo che i fatti, cioè gli elementi inerti della cronaca, sono per così dire filtrati attraverso il modo di pensare, il gusto, la cultura di chi la espone. Tanto che, per cogliere la verità, o almeno per avvicinarsi quanto possibile ad essa, dobbiamo prima esaminare, ovvero giudicare a nostra volta, quale sia la personalità dello storico.

Consegue che è utopistico pensare che possa esistere una "storia obbiettiva" o, come si dice volgarmente, "imparziale"; si deve, cioè, ritenere per certo che non

- 50 -

si può prescindere dalla soggettività di chi narra dei fatti, non tanto per esporli, quanto per connetterli fra loro, per considerarli come interdipendenti l'uno dall'altro, secondo un personale giudizio, cioè immedesimandosi in essi; e immedesimarsi in qualche cosa, per es. in una serie di fatti, equivale a rendere tali fatti attuali al nostro pensiero, illuminandoli del nostro modo di considerarli. Tanto che, si può concludere, al passato appartiene soltanto ciò che si riferisce alla cronaca; mentre la storia, in quanto è l'espressione del giudizio di noi viventi, è essenzialmente "moderna", presente, del tutto contemporanea.

Ancora un esempio, che ci permetta di rimanere nell'ambito della storia artistica.

Se io dico: nella Chiesa di S. Pietro in Vincoli è una statua di Michelangelo Buonarroti, che rappresenta Mosè, è di marmo ed è più grande del vero, era destinata a ornare la sepoltura di Giulio II; io espongo una serie di dati di fatto che nessuno pensa di contestare; fatti, cioè, che escludono qualunque giudizio, ovvero qualsiasi nostra partecipazione ad essi. Ma nessuno di questi dati di fatto vale minimamente a farmi comprendere se quella statua è un'opera d'arte, se convenga ammirarla, se cioè giustifica in qualche modo l'emozione che io provo nel contemplarla; per le quali cose, inve

- 51 -

ce, occorrerebbe presupporre la conoscenza di che cosa è arte, e quale sia il nesso fra l'opera d'arte e la nostra sensibilità. Potrei narrare la storia di Mosè, per tentare di vedere quale rapporto esiste fra la vita del famoso profeta e il suo aspetto fisionomico; oppure potrei ritessere la vita di Michelangelo, coi suoi tormenti a proposito della sepoltura di Giulio II; ma tanto nell'uno quanto nell'altro caso mi terrei discosto dall'opera d'arte che ho davanti agli occhi e obbligherei il mio pensiero a ricordare la Bibbia o, poniamo, la biografia del Vasari. Potrei ancora ricordare l'austerità e la tragicità insite nell'animo dello scultore e la sua conoscenza anatomica o parlare del suo stato d'animo o ricordare lo spirito di grandiosità umanistica del così detto secolo d'oro. Ma ancora mi terrei nelle riflessioni sulla psicologia di Michelangelo o sulla sua cultura o nelle considerazioni sull'ambiente cinquecentesco; cioè girerei col pensiero attorno all'opera d'arte senza riuscire a coglierne l'essenza che le è propria.

Ma se io esamino le qualità formali, per es. il plasticismo delle forme, l'opposizione delle parti, il moto potenziale per cui ogni elemento si accorda con gli altri in un ritmo unitario ecc. io certamente miro all'essenza dell'opera d'arte, concludendo, poniamo, per la positività del suo valore, proclamandola veramente opera

- 52 -

d'arte. Ma qui potrei imbartermi in pareri discordi, per es. nelle parole del Milizia che non vi vedeva che un facchino vestito da fornaio, o in quelle del Freud che ne attribuisce l'atteggiamento al brusco avvedersi che le tavole della legge stavano per cadere a terra; proposizioni, queste, che negano alla statua ogni potere veramente emotivo.

Sì che conviene, per tentare di cogliere la verità, esaminare quali siano i presupposti intellettuali del Milizia e del Freud, ed è bene che io stesso mi renda conto anche dei miei: che cioè sia ben conscio tanto del gusto neo classico del Milizia, tanto della scultura psico-fisiologica del Freud, quanto, poniamo, della mia preparazione sui filosofi e critici moderni. Ovvero dovrò prima di tutto discriminare fra cronaca e critica, relegare la cronaca - la conoscenza dei dati di fatto, la filologia - fra i fondamenti che sono indispensabili al giudizio critico, ma che a questo non possono in nessun modo sostituirsi; riconoscere che sol tanto la critica può generare la conoscenza delle opere d'arte in quanto tali; ma dovrò contemporaneamente convincermi che la critica non può essere mai, in senso rigoroso obbiettiva. E poiché la critica si risolve nell'espressione della personalità del critico (della sua cultura e dei suoi gusti) sarà necessario conoscere ta

- 53 -

li personalità, fare, in altre parole, la critica della critica, ovvero la storia della critica. Dopo di che avrò più raffinati strumenti per avvicinarmi, per quanto è possibile, alla verità.

• • •

Riassumendo quanto precede, e prescindendo dalla confutazione sistematica degli errori or ora enunciati, in cui si cade nel fare la critica d'arte (via via, nel corso della trattazione, si riprenderanno in esame) con viene chiarire quale sia, allo stato attuale degli studi, la posizione di codesto modo di vedere, che risponde alle più vive esigenze attuali e si risolve in una vera e propria scienza.

2) - CENNI SUI PIU' RECENTI METODI DELLA CRITICA D'ARTE. Vediamo anzitutto in breve quali siano state le più recenti posizioni della storiografia artistica, sia per quanto riguarda i metodi di indagine e di preparazione filologica del materiale per la storia stessa, sia per quanto riguarda il giudizio critico e gli altri problemi e interessi ad esso connessi. Posizioni che occorre conoscere, anche indipendentemente da uno studio

- 54 -

sulla storia dell'estetica e della critica, per potersi orientare leggendo gli studi dei moderni storici dell'arte, i quali tutti, con maggiore o minore consapevolezza e coerenza filosofica, sono necessariamente influenzati o diretti dalla teoria e dai metodi appunto dell'estetica e della critica moderna. Ed è utile per questo risalire anche se brevissimamente alle posizioni critiche della fine del secolo scorso, perché queste ancora determinano in qualche modo gli studi attuali sia per i notevolissimi contributi di dottrina che vi hanno apportato, sia per le reazioni che hanno provocato (reazioni che sono ancora spesso in una fase polemica, e non hanno perciò raggiunto un equilibrio stabile e una sistemazione definitiva che permetta di procedere oltre), sia per un certo attaccamento tenace che la storiografia artistica dimostra verso le teorie del passato, e una certa lentezza ad appropriarsi le umane conquiste; sì che vediamo che essa arriva sempre un poco in ritardo non solo rispetto alle dottrine filosofiche, ma anche rispetto alla sua sorella la storiografia letteraria, che si aggiorna con molta più scioltezza e facilità; e tutto ciò per un complesso di motivi che sarebbe troppo lungo voler cercare di spiegare.

- 55 -

• • •

La grande fioritura di studi storici alla fine del secolo scorso e la nuova preponderante esigenza che essi avessero un valore scientifico, sviluppò tutta una serie di problemi filologici che finora o non erano stati posti o erano stati risolti volta per volta empiricamente; cioè, ora, ponendosi davanti a una qualsiasi opera di architettura, pittura e scultura, si vuole anzitutto identificarla, trovarne cioè la data, la paternità, la provenienza e ricostruirne la forma originaria; si vuole cioè sapere tutto ciò che è possibile di quell'opera. Di qui il nuovo assiduo studio dei documenti letterari (memorie o appunti o lettere o libri di conti lasciati dall'autore stesso, o citazioni in guide o inventari del tempo o in opere di scrittori contemporanei o di poco posteriori che risultino degni di fede) e dell'opera stessa per carpirle tutti i suoi segreti. Il primo che formulò in modo esplicito un metodo per rintracciare, mediante criteri stilistici, l'autore di un'opera dubbia o più generalmente per determinare le reazioni stilistiche tra diverse opere d'arte, fu Giovanni Morelli; egli scrisse Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, Bologna 1886; Della pittura italiana - La Galleria Borghese e Doria Pamphili in Roma, Milano 1897; e

- 56 -

nelle introduzioni enuncia il suo metodo: ogni artista ha qualche manierismo, qualche particolare che ripete in forma convenzionale; particolari specialmente secondari come le mani, le orecchie, e persino le unghie di una figura umana; il critico perciò potrà con un accurato esame trovare nelle opere d'arte certe di un'artista questi schemi che vi si ripetono invariati e avrà così un metodo "sperimentale" sicuro per l'identificazione di altre opere dubbie.

Tale teoria del Morelli fu sviluppata dal Berenson, (Lorenzo Lotto - Londra 1905) e dal Venturi, anche se modificata (La Galleria Crespi - Milano 1900); e fu accolta e praticata da molti altri studiosi, dando luogo spesso anche a poco fortunate analisi. E' inutile rilevare quanto fosse illusoria la pretesa di avere in questo metodo uno strumento sperimentale scientifico e preciso e quanto esso pure fosse inevitabilmente legato alla capacità critica dello studioso, cioè alla sua capacità di cogliere nell'opera gli strumenti significativi e adatti al paragone, e alla sua maggiore o minore esperienza e conoscenza di storia dell'arte; senza notare poi, come osserva giustamente il Toesca, che molti di questi manierismi si trasmettono dal maestro al discepolo e possono perciò benissimo trarre in inganno.

Liberatisi gli studi dagli impacci deterministici del

- 57 -

positivismo, anche i metodi di ricerca filologica si so
no andati raffinando; e pur tenendo conto degli elemen-
ti additati dal Morelli, si guarda oggi ad altre carat-
teristiche per identificare un'opera d'arte; caratteri-
stiche che non si possono classificare in schemi per
quanto estesi e comprensivi (forma, colore, volume, spa-
zialità) ma che costituiscono la irripetibile e inimita-
bile espressione di un artista, il suo "stile".

Tutto ciò che finora abbiamo detto riguarda più
particolarmente l'indagine filologica, la preparazione
del materiale per la storia dell'arte, la elencazione
dei dati di fatto, sui quali interverrà poi il giudizio
storico-estetico a sistemare e a valutare; ma è da os-
servare che solo in una fase teorica possiamo distingue-
re con esattezza il momento filologico, della cronaca,
da quello critico del giudizio; poiché, come succede in
tutti gli studi, ma in quelli di storia dell'arte forse
in modo più accentuato, la personalità del critico si
fa sentire anche nella scelta del materiale documentario,
nella predilezione per certi generi di ricerca e soprat-
tutto, come è ovvio, nell'analisi stilistica; e qui i
due momenti necessariamente finiscono col coincidere.

E bisogna pure dire, che nel fare questa distinzio-
ne tra filosofia e critica propriamente detta, noi assu-
miamo già una posizione tra i vari metodi di studio; di

- 58 -

stinzione che però ci è divenuta tanto familiare che quasi ci dimentichiamo di quante fatiche essa sia il frutto.

Infatti quando alla fine dell'800 si svilupparono in modo tanto vasto gli studi sistematici della storia dell'arte, il lavoro di questi studi consisteva essenzialmente nell'analisi filologica, nelle ricerche dei dati di fatto e nella descrizione esatta e minuziosa del soggetto rappresentato nell'opera d'arte; e non si voleva fare di più perchè solamente i dati storici e la descrizione di ciò che si vede, sono inoppugnabili e solo così, si pensava, si può fare opera scientifica, certa e obbiettiva.

E' questo il cosiddetto metodo storico, che fruttò un lavoro immenso di ricerche e di studi, portò alla pubblicazione e all'analisi di numerosissime fonti, iscrizioni e documenti di archivio, ecc. e alla scoperta di intere età e famiglie artistiche e persino di alcune personalità di primo piano che erano state dimenticate. E' inutile fare ora la critica a questo metodo, che, come sappiamo, si ferma proprio dove per noi oggi comincia la vera storia dell'arte, cioè l'identificazione nell'opera considerata di ciò che è arte; esso è quanto mai legittimo anzi necessario come preparazione del materiale sul quale poi interverrà il metodo critico, e perciò conti-

- 59 -

nua tuttora ad avere tutta la sua validità, purché se ne riconoscano i suoi limiti. L'errore della critica del periodo positivista e dei suoi epigoni, è quello appunto di non avere coscienza di questo limite, di credere di esaurire con lo studio dei fatti tutta la storia dell'arte; posizione che del resto nei migliori non fu mai assoluta, ma che inoltre si giustifica storicamente come reazione alle troppo astratte definizioni filosofiche sia dell'idealismo, che dei suoi avversari, e alle descrizioni letterarie e psicologiche di dubbio gusto dell'ultimo romanticismo (quali ad es. quelle di Walter Pater), e infine agli accademismi di tutti i generi (da quello neo-classico a quello romantico preraffaellita) che studiavano un solo periodo dell'arte del passato, e a conferma delle proprie teorie e del proprio gusto, e per porlo come unico termine di paragone e come indiscutibile modello.

Quello che la filologia però era insufficiente a dare era una spiegazione del fenomeno artistico; e poiché di questa spiegazione si aveva pur bisogno la si cercava in altri campi; il Taine aveva già dato un esempio di storia dell'arte come storia del costume politico-sociale, facendo dipendere deterministicamente quella da questo; nel periodo positivista questo determinismo si accentua e lo sviluppo dell'arte viene legato allo svi-

- 60 -

luppo della cultura e della società (principali tra questi il Muntz, il Thode e specialmente il Burckhardt) o anche della tecnica, e delle condizioni economiche (notevole il Semper e specialmente gli storici dell'architettura, dove l'elemento tecnico e economico è più evidente, ad es. Choisy, Viollet-le-Duc, ecc.).

A tutti questi vari indirizzi di pensiero, che, pur nella diversità dei metodi e degli scopi, avevano in comune di guardare all'opera d'arte per leggervi anzitutto il contenuto (sia per descriverlo letterariamente e scorgervi il sentimento e la psicologia dell'artista, sia per servirsene come documento per altri studi, sia per analizzarlo iconograficamente e filologicamente) si oppone la critica formalistica, che ha la sua formulazione teorica più tipica nella dottrina della pura visibilità.

Non è nostro compito cercare le origini filosofiche (che si potrebbero far risalire fino alla distinzione fra bello proprio e bello aderente di Kant e poi al formalismo di Herbart e di Zimmerman) e nemmeno soffermarci su questa teoria della pura visibilità; ma appunto vederne soltanto l'influenza sulla critica e gli sviluppi che poi i critici stessi ne hanno dato.

Secondo Fiedler, che è il più importante dei teorici della pura visibilità, l'arte figurativa o meglio visiva ci permette di impossessarci del mondo sensibile,

- 61 -

evitando, anzi superando le sensazioni, sempre confuse e fuggevoli, perché è in grado di estrarre dai dati naturali ciò che è puramente visibile, facendolo oggetto di contemplazione e di produzione. Per es.: di fronte a me c'è un albero; i sensi mi generano "la sensazione" del verde, non in se stessa, isolata da altre, ma mista alla sensazione della foglia (che io conosco nello stesso tempo come tale, cioè come entità botanica, con la sua funzione naturale, coi suoi rapporti con il resto dell'albero); e mista anche al fruscio che le foglie stesse fanno, al sentimento che tutto ciò mi suscita, sia per la somma di sensazioni immediate, e sia per i ricordi e per le esperienze che subito si sovrappongono. Sicché, da quell'albero si trasmette in me una pluralità di sensazioni diverse, miste insieme; e non ciò che riguarda puramente quello che pertiene alla semplice sensazione visiva.

Ammessa la teoria della pura visibilità, dice il Croce "il principio dell'arte non è, dunque, nè la bellezza, nè il concetto, nè l'imitazione, e neppure il sentimento, ma la visibilità; è l'organo di lei è l'occhio". La storia dell'arte non dev'essere perciò la storia delle idee, dei sentimenti, dei bisogni pratici, e nemmeno la biografia o la psicologia degli artisti, ma la storia degli elementi puramente visivi come forma, colore, li-

- 62 -

nea, spazio, ecc.

Questa dottrina ebbe molto successo e rinnovò completamente gli studi dell'arte; in reazione polemica allo studio del soggetto o della psicologia dell'artista, si cercò di fare una storia dell'arte come pura forma. Inevitabilmente, essendo l'arte un fatto umano, la psicologia cacciata dalla porta rientrò dalla finestra, e diede luogo ad alcune teorie derivate, tra cui le più note sono quelle di Scott per l'architettura e di Berenson per la pittura. Secondo il Berenson la pittura è un'arte che tende a produrre la più durevole impressione di realtà per mezzo di due sole dimensioni; la terza deve essere suggerita. Il pittore ottiene questo senso di realtà agendo sul senso tattile del contemplatore, creando forme che gli diano l'impressione di poter essere toccate e stimolando la sua sensibilità così da produrre in lui un accrescimento di energia e di senso vitale; ed è questo potenziamento biologico che ci dà la misura del valore dell'opera d'arte. Inutile insistere sulla assurdità di questa materializzazione psichico-fisiologica dell'arte, che del resto il Berenson stesso superò più volte nella sua produzione di studioso.

Era pur necessario anche non fermarsi alla contemplazione degli elementi visivi, goduti volta per volta al contatto con l'opera d'arte, ma farne una storia; e

- 63 -

poiché l'arte non è più ora documento del costume, del pensiero della sua età, la storia di essa sarà la storia delle forme sviluppantesi per propria intima necessità. Questa storiografia fiorì specialmente in Germania e i suoi fondatori sono il Wickhoff e il Riegl; essi elaborarono la dottrina di una storia evoluzionistica, basata sull'assioma che un principio di attività artistica, assolutamente indipendente, si svolge nel tempo trasformandosi per un continuo sviluppo della forma e del colore nella loro combinazione con lo spazio; il Riegl ad es. definisce alcune peculiari visioni artistiche dell'arte dei popoli antichi: la visione spaziale ad un solo piano dell'Egitto, la visione plastica del rilievo e dello spazio in Grecia, la visione della profondità prospettica nella tarda antichità. E il Wolfflin, il più famoso di questi storici, enuncia cinque schemi per spiegare lo sviluppo dell'arte dal Rinascimento al Barocco (lo sviluppo dal lineare al pittorico, dalla visione della superficie alla visione della profondità, dalla forma chiusa alla forma aperta, dalla molteplicità alla unità, dalla chiarezza assoluta alla chiarezza relativa degli oggetti).

• • •

In Francia H. Focillon vede nello sviluppo dell'ar-

- 64 -

te una vera vita delle forme, con leggi proprie, a cui l'artista ubbidisce, di cui è anzi solo uno degli strumenti; l'artista segue una vocazione formale che al pari di lui ha pure la materia di cui è fatta l'opera d'arte, e che non è legata a momenti psicologici o storici; ci sono infatti affinità tra forme e sviluppi formali di età e di luoghi lontanissimi, che costituiscono appunto delle famiglie formali. In altre parole le forme avrebbero in se stesse un inderogabile destino di spontaneo sviluppo; l'artista concepirebbe quel che egli stesso ritiene prodotto dalla sua potenza creativa all'unisono con le forme, adeguandosi e accordandosi alla stessa legge, da cui esse forme sono regolate. Ciò implica una storia dell'arte, o per meglio dire, una storia delle forme, determinata (non si sa come e da quale forza) a priori secondo una legge esterna; il che, come ognuno vede, altro non è se non una sorta di determinismo che materializza, imprigionandolo in schemi preconceppi e arbitrari, ciò che, come oggi rettamente si ritiene, appartiene alla piena libertà dello spirito e all'imprevedibile creatività dell'artista.

Questi eccessi teorici non resistono alla prova pratica, e gli stessi assertori finiscono spesso negli studi particolari col tenerne ben poco conto, e col fare una storia dell'arte libera da pregiudizi e da moti

- 65 -

vi estrinseci e attenta invece ai fattori essenziali del giudizio critico. Da questa scuola sono usciti i migliori nostri critici, come ad es. il Marangoni e il Longhi, che sono andati gradatamente temperando e correggendo le premesse teoriche della dottrina.

Ma il merito di aver finalmente posto in modo chiaro problemi tanto dibattuti, sciogliendo equivoci ed eliminando pregiudizi e di aver così offerto alla storia dell'arte una metodologia consona alle sue esigenze, spetta all'estetica di Benedetto Croce.

L'estetica crociana, affermando la spiritualità e la creatività del momento estetico ha distrutto il concetto di una legge, di un bello e di un vero estrinseci a cui l'artista dovesse adeguarsi; donde il crollo delle discussioni sulla bellezza del soggetto, sulla verosimiglianza, sul piacevole ecc. inoltre, affermando l'autonomia dell'arte, ha preso nettamente posizione contro ogni dottrina che consideri la storia dell'arte non intrinsecamente, ma nei rapporti con la cultura, la filosofia, la storia generale, la tecnica. Essa riconosce alla sto-

A.PRANDI, Lezioni di Storia dell'arte

- 66 -

riografia formalistica il merito di aver affermato un principio autonomo dell'arte, ma condanna l'astrattezza degli schemi per cui la storia dell'arte tende a ridursi a storia degli stili. L'arte, essendo fenomeno puramente spirituale, è opera della personalità artistica; il compito del critico è di discernere nell'opera creata ciò che è arte da ciò che non è arte, ovvero da ciò che è piuttosto pensiero o sentimento o volontà pratica; il critico pertanto deve considerare solo chi ha creato dell'arte pura, cioè il grande artista, e anzi solo alcuni momenti della sua opera in cui egli si rivela veramente artista senza intrusione di altri elementi; la storiografia artistica perciò dovrebbe essere svolta solo per monografie delle grandi personalità; gli artisti minori, le scuole, ecc. dovrebbero essere trattati solo nella storia della cultura.

Quest'assolutismo della storiografia crociana fu determinato certo da una reazione alla eccessiva svalutazione della personalità dell'artista; ma in pratica lo stesso Croce lo seguì di rado (soprattutto in scritti di intonazione polemica, come ad es. il saggio su Dante e quello sul Leopardi) e diede mirabili esempi di critica acuta e comprensiva, ben lontana dall'arido schema arte-non arte. Inoltre nell'ultima fase del suo pensiero, cioè nell'opera "La poesia" egli stesso finisce con

- 67 -

l'ammettere accanto al fenomeno della poesia pura il fenomeno "letteratura", cioè qualcosa che non appartiene a nessuno altro momento del circolo del pensiero e che pure non è arte raggiunta, cioè il terreno su cui fiorisce il capolavoro, il mondo poetico dell'ambiente in cui l'artista vive e dell'artista stesso; che non sempre trova l'espressione formalmente compiuta.

S'intende bene come tale distinzione di poesia e letteratura, mentre non soddisfaceva le istanze, sempre più vive e pressanti, delle correnti irrazionali gentiliane, per un altro verso inceppava il concreto praticare della critica d'arte. Cominciò così ad essere avvertita dai critici più sensibili e meglio preparati l'insufficienza della distinzione poesia - letteratura nei confronti dell'interpretazione del fatto figurativo, si presentò cioè la necessità di una revisione, di un ridimensionamento del rapporto fra la critica d'arte e l'estetica crociana.

E' da questa crisi che trae le premesse la critica così detta ermetica, la quale, affermata tra gli anni 1938-40, non è che il conseguente svolgimento di quella particolare poetica che, ricollegandosi alle correnti del decadentismo, propugnava una poesia "lirica" basata non su un determinato schema di strofe e di versi, ma sulla "illuminazione"; non tanto sul significato del ter

- 68 -

mine quanto sulla suggestione musicale della parola.

Tale poetica trovò negli anni intorno al 1920 le sue manifestazioni precipue nella poesia, e, solo in un secondo tempo, nella critica, solo cioè quando, come s'è accennato, la crisi dell'idealismo si approfondì.

La critica ermetica sorta così come reazione allo storicismo dei crociani, al dogmatismo delle loro definizioni, alla impossibile distinzione di poesia e non poesia cercò di instaurare nuovi metodi di indagine e nuovi metodi di esposizione, cioè un nuovo linguaggio. Non più quindi la ricerca del dato storico, non più la ricostruzione, a volte illusoria e gratuita, dell'ambiente culturale proprio dell'artista, ma a tali ricerche viene sostituita una specie di adeguamento emotivo del critico all'opera d'arte, una certa quale inconscia adesione del critico all'intima vita dell'artista.

Tali nuovi modi d'indagine comportano necessariamente nuovi mezzi espressivi: di qui i modi della scrittura ermetica: quell'aria rarefatta, quel periodare "oscuro", laborioso, quella parola cesellata, quella tecnica scrittoria spiccatamente letteraria che, in talune felici, ma sporadiche manifestazioni, riesce ad essere di una aderenza e di una potenza evocativa penetranti, ma che nella maggior parte dei casi si risolve pur sempre in una critica frammentaria e dispersiva, o, peggio, si sperde in un

- 69 -

vano estetismo verbale del tutto inaderente e inadeguato alla concreta realtà del fatto figurativo.

E' conseguente, cioè, che una tale ricerca critica, per l'insopprimibile esigenza che la muove, non potendo necessariamente risolversi in vere e proprie oggettivazioni, debba ripiegarsi, per così dire, sul critico stesso, l'indagine riguarda così esclusivamente ciò che dal critico scaturisce sotto l'impulso delle opere d'arte considerate come puro stimolo alla personale sensibilità. Ne deriva una critica che potrebbe aver rapporto con l'opera d'arte più in qualità di traduzione e perciò as-surge, riprendendo un canone crociano, ad un'altra opera d'arte sostanzialmente indipendente da quella considerata.

o . o . o

Molto più complesso sarebbe un discorso sugli sviluppi dell'attuale critica d'arte, per la quale ci limitiamo a indicare genericamente i più importanti indirizzi metodologici.

per quanto riguarda l'attuale critica d'arte
E' opportuno tener presente in proposito una prima distinzione fra la critica cosiddetta "individualizzante", volta alla ricostruzione di personalità artistiche, e la critica di "tendenze", che partendo da una concezione e-

- 70 -

voluzionistica delle forme, si ferma alla considerazione degli indirizzi storico-artistici.

E' evidente che la prima posizione nasce dalla concezione dell'arte come fatto autonomo e indipendente dalle altre attività umane, mentre la seconda non solo sottolinea il valore di testimonianza dell'opera d'arte, ma è necessariamente portata a valutare il rapporto fra il fatto artistico e le altre attività umane o addirittura ad assegnare all'arte una particolare funzione nella vita sociale.

Queste due tendenze fondamentali non valgono evidentemente ad esaurire la complessa problematica della critica d'arte contemporanea, i cui ideali estetici appaiono quanto mai aderenti ai molteplici indirizzi artistici, e anche ideologici, della nostra epoca.

La difficoltà, poi, di stabilire un limite rigoroso tra la critica d'arte vera e propria e le altre discipline speculative o strettamente scientifiche, rende più arduo il compito di chi volesse seguire con chiarezza il percorso della critica in questi ultimi anni.

Pertanto, come abbiamo già accennato nella premessa, riteniamo più opportuno lasciare che i principi metodologici appaiano dall'esercizio della critica, che cioè lo studente possa dedurli dalla pratica trattazione degli argomenti che formano i vari corsi monografici.

- 71 -

Non possiamo tuttavia esimerci dall'accennare, sia pure consapevoli di peccare gravemente di eccesso di brevità, che le poetiche più recenti si coordinano al concepir l'opera d'arte come "aperta" o "non finita". Esse consistono senza dubbio negli sviluppi delle tendenze non figurative e rivelano, sul piano artistico, le nuove concezioni filosofiche, secondo le quali l'uomo non è un essere creato, ma colui che esiste, che costruisce la propria esistenza nell'essere al mondo con gli altri.

Ne consegue una posizione dell'artista sia di fronte all'opera e sia il rapporto col cosiddetto "fruitore" cioè "l'altro", ben diversa da quando l'artista aveva la pretesa di creare un'opera assoluta, completa, la cui responsabilità ricadeva completamente su di sé e allo spettatore non rimaneva che contemplare quanto l'artista, il genio, aveva prodotto.

Al contrario, oggi l'artista, o il produttore d'arte dà vita ad un'opera, ripetiamo, "aperta", cioè dà l'avvio ad un'opera che si realizzerà come tale nella misura in cui l' "altro" vi contribuirà.

Non è più lo spettatore, ma il fruitore, che interviene direttamente alla formazione dell'opera, suggerendo attraverso la fruizione, cioè la particolare interpretazione dell'opera, quanto ancora ad essa manca.

In tal modo il fruitore diventa co-creatore con l'ar

- 72 -

tista, che, proprio attraverso questo rapporto con l'"altro", può affermarsi come esistente e quindi come artista.

La responsabilità dell'opera d'arte non è più di uno solo cioè dell'artista, che dà soltanto l'avvio all'opera, che inizia il colloquio con gli altri; la responsabilità, invece, è degli altri, dell'ambiente; e la universalità dell'opera è insita in questa sua "apertura" che richiede le infinite possibili fruizioni, cioè gli infiniti punti di vista attraverso cui l'opera può essere interpretata, e anzi (dice Umberto Eco) rivissuta in prospettiva originale. Soltanto dopo tali fruizioni, dato e non concesso che potessero esaurirsi, l'opera d'arte potrebbe dirsi finita.

In altri termini l'opera d'arte è concepita come "azione", in quanto è "azione" in senso non derogabile; per conseguenza, qualora fosse considerata come alcunché di "finito", suscettibile d'esser contemplato e perciò stesso in condizioni di "stato" (vale a dire di definita immobilità, di invariabilità, di compiutezza) non potrebbe essere opera d'arte: anzi, non esisterebbe, non sarebbe (1).

(1) E' ovvio che le notizie qui sopra riportate sono estremamente brevi e necessariamente approssimative. Ben lungi dal ritenere di avere, non diciamo esaurito l'argo

- 73 -

3) - ANCORA DEL GUSTO E DELL'ARTE. Compiuto così un sommario esame delle dottrine che, in campo teoretico e metodologico, si riferiscono alla nostra disciplina conviene, a nostro parere, proporre, come principio informatore dei nostri studi, quanto segue.

Nella critica d'arte - e in generale nei discorsi sull'arte - si deve tener conto di tre elementi fondamentali. Occorre anzitutto conoscere quella somma di tendenze, di preferenze, di cultura, di abitudini che, in ogni periodo di tempo, sono comuni a tutti gli uomini, e che potrebbero compendiarsi sotto la denominazione di gusto diffuso o ambientale; gusto da cui nessuno prescinde per il lapalissiano motivo che ciascuno ne è autore o comunque modificatore. In questo gusto ciascuno artista o critico o profano si forma e si dispone a fare e a giudicare. Ma ciascuno, nello stesso tempo, è carico, per dir così, d'un suo gusto personale, di una sua propria somma di preferenze e di atteggiamenti per cui dagli altri si differenzia. Ne risulta che ognuno, in varia misura, assume una individuale personalità; che si manifesterà in quel tanto che favorisce in varia misura le deviazioni,

mento, ma neppure sufficientemente proposto e precisato, si raccomanda allo studente la lettura diretta dei testi e della relativa critica, o almeno di trattazioni particolari, più ampie e più adatte alla piena comprensione dei discussi problemi.

- 74 -

i mutamenti, o la permanenza di ciò che costituisce il gusto del tempo. E questo gusto individuale in quanto positivamente o negativamente si connette col gusto dei contemporanei, costituisce la personalità storica di ciascuno e, nel nostro caso, di ogni artista. Ma ancora, questo gusto personale non basta a costituire una personalità artistica. Non basta, infatti, il preferire, per esempio, la figura ignuda o il rifiutare il paesaggio, a costituire la personalità di Michelangelo.

Perché un artista sia tale occorre un quid che non si connette logicamente né con la sua biografia né con l'ambiente; e nemmeno col suo proprio e personale gusto; giacché, per es. non basta a spiegare lo stile del Canova, cioè quel che è proprio del Canova e non d'altri, la cultura classicheggiante del tempo (a questa si uniformano anche altri artisti e in genere tutti i contemporanei); né vi è rapporto di necessità tra il temperamento mistico del Beato Angelico e le sue pitture (altri mistici non hanno dipinto o dipingendo, non hanno seguito i modi del Beato Angelico); e neppure vi è intima dipendenza fra l'ipocondria del Borromini e la sua architettura (l'architettura borrominiana non è assimilabile a un sintomo clinico!) come - secondo quanto abbiamo già detto - non basta lasciare incompiuta una statua perché questa di necessità sia uno "schiavo" michelangiolesco. Ma piut

- 75 -

tosto nelle opere del Canova, del Beato Angelico, del Borromini, di Michelangelo c'è un neoclassicismo, un misticismo, un tormento, un "non finito" che sono esclusivamente il neoclassicismo, la mistica, ecc. dei rispettivi autori; i quali, poichè sono sommi artisti, creano particolari e personalissime forme di neoclassicismo, misticismo, ecc. cioè particolari aspetti del gusto coevo che si riversano poi sugli artisti minori e sui non artisti a costituire o a rinnovare e a potenziare il cosiddetto gusto ambientale. Ma il momento in cui quegli elementi di gusto divengon proprietà (e perciò, realizzandosi, vengono creati) di quegli artisti è tale da non potersi nè prevedere nè spiegare: giacchè è un momento che è dato conoscere sempre e soltanto a posteriori, quando cioè si è espresso in forme concrete, ovvero in funzione del suo manifestarsi in forme già attuate. Che è quanto dire che tale sorprendente e inopinabile momento è di ordine affatto creativo: e, come tale, alogico, originale, inimitabile.

Così che noi, quando coglieremo in un'opera, p. es. del Bernini, i caratteri secenteschi, (magniloquenza, senso della meraviglia, sapienza prospettica, ecc.) potremo parlare del secolo XVII, e del come il Bernini in esso s'inquadri e quello stesso secolo potenzi e governi deviandone o potenziandone il gusto; quando nelle statue

- 76 -

del Bernini vedremo un modo costante di quello scultore, diremo, per es., che il Bernini si esprimeva preferibilmente nella ricchezza del panneggio e intravederemo, quindi, dove cercare la più genuina sua personalità, pur restando ancora nell'ambito delle sue preconcepite preferenze, cioè del suo gusto personale; ma quando vorremo veramente cogliere l'arte del Bernini, e definire la sua essenza in quanto artista, dovremo saper vedere soltanto ciò che, per essere sua assoluta creazione, è imparagonabile con l'ambiente in cui il Bernini si formò e visse, e neppure è direttamente o univocamente connesso col suo stesso gusto, che, per avventura, avrebbe potuto manifestarsi anche con la formulazione orale o scritta dei suoi pensieri e non necessariamente realizzarsi in forme scolpite.

Gusto ed arte sembrano dunque concetti antitetici.

L'esame del gusto si conduce dall'esterno verso l'opera d'arte; la critica dell'arte, al contrario, parte dall'interno dell'opera stessa e da essa non può uscire; o, tutt'al più, può estendersi all'opera tutta d'uno stesso autore, tracciandone la biografia, che però deve attenersi strettamente ed esclusivamente alla sua concreta e realizzata attività d'artista.

- 77 -

4) - STORIA DELL'ARTE. Come, dunque, deve intendersi la "Storia dell'Arte"?

Da quanto precede risulta ben chiaro che per storia dell'arte non può intendersi che la critica condotta sulle opere d'arte, al fine di definire la personalità di ogni artista in quanto tale, cioè esclusivamente per ciò che dell'artista diviene arte; che è quanto dire determinare la sua espressa creatività. Ma con questo ogni artista si differenzia estremamente da tutti gli altri, e pertanto si isola; imparagonabile, quindi, egli risulta con chicchesia e perfino, a rigore, con se stesso, quale si esplica nelle opere diverse da quella che si prende in esame; giacché l'artista, se è tale, se è assolutamente creatore, tutto si esaurisce in ogni singolo atto creativo. Sì che, nell'esame di tutte le opere noi noteremo, ad esempio, che in quelle giovanili è traccia del suo maestro, del gusto del suo ambiente, ciò che nega o almeno impaccia la libera affermazione della sua creatività; e nelle opere tarde potremo riconoscere un impoverimento della stessa potenza creativa poiché l'autore, poniamo, ripete forme o schemi o modi già usati precedentemente, negando, anche in questo caso, l'autentico atto creativo, che, perché sia tale, dev'essere assolutamente originale. Nelle opere della maturità, forse in una sola opera, noi troveremo realizzata al

- 78 -

massimo quella potenza creativa. Tanto che l'esame di tutte le opere conduce a determinare quei caratteri, quelle forme, quelle espressioni che rivelano - cioè che realizzano - la creatività dell'autore, che si localizza tutta, o almeno nella massima misura, in quell'opera che noi additeremo come eccellente.

Siffatta critica, insomma, verrà a discriminare ciò che non è purissimamente originale da ciò che è invece novissimo, inimitabile e inimitato da chicchesia, e perfino dall'autore stesso. E avrà tessuto, per ogni autore, una sorta di biografia, materiata unicamente da ciò che a quell'irripetibile raggiungimento dell'arte è intento e rivolto.

Questa è l'unica legittima "storia dell'arte", tutta inclusa entro la vita operante di ogni singolo artista, che non altrimenti è dato conoscere se non per ciò che egli ha detto con le sue realizzazioni espresse.

Storia dell'arte che esemplificherà ogni volta ciò che è arte; e quindi illustrerà, per così dire, ciò che la speculazione filosofica definirà, teoricamente, come arte; che cioè si congiungerà, se non si identificherà, con la filosofia, librandosi in quella sfera purissima dove l'uomo sembra trascendere se stesso attingendo il regno dei valori supremi. Ivi sarà l'altissima vetta in cui, invece di opere d'arte, avrà luogo la contempla

- 79 -

zione dell'arte; così come le opere dell'intelletto e della volontà - quando si prescinda da chi le ha eseguite - ammettono al cospetto immediato della scienza e del bene; cosicché arte, scienza, bene, per la loro intima qualità che le rende estranee a ogni contingenza - per quanto siano mere astrazioni del pensiero - si unificano in ciò che è semplicemente il vero, che non è più astrazione del pensiero, se esso si identifica, come di fatto si identifica, con Dio.

Oltre questo regno di supreme essenze, dove cioè è conoscibile che cosa è l'arte, che cosa è la scienza, che cosa è il bene, senza più alcuna mediazione dell'esperienza, la ragione non saprà salire più in alto; ma come fermandosi alla soglia di un mondo inaccessibile all'inderogabile consequenzialità d'ogni passo del suo cammino, ne proclamerà tuttavia la certa esistenza. A quel mondo l'uomo potrà accedere per mezzo di un atto dello spirito di qualità diversa da ciò che è pura ragione, come quel mondo è diverso da quello della contingenza: e quell'atto sarà il volo della fede, compiuto per gratuito impulso, ma forte della ragione che ve lo ha preparato, disposto e reso umanamente degno. In quel mondo trascendente l'uomo ritroverà, in forma perfetta, le ragioni del suo vario intuire, del suo vario commuoversi, della varia propulsività che lo spingeva verso

- 80 -

la meta: e allora, discendendo di nuovo al mondo dell'e
sperienza, riconoscerà in ogni cosa e in ogni atto un
riflesso di quella trascendenza, per cui ogni cosa e
ogni atto avranno quel tanto di spiritualità che giu-
stifica come da ogni parvenza si possa risalire alle
sue cause supreme.

° ° °

Ma, tornando all'esame di ciò che è "storia dell'ar
te", quel discorso intorno alla personalità di ogni arti-
sta che abbiām chiamato biografia dell'artista in quanto
tale, ci vieta per sua stessa natura ogni confronto con
ciò che a quell'artista non è pertinente. Onde ciascun
artista, vogliam dire ciascuna di quelle biografie resta
un mondo chiuso e isolato, inesplicabile se non per se
stesso, e in se stesso, per cui è assurdo parlare di
progresso o di decadenza, giacché per far ciò bisognereb-
be riferirsi a un termine di misura fuori dell'arte, il
che è incongruente, e paragonar gli artisti fra loro, il
che, abbiamo dimostrato, è impossibile.

Dovremo dunque rinunciare a connettere i vari arti-
sti fra loro? a studiare, poniamo, quei pittori, quegli
scultori, quegli architetti, quei poeti, che non hanno
mai raggiunto la vetta dell'arte suprema? (e qual'è, in

- 81 -

fondo, quell'artista, che tale sia stato in senso assoluto? e come distinguere in un discorso che verta soltanto sull'essenza dell'arte il pittore dallo scultore, dall'architetto, dal poeta, dal musico?).

Ma Per narrare la storia dell'arte dovremo quindi parlare, necessariamente, di ciò che rende paragonabili gli artisti o i fatti artistici, di ciò che quindi, in qualche modo (o per contrasto o per somiglianza) appartiene a più artisti e per ciò stesso non è più a stretto rigore, dell'arte; e perfino di ciò che, esulando dall'arte strettamente intesa, occorrerà assumere come espressione qualificante dell'ambiente di cui ogni artista è saliente espressione o, meglio, causa diretta o indiretta.

Così per es., se vorremo far la storia del primo Rinascimento dovremo pur parlare dell'antitesi intellettuale fra il Quattrocento e il secolo precedente; e dovremo pur riferire sulla cultura matematica del Brunelleschi, onde questo autore procedendo dalla concezione geometrica delle forme, trasfigurava in puro atto emotivo, in pura creatività quella cultura. E se dovremo narrare come dal Brunelleschi si giunga al Bramante dovremo pur parlare di tutta una serie di architetti mino

+ 82 -

ri che, trasmettendo ciò che il Brunelleschi aveva creato, modificano quelle forme originarie mercè la loro individua creatività quale e quanta che sia, fino a stabilire una continuità apparente fra gli edifici del Quattrocento e quelli del Cinquecento.

Questa, come si vede, è ciò che comunemente si chiama "storia dell'arte". Ma a ben considerare non è materiata d'altro se non di ciò che dalle opere d'arte si stacca, e passa, per così dire, da un artista all'altro; di ciò che, insomma, diviene via via patrimonio comune, e non può più, necessariamente, essere univoco indice di una personalità creatrice. Lo stesso può dirsi di ciò che, fuori dell'ambito artistico, subisce lo stesso processo evolutivo; per esempio, del riaffermato senso di dignità umana proclamata dai filosofi del '400 in esatta concordia con la vittoriosa rappresentazione figurata della natura: del regnum hominis, insomma, conquistato sia dal filosofo e sia dall'artista.

Ma, insomma, tutto ciò, essendo comune così a ogni artista come a chi artista non è, appunto perchè è comune a tutti gli uomini di quel determinato periodo (e senza ciò che costituisce un terreno di omogeneità è impossibile istituire qualsiasi paragone e quindi tessere una storia narrata) non pertiene all'arte, il cui inderogabile attributo è l'assoluta essenza di creatività,

- 83 -

di originalità, di unicità.

Questa noi chiameremo più esattamente: storia del gusto. In essa ogni attività dello spirito, che in qual che modo converga nelle manifestazioni artistiche (cioè che non è necessario, ma s'impone per esigenza di limiti e di metodo) troverà il suo posto. Di essa gli artisti saranno i motori, i propulsori: ma di ciascuno di essi esamineremo soltanto ciò che da essi promana e si trasmette, lasciando alla storia dell'arte vera e propria il compito di definirne le singole personalità, in cui essi artisti si differenziano e quindi si isolano.

Come pure a questa storia dell'arte lasceremo il compito di esaminare il processo inverso, per cui e il gusto che abbiamo chiamato diffuso o ambientale e il gusto proprio di ogni artista (in cui rientra tutto ciò che costituisce la sua umanità, la sua personalità storica, le sue varie vicende) si trasfigurano e si annullano nell'opera d'arte che, in quanto atto puramente creativo, si libera da tutto ciò che sembrava averla determinata. Onde noi pur riconoscendo in questa o in quell'opera d'arte qualcosa che indica derivazioni e cause, dobbiamo pur riconoscere che quelle derivazioni e quelle cause hanno perso ogni vigore sotto la potenza della creatività dell'artista. Infatti per esemplificare, ci è agevole, contemplando il Giudizio di Michelangelo, ri-

- 84 -

cordare lo spirito del tempo, il rinato fervore religioso degli anni della controriforma, così come ci è facile riconoscere l'infiacchirsi della plastica michelangiolesca o alcuni ricordi episodici della vita del Buonarroti; ma dovremo pur riconoscere che tanto lo spirito controriformistico, quanto quei momenti della vita mortale dello stesso pittore son diventati un qualche cosa che si rivela soltanto come arte, e precisamente come arte di Michelangelo in quel determinato momento. Ed esemplificando ancora ci sarà facile riconoscere alcuni influssi orientali o bizantini nella pittura di Simone Martini; ma più lealmente dovremo concludere che quelle tracce di bizantino hanno tale intima impronta dal grande pittore senese da non potersi più riconoscere come qualcosa di estraneo alla pittura di Simone Martini.

BIBLIOGRAFIA SOMMARIA

SULLA TEORIA GENERALE DELL'ARTE

P.Toesca, Precetti d'arte italiana, saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo, Livorno 1900; B.Croce, Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, I° ed. Bari 1902; 7° ed. ivi 1941; Id., Problemi di estetica, Bari 1909; A.Pellizzari, I trattati intorno alle arti figurative in Italia, Napoli 1912; H.Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Lipsia 1913; A.Dresdner, Die Kunstkritik, Ihre Geschichte und Theorie, I, Die Entstehung der Kunstkritik, Monaco 1915; B.Croce, Teoria e Storia della Storiografia, Bari 1915; M.Pittaluga, E.Fromentin e le origini della moderna critica d'arte, in l'Arte, 20 (1917) pp. 1-18, 115-39, 240-58, 337-49; 31 (1918) pp. 5-26, 66-83, 145-89; B.Croce, Nuovi Saggi di Estetica, Bari 1920; J.Maritain, Art et Scolastique, Parigi 1920; W.Xaetzold, Deutsche Kunsthistoriker, Lipsia 1921-24; R.Frey, Vision and Design, Londra 1923; S.Ortolani, Cultura ed Arte, in l'Arte, 24 (1923), pp. 143-148,

- 86 -

253-263; 27 (1924), pp. 16-24, 98-103, 150-155, 264-268; S. Caramella, Storia del pensiero estetico e del gusto letterario in Italia, Napoli 1924; M. Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Monaco 1927; P. D'Ancona F. Wittgens, La moderna critica d'arte, Milano 1927; K. Svoboda, L'Esthétique d'Aristote, Brno 1927; A. Dyroff, Ueber die Entwicklung und den Wert der Aesthetik des Thomas von Aquino, in Archiv für systematische Philosophie und Soziologie, 33 (1929); L. Venturi, Pretesti di critica, Milano 1929; G. Gentile, La filosofia dell'arte, Milano 1931; Th. Gerold, Les Pères de l'Eglise et la musique, Parigi 1931; E. Mâle, L'art religieux après le Concile de Trento, Parigi 1932; C. L. Ragghianti, Profilo della critica d'arte in Italia, Firenze 1933; K. Svoboda, L'esthétique de Saint-Augustin et ses sources, Brno 1933; C. L. Ragghianti, I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca in La Critica 1933, pp. 65-74, 223-233, 382-394; A. Baratono, Il mondo sensibile, Messina-Milano 1934; A. Carlini, La religiosità dell'arte e della filosofia, Firenze 1934; B. Croce, La critica e la storia delle arti figurative, Bari 1934; H. Focillon, Vie des Formes, Parigi 1934; P.M. Léonard, Art et spiritualité, in Dictionnaire de Spiritualité fasc. III, coll. 899-934; G. Price-Jones, Le condizioni della critica d'arte in Inghilterra, in L'Arte, 37 (1934),

-87 -

pp: 365-380; Id., Rger Frey e la critica inglese contemporanea, in L'Arte, 38 (1935), pp. 480-490; S. Bottari, La critica figurativa e l'estetica moderna, Bari, 1935; J. Schlosser Magnino, La letteratura artistica, trad. F. Rossi, Firenze 1935; B. Croce, La poesia, Bari 1935; M.L. Gengaro, Orientamenti della critica d'arte nel secolo XX, in L'Arte, 1935 pp. 97-117; S. Bottari, I miti della critica figurativa, Milano-Messina 1936; A. Parente, La musica e le arti, Bari, 1936; J. Schlosser Magnino, La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore, Bari 1936; A. Grammatico, Intrinseca eticità dell'arte, in Boll. filosofico del Pont. Ateneo Lateranense, lug.-dic. 1937; pp. 196-202; J. Schlosser Magnino, Xenia - Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa, trad. G. Federici - Ajroldi, Bari 1938; L. Venturi, Histoire de la critique d'art, Bruxelles 1938; A. M. Gabrielli, L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento, in La critica d'arte, 1938, pp. 155-169; 1939, pp. 24-31; A. Banfi, Lesperienza estetica e la vita dell'arte in Studi filosofici, I (1940), fasc. 4, pp. 353 sgg.; L. Grassi, Storia recente del problema di arte e cultura nella critica figurativa; in Archivio della cultura italiana, 10 (1941), fasc. IV, pp. 291-300; M. L. Gengaro, Orientamento della critica d'arte nel Rinascimento cinquecen-

- 88 -

tesco, Milano-Messina 1941; G. R. Ansaldi, Le testimonianze dell'abate Galliani sulla formazione del gusto neoclassico, in Rassegna Italiana, 1941, pp. 693-702; R. Buscaroli, L'arte figurativa, Firenze 1942; N. Petruzzellis, L'estetica dell'idealismo, Padova 1942; C. G. Argan, Cultura artistica della fine del Cinquecento, in Le Arti, 1942, pp. 181-184; J.J. Winkelmann, Il bello nell'arte, a cura di F. Pfister, Torino 1943; N. Petruzzellis, Filosofia dell'arte, Roma 1944; A. Baratonò, Arte e Poesia, Milano 1945; L. Venturi, La critica neoclassica in Francia, in Arti figurative, 1945, pp. 1-11; A. Grabar, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, in Cahiers Archeologiques 1945, pp. 15-34; E. De Brujne, Etudes d'Esthétique médiévale, Bruges 1946; G. Nicco Fasola, Della critica, Firenze 1947; C. Brandi, Carmines o della pittura, Firenze 1947; B. Berenson, Estetica etica e storia delle arti della rappresentazione visiva, Firenze 1948; C. L. Ragghianti, Profilo della critica d'arte in Italia, Firenze 1948; M. Donati, Il pensiero estetico in Isidoro di Siviglia e negli Enciclopedisti medioevali, in Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti morali, (1948) vol. III, pp. 370-380; M. L. Gengaro, Critica d'arte, Brescia 1948; C. Brandi, Piccola Antologia delle fonti dell'astrattismo, in L'Immagine, anno II,

- 89 -

(1949-50) pp: 434-456; G. Casteffranco, Lineamenti d'E-
stetica, Firenze 1950; R. Longhi, Proposte per una cri-
tica d'arte, in Paragone, 1950, pp. 5-19; L. Stefanini,
Arte e critica, Milano-Messina, s.d.; C.L. Ragghianti,
L'arte e la critica, Firenze 1951; C. Brandi, La fine
dell'avanguardia e l'arte oggi, Roma 1952; B. Berenson,
L'Arco di Costantino o della decadenza della forma, Fi-
 renze 1952; H. Woelfflin, Concetti fondamentali della
Storia dell'arte, Milano 1953; L. Vitali, Lettere dei
Macchiaioli, Torino 1953; L. Grassi, Costruzione della
critica d'arte, Roma 1955; C. Graj, Cubist aesthetic
Theories, Baltimore 1955; R. Huyghe, L'esthétique de
l'individualisme à travers Delacroix et Beaudelaire,
 Oxford 1955; R. Wellek, A History of Modern Criticism,
1750-1950, New Hawen 1955; L. Venturi, Arte figurativa
e Arte astratta, Firenze 1955; C. P. Bru, Esthetique de
l'astraction, Paris 1955; P. Dorazio, La fantasia del-
l'arte nella vita moderna, Roma 1955; E. Panofsky,
Meaning in the Visual Arts, New York 1955 (trad. it.: Il
significato delle arti visive, Torino 1962); U. Eco, Il
problema estetico in S. Tommaso, Torino 1956; A. Blunt,
Artistic Theory in Italy, 1450-1600, Oxford 1956; C. L.
 Ragghianti, Il pungolo dell'arte, Venezia 1956; H;L.C.
 Jaffé, De Stijl, 1917-1931, Amstredam 1956 (con bibl.);
 R. Bianchhi Bandinelli, Organicità e astrazione, Milano

- 90 -

1956; N. Ivanoff, Stile e maniera, in Saggi e memorie di Storia dell'Arte, I (1957), pp. 109-63; P. Menzer, Goethes Astetik, Köln 1957; D. Diderot, Scritti di estetica, a cura di G. Neri, Milano 1957; J. J. Winckelmann, Il Bello nell'arte, a cura di F. Pfister, Torino 1957; R. Delanay, Du cubisme à l'art abstrait, Parigi 1957; Luckács, Prolegomeni a un'estetica marxista, Roma 1957; E. Gilson, Peinture et Réalité, Parigi 1958 (con bibl.); Momenti e problemi di storia dell'estetica, 4 voll., Milano 1959-1961; P. A. Michelis, L'esthétique de l'art byzantin, Parigi 1959; D. Diderot, Oeuvres esthétiques, Paris 1959; M. Praz, Gusto neoclassico, 2° ed., Napoli 1959; G. Dorfles, Il divenire delle arti, Torino 1959; A. Plebe, Processo all'estetica, Firenze 1959; L. Pareyson, Estetica - Teoria della formatività, 2° ed., Bologna 1960; G. Marburgo-Tagliabue, L'Esthétique contemporaine, Milano 1960 (con bibl.); R. Assunto, Teoremi e problemi di estetica contemporanea, Milano 1960; N. Ponente, Peinture Moderne, Tendances Contemporaines, Lausanne 1960 (con bibl.); R. Assunto, La critica d'arte nel pensiero medioevale, Milano 1961; F. J. Kovach, Die Aesthetik des Thomas von Aquin, Berlino 1961; E. Panofsky, La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti, Milano 1961; R. J. Clements, Michelangelo's Theory of Art, New York 1961; J. C. Taylor, Futurism, New York 1961; U. Eco, Opera aperta, Milano 1961;

- 91 -

L.Mumford, Arte e tecnica, Milano 1961; L.Pareyson, L'estetica e i suoi problemi, Milano 1961; E.Panofsky, Il significato delle arti visive, Torino 1962; D.Formaggio, L'idea di Artisticità, Milano 1962; G.D.Neri, Fenomenologia ed estetica, in Arte antica 1962 p. 517; G.Dorfles, Simbolo Comunicazione Consumo, Torino 1962; A.Banfi, L'idea dell'arte nell'estetica contemporanea, in Vita dell'arte, Roma 1962; E.Rosenthal, The changing concept of reality, New York 1962; C.L. Ragghianti, Mondrian e l'arte del XX secolo, Milano 1962; R.Assunto, Giudizio estetico - critica e censura, Firenze 1963; F.Fanizza, Estetica problematica, Manduria 1963; C.Mackworth, Vita cubista, Milano 1964; E.Garroni, La crisi semantica delle arti, Roma 1964; G.C.Argan, Salvezza e caduta nell'arte moderna, Milano 1964.

NORME GENERICHE AD USO DEGLI STUDENTI

Chi si accinge allo studio di un particolare problema di storia dell'arte, è bene tenga presente questo schema di metodo per lo studio preparatorio.

Per un primo orientamento si consultino le Enciclopedie e i dizionari specializzati, dove l'argomento è trattato in modo molto sintetico, ma in genere da critici di valore. In Italia la migliore Enciclopedia è la così detta Treccani (Enciclopedia Italiana) dove in fondo a ciascuna voce si trova una sommaria bibliografia, utile per indirizzare le prime ricerche.

Il dizionario fondamentale per i nostri studi è il Thieme-Becker che dà un amplissimo elenco degli artisti, e fornisce di ognuno, oltre una sommaria bibliografia e giudizio critico, l'elenco di tutte le opere e la bibliografia completa.

Particolarmente interessante e consigliabile è la consultazione dell'Enciclopedia Universale dell'Arte, opera promossa dall'Istituto per la Collaborazione Culturale e ormai quasi integralmente realizzata. Nei dodici

- 93 -

volumi, che saranno facilmente consultabili quando si presenteranno corredati dall'indispensabile indice, si possono trarre, oltre che la necessaria bibliografia e le dettagliate informazioni storiche, le più puntuali e proficue notizie sull'attuale atteggiamento della critica d'arte.

Sono poi da consultare le storie dell'arte in generale; per la storia dell'arte italiana l'opera più vasta è "La storia dell'arte italiana" di A.Venturi, che tratta delle origini paleocristiane fino all'architettura del '500. Per il Medio Evo l'opera più attendibile è: P.Toesca, Storia dell'Arte Italiana, vol. I, Il Medioevo, Torino 1927, vol. II, Il Trecento, Torino 1951. Altre opere generali sono: E.Lavagnino, L'Arte medievale, Torino 1945; M.L. Gengaro, Umanesimo e Rinascimento, Torino, 1940; V.Golzio, Il Seicento e il Settecento, Torino, 1950; A.M.Brizio, Ottocento e Novecento, Torino 1944; E. Lavagnino, Arte moderna, Torino, 1956; M.Salmi, L'arte Italiana, Firenze, 1956.

Occorre poi consultare tutte le opere citate nelle bibliografie, senza trascurarne nessuna, e controllare la data delle edizioni (a volte può interessare vedere la prima edizione, a volte le successive più aggiornate a farne eventuali confronti). Le monografie stesse sull'argomento offrono spesso una accurata bibliografia.

- 94 -

Per gli studi pubblicati posteriormente alle enciclopedie, ai dizionari e alle monografie più accessibili, occorre consultare i periodici che, normalmente, riportano notizie e recensioni aggiornate.

A tal fine giova servirsi degli schedari 'per soggetto' delle biblioteche, possibilmente delle biblioteche specializzate e poi sfogliare gli indici delle principali riviste italiane e straniere. E' da ricordare che le biblioteche nazionali pubblicano il bollettino della produzione libraria internazionale; e che le biblioteche specializzate, oltre bollettini di loro competenza, curano uno schedario contenente le nuove accessioni e lo spoglio delle riviste.

Quando, nello studio, si incontri la citazione di una fonte, o comunque questa fonte sia essenziale per approfondire l'argomento, occorre non fermarsi alla lettura di seconda mano, ma risalire direttamente all'originale; questo perché a volte la citazione può avere qualche inesattezza e dovendola eventualmente riportare nel proprio lavoro, è bene essere scrupolosi fino alla punteggiatura; ma soprattutto perché un passo letto nel contesto può essere interpretato in modo del tutto diverso e dar luogo a una diversa impostazione del problema e a volte a vere e proprie scoperte.

E' anzi da prescrivere, dopo un primo orientamento

- 95 -

bibliografico, la lettura attenta e completa delle fonti,
nonché dei giudizi atti a valutare le fonti stesse (sto-
ria della critica).

Ringrazio vivamente la laureanda sig.na Maria
De Ceglia per la cura che ha posto nel redigere la
nota sulle più moderne proposizioni teoriche intorno
no all'arte figurativa.

A.P.

A P P E N D I C E

A.PRANDI, Lezioni di Storia dell'arte

7

PROBLEMI DI PROSPETTIVA

Si intende per prospettiva il modo, quale che sia, di rappresentare; o, comunque, quel che rende percepibile su un piano (a due dimensioni) ciò che è nello spazio (a tre dimensioni); e poiché tutti gli oggetti del mondo reale (escludendo quindi il puro disegno di fregi e di arabeschi) sono a tre dimensioni e pertanto, anche a prescindere dallo spazio in cui giacciono, determinano uno spazio a tre dimensioni, la rappresentazione pittorica di qualunque cosa è una rappresentazione prospettica. In altri termini, la prospettiva esiste da quando esiste la pittura ovvero è sempre esistita. (E' ovvio che qui si tiene discorso generico, che prescinde dai casi particolari della linea di contorno pura e semplice, come quella che avrebbe tracciata il mitico Flode attorno all'ombra della persona amata). E poiché, dunque, la prospettiva è imprescindibile dalla pittura, deve, o intervenire nell'opera d'arte come fattore artistico, e cioè essere tutt'uno con la personalità dell'artista o costituire (ma ciò sarebbe discutibile) un puro elemento tecnico ed estrinseco, al pari della tela o della tavola o della me-

- 100 -

stica. O meglio: se interverrà come puro elemento tecnico, essendo, come si è visto, necessaria alla rappresentazione, rivelerà l'incompletezza dell'artista, che in questo caso avrà mischiato a ciò che costituisce l'espressione genuina di sé stesso un che d'estrinseco, di "appreso", di consuetudinario e di obbligato che farà di quell'artista un accademico. E difatti la prospettiva "tecnica", quella che oggi altro non è che un'applicazione della geometria descrittiva, cioè una esercitazione scolastica da imparare come una pratica manuale, appare, per lo appunto, trionfante nell'accademismo di cui è elemento costituzionale; e sarà nient'altro che l'adeguamento a un modello e perciò una convenzione.

Ma ^{nel} tornando al caso che a noi solo può interessare, e cioè alla ^{della} prospettiva che è tutt'uno con la pittura, costituendone un elemento imprescindibile (e perciò appartiene al particolare atteggiamento spirituale dell'artista) si deve concludere che devono sussistere tante prospettive quanti sono gli artisti, o almeno caratterizzare il gusto che accomuna gruppi di artisti. E, varia com'è per sua natura, cioè per la sua or ora definita inerenza a ciascuna personalità, dovrà essere ogni volta ugualmente valida; ugualmente valida tanto nel rigore geometrico di Francesco di Giorgio o nell'estrinsecazione coloristica di Piero della Francesca quanto nella "defor-

- 101 -

mazione" romanica o nell'apparente negazione dei bizanti; tanto nel virtuosismo di un Padre Pozzo o nel fervore grafico d'uno Juvarra e d'un Piranesi, quanto nel Bacciccio ultimo erede di Melozzo; o anche, poniamo, nella compicenza ingenua di Paolo Uccello quanto nel togato verismo d'un Aristide Sartorio e anche, s'intende, nella smaliziata scomposizione e ricomposizione d'un Pablo Picasso.

° ° °

Ma a questo punto è necessario ricordare che solo nel Quattrocento, in ambiente fiorentino, si cominciò a usare l'antico termine "perspectiva" (poi ridotto alla forma volgare prospettiva) per indicare il modo di rappresentare gli oggetti; tanto che a proposito del Brunelleschi si parlò, sia pure impropriamente, di "scoperta" della prospettiva (1).

E' noto, infatti, che fino a tutto il Medioevo non si seppe fare una netta distinzione tra ottica e prospettiva e cioè tra scienza del vedere e il metodo di rappre-

(1) Le fonti, infatti, non parlano di "scoperta" (Il Manetti: (Il Brunelleschi) misse innanzi e in atto la prospettiva; e il Vasari si limita a dire che "attese molto alla prospettiva"); onde nasce il fondato so-

- 102 -

sentazione su un piano di ciò che è nello spazio a tre dimensioni; e si oscillò tra un ottica propriamente fisica e un'ottica psico-fisiologica (1); infatti si enunciava tanto la concezione dei corpi da cui emanano i raggi luminosi che, convergendo all'occhio, rendono visibili i corpi stessi quanto quella dei raggi che invece partono dall'occhio, e perciò sono, per così dire effetti dal mondo umano (psico-fisiologico) di vedere, e abbracciano il corpo che in tal modo diviene veduto. Tenuto conto di questa umana attitudine a vedere e del suo particolare modo di avvenire, gli antichi, come ha dimostrato lo Schlikker (2) avrebbe alterato forme e dimensioni (allargando le colonne d'angolo dei templi, restringendo gl'intercolunni estremi, curvando stilobati e facciate) in modo che fosse più o meglio percepibile la loro forma nello spazio reale; e cioè gli antichi, in certo senso, avrebbero adattato la realtà in modo da farla corrispondere al modo di vedere proprio dell'oc-

spetto che la prospettiva, come scienza esistesse e fosse universalmente nota ai contemporanei del Brunelleschi, il quale ebbe, semmai, il merito di trasformare in facile regola ciò che fino allora era rimasto irretito nella speculazione dottrinale.

(1) Per la bibliografia sulla storia della prospettiva, v. in Enciclopedia Universale dell'Arte, s.v., vol. XI coll. 156-159.

(2) F.W.SCHLIKKER, Hellenistische Vorstellungen der Schonheit des Bauwerks nach Vitruv, Berlin 1940.

- 103 -

chio umano, favorendone l'attitudine a percepire le forme. E questa è già un'applicazione della scienza del vedere al rappresentare la cosa veduta e cioè è già una vera e propria prospettiva. Ma, contemporaneamente Vitruvio (1) pone la rappresentazione prospettica fra le rappresentazioni grafiche dell'edificio; e precisamente avverte e prescrive che quando l'architetto, scelte secondo la legge della simmetria le varie parti del suo edificio (*ordinatio*), le compone insieme (*dispositio*) perseguendo il fine d'un "elegante aspetto" (quando cioè redige quel che oggi si chiama progetto), quando cioè è nella fase che è seguita soltanto dall'esecuzione materiale dell'opera e, quindi, si noti, si manifesta compiutamente e definitivamente architetto, secondo l'intrasigente definizione di L.B. Alberti (2), allora, per esprimersi,

(1) "Species dispositionis, quae graece dicentur ideai sunt haec: Ichnographia; orthografia; scenografia.... Scenografia.... est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinque centrum amnium linearum responsus (*Vitruvio*, libro I, cap. II, 5 e 8, ed. *Choisy*, Parigi 1909).

Si assume qui l'esempio e la citazione più accessibili, rimandando sempre, per più approfondite indagini, alla bibliografia generale. Sempre per semplicità e per l'intento di rinviare a trattazioni speciali, si è di proposito evitato di parlare dell'intercissione della piramide visiva di L.B. Alberti e degli scopi che egli persegui specialmente nel III libro del trattato della pittura.

(2) "Ma innanzi che io proceda più oltre, giudico che

- 104 -

ha a sua volta disposizione un solo mezzo: il disegno; che si risolve in una proiezione orizzontale (l'icnografia, cioè la pianta) in quali si vogliano proiezioni verticali (orthografia, e cioè prospetti e sezioni) e in una speciale rappresentazione (la scaenographia) che altro non è se non la rappresentazione prospettica.

Qui Vitruvio s'impelaga in una definizione che lungi dal chiarire che cosa sia questa concreta figurazione dell'edificio, impacciato com'è fra teoria e pratica, si perde nei meandri dei presupposti ottici e scientifici frammisti al metodo di disegnare secondo i fini che con la "scaenographia" voleva raggiungere. Ma ad ogni modo risulta che, se le piante e le sezioni erano il modo "razionale" di rappresentar l'edificio, considerando lo avulso dall'effetto e cioè dalla veduta che l'uomo avrà di esso, la scaenographia, al contrario, vuole in

sia bene dichiarare che è quello che io voglio chiamare Architettura: perciò che io non ti porrò innanzi un legnaiuolo che tu lo habbi ad aguagliare ad huomini nelle altre scienze essercitatissimi; colui certo che lavora di mano serve per instrumento allo architetto. Architetto chiamerò io colui il quale saprà con certa e meravigliosa ragione e regola, si con la mente et con lo animo divisare; si con la opera recare a fine tutte quelle cose, le quali mediante movimenti di pesi congiungimenti e ammassamenti di corpi, si possono con gran dignità accomodare benissimo allo uso degli huomini. Et a poter fare questo bisogna che egli habbia cognitione di

- 105 -

un certo modo anticipare quella veduta e cioè tener conto del modo di vedere proprio dell'uomo.

Ora il problema centrale che unisce e contemporaneamente divide l'ottica dalla prospettiva è il seguente, che qui si espone con larga approssimazione per amor di chiarezza, non parendo opportuna - e del resto superflua data la esistenza di studi specializzati - né una esposizione storica delle concezioni dello spazio (euclideo e non euclideo) né una rassegna delle trattazioni del Medioevo e nel primo Rinascimento: i sensi compor-
tano la diminuzione delle dimensioni degli oggetti, a
mano a mano che questi si allontanano, ovvero, ciò che
per le pratiche conclusioni si equivale (ove si prescind
da dal concetto di movimento nello spazio e cioè dalle
considerazioni sullo spazio continuo o discontinuo) se
due oggetti uguali sono a distanza differente il più
lontano appare più piccolo. Supponiamo, per semplicità,
che i due oggetti si riducano a due segmenti verticali;
se si uniscono ordinatamente i due estremi superiori e
i due inferiori, nella realtà le due congiungenti sareb-
bero parallele, essendo lati opposti di un rettangolo
(formato da queste congiungenti e dai due segmenti come

cose ottime e eccellentissime; e che egli le possenga".
(L.B. ALBERTI, De re aedificatoria, proemio, trad. Bar-
toli).

- 106 -

oggetti); ma nella veduta, apparendo l'oggetto lontano più piccolo di quello vicino, le sue congiungenti divengono convergenti. Cioè, come del resto è noto da elementari esperienze, le linee parallele sembrano, alla vista, convergenti a mano a mano che si allontanano nello spazio, in direzione perpendicolare a un piano di fronte, e cioè a mano a mano che s'inoltrano nella terza dimensione (la profondità) dello spazio prospiciente.

Dunque, in una rappresentazione di questa veduta si devono disegnare oblique e convergenti due linee che in realtà sono parallele. Ora, se due linee sono convergenti, dovranno incontrarsi; e sul disegno è immediata la determinazione di questo punto d'incontro o, come si usa dire, di concorso; basta prolungare le linee fino al loro incontro. Anzi, si può subito notare, tutte le linee parallele a quelle due che nello spazio potremmo vedere o idealmente tracciare, convergono, nel disegno, in un medesimo punto, in quel medesimo punto trovato unendo le due linee da cui si era partiti.

La determinazione di questo punto permette di rappresentare su un piano le linee che vedevamo nello spazio; cioè il fenomeno otticamente osservato si traduce in un metodo per la rappresentazione. E cioè, come si diceva, l'ottica si unisce, in certo senso, con la prospettiva.

- 107 -

Ma l'esistenza di quel punto d'incontro è frutto d'un nostro ragionamento di natura matematica, che nel disegno non può mancare di realizzarsi completamente, in omaggio all'assioma secondo cui due rette convergenti, per definizione, s'incontrano in un punto. Nella realtà, invece, come in un nostro ragionamento fondato su basi sperimentali e sull'elementare concetto di rette parallele e di distinzione fra oggetti diversi, non è ammissibile che due cose, per natura distinte, possano coincidere e insomma divenire tutt'uno, ovvero che le parallele s'incontrino.

Insomma, fra il ragionamento matematico (e il conseguente procedimento grafico) che comporta l'esistenza (e la determinazione) del punto di concorso e la realtà che esclude il contatto fra cose distinte fra loro, c'è un divario sostanziale, una inconciliabile opposizione; e cioè tra realtà veduta e realtà rappresentata e in ultima analisi tra l'esperienza e l'intelletto c'è contrasto assoluto. Come del resto, era fuori della realtà quel nostro procedere nel ragionamento che presupponeva la veduta da un occhio solo, giacché in un solo punto di vista si è sempre parlato.

Ma d'altra parte, tramite del pari indiscutibile tra esperienza e intelletto, intervengono i sensi che pure rendono certa, nella veduta, la convergenza delle pa-

- 108 -

rallele. E poi: quel punto di concorso, ammesso che esi-
sta, che cosa mai rappresenta? E' noto che tale punto si
usa chiamare "punto all'infinito" ed è chiaro che in es-
so si esaurisce, per così dire, la lunghezza delle rette,
che, per definizione, sono infinite; è, insomma, il limi
te di ciò che nel nostro mondo sensibile noi chiamiamo
illimitato, è qual cosa che esce, cioè, dalla nostra sen
sibilità e la supera fornendoci l'immagine di ciò che è
infinito. E' qualcosa che, suggerito dai sensi, deve es-
sere accettato dall'intelletto, là dove esso intelletto
si sublima nella speculazione sua più alta, che è la spe
culazione matematica; è un'entità puramente intellettua-
le, che tuttavia è frutto dei nostri fallibili sensi.

L'intelletto, così, supera la realtà stessa per for
nire una regola, affinché la visione dei sensi acquisti
una legge certa, quando essa visione viene rappresentata.

I sensi, dunque, ci dicono che, visivamente, le pa-
rallele convergono e l'intelletto matematico deve ammet-
tere un loro punto d'incontro; anche se la realtà lo ne-
ga, non potendo fornire nessuna esperienza, l'intelletto
non può prescindere, anche a costo d'implicare l'unifi-
cazione degli oggetti in quel punto e l'annullamento del
le loro entità mensurali.

E del resto quel punto è l'immagine dell'infinito,
e il punto è ente astratto senza dimensioni, irrealizza-

- 109 -

bile; è il minimo pensabile, se non il minimo assoluto; l'infinito non è concepibile se non come l'attuazione della perfetta unità che implica l'annullamento delle differenziazioni e cioè della misurabilità e in definitiva di ogni grandezza, che è quanto dire di qualsiasi dimensione percepibile e concepibile; d'evessere assolutamente imparagonabile, anche per via matematica, con qualsiasi grandezza, e coincidente, per ciò stesso, col massimo assoluto.

"E da sé manifesto che non vi è proporzione tra infinito e finito", afferma il Cusano (1) e che perciò è vano pensare che, per via di paragone, di termini simili, si possa arrivare a comprenderlo; l'infinito, insomma, è incomprendibile o almeno "attinto... in modo incomprendibile" (2); è poi tale da non poter ammettere né qualche cosa di superiore né qualcosa di inferiore, è dunque il massimo assoluto e insieme il minimo assoluto; ed essendo imparagonabile di esso non si può dire altro che è, puramente e semplicemente (3).

Ma dunque quel punto, in che consisteva l'essenza della rappresentazione prospettica, esattamente per le

(1) N. CUSANO, Della dotta ignoranza, trad. di P. Rotta, Milano, s.d., p. 18.

(2) ID. id. p. 20

(3) ID. id. cap. IV.

- 110 -

contraddizioni che generava, era inconciliabile con la realtà eppure esistente per necessità intellettuale; in esso ogni realtà concreta spariva e veniva perciò eluso ogni paragone; pur tuttavia era geometricamente il vertice, e perciò l'imprescindibile compimento, di infiniti triangoli simili che nel lato verticale rappresentavano gli oggetti visti a distanza diversa e legati da un rapporto di proporzione (paragonabili fra loro quindi, gli oggetti del mondo reale) e perciò coincideva perfettamente con quella definizione dell'infinito in senso assoluto anche fuori della speculazione matematica; inoltre la sua individuazione era stata rivelata dalla matematica stessa. Era veramente, dunque, l'unica rappresentazione possibile dell'infinito; l'infinito, cioè per essa era rappresentabile. Al di là di quel punto nessuna rappresentazione era possibile; lo spazio, in quel punto, finiva; e se dunque dello spazio era l'ultimo estremo, esso spazio aveva l'altro limite, il principio, per dir così, nell'occhio umano. Tutto lo spazio è così rappresentabile, ricreato per virtù dell'uomo, che ha scoperto non già una verità (che questa i filosofi l'avevano già enunciata) ma una regola, una tecnica per poterla sensisticamente rivelare.

Quello spazio ^{era} era, poi, quello reale? Certamente no: tanto che assumere la verità di quel punto all'inf

- 111 -

nito coincidente con la realtà dell'infinito filosofico, occorreva dimenticare che il "punto di fuga" in una rappresentazione prospettica non è unico, ma si attua in diversa posizione per ogni fascio di rette parallele; che tutt'al più poteva "essere unico" soltanto nel caso che si trattasse della rappresentazione di uno spazio chiuso, di un "interno", e che la visione fosse "monoculare" e che l'asse visivo fosse centrale e che i fasci di parallele giacenti sui piani verticali si conservassero tali anche nella rappresentazione. Occorreva cioè formulare una quantità di transazioni e di convenzioni, onde quella prospettiva, (monoculare e centrale) non è che una particolare prospettiva, da porsi sullo stesso piano di un'altra qualsiasi. Ma questa ^{prospettiva} aveva in sé due elementi contraddittori che l'esaltavano e l'avvilivano; il primo è la sua coincidenza con lo spirito umanistico, e cioè la sua validità nel tempo in cui nacque, soddisfacendo alle esigenze umane (il suo principio, si ricordi, poggiava sull'aberrazione dei sensi che vedono convergere le parallele) ed esaltandole nel ritrovamento di un che di trascendente (l'infinito) per via matematica e perciò attraverso l'intelletto. E contemporaneamente questa prospettiva si prestava, anzi si risolveva in una tecnica, in una regola suscettibile per la sua essenza di esser creduta universale e contemporanea

- 112 -

mente atta a essere insegnata, trasmessa e praticata. Ma identicamente questo secondo elemento, e cioè l'at-
titudine a divenire una tecnica, tutta fondata su una
somma di convenzioni (monocularità, centralità, ecc.)
la rendeva suscettibile di divenire estrinseca a chi
l'adoperava. Si prestava per l'appunto, a essere una
pura e semplice tecnica e perciò a perdere tutta la
sua originaria spiritualità e quindi a essere bandita
dal fatto artistico e creativo.

Sarebbe lecito a questo punto chiedersi quando e
come questa regola di prospettiva entri come fattore
intrinseco all'opera d'arte; il che in altre parole,
vale a riproporre il problema dei rapporti tra arte e
tecnica, per il quale rinviemo alla lettura del para-
grafo a pag. 28.

Qui importa soltanto rilevare che fin dalle ori-
gini le applicazioni figurative si svolsero in direzio-
ni divergenti a seconda degli specifici interessi del
le personalità artistiche, come è ampiamente documenta-
to dalla produzione dei grandi quattrocenteschi fioren-
tini.

Il successo di quella regola, quindi, più che nel
suo pratico impiego, è nella sua aderenza ad un gusto
diffuso, particolarmente incline alla speculazione ma-
tematica di contra all'empiria medioevale.

I N D I C E

Cap. I - Fondamenti teorici	pag. 7
Cap. II - Osservazioni elementari sulla critica d'arte	" 46
Bibliografia sommaria sulla teoria generale dell'arte	" 85
Norme generiche ad uso degli studenti	" 92

A p p e n d i c e

Problemi di prospettiva	" 99
-----------------------------------	------

BIBLIOTECA
Sant'Annibale
Maria Di Francia
Padri Rogazionisti
TRANI

- 24256

Adriano Prandi

Problemi di critica da Cimabue a Leon Battista Alberti

Adriatica Editrice, Bari, 1966.

ADRIANO PRANDI

**PROBLEMI DI CRITICA
DA CIMABUE A LEON BATTISTA ALBERTI**

ML 1 D. C.



ADRIATICA EDITRICE - BARI - 1966

Capitolo I

EPISODI DI CRITICA TRECENTESSA

1. - Premessa.

Le ricerche e gli studi sulla critica del Trecento hanno già dato frutti abbondanti; e se ancor giovani sono gli studi sulla critica delle arti figurative in generale, per ciò che riguarda quel particolare periodo hanno trovato sufficiente sussidio nei maturati pensieri sulla letteratura. E come nella storia letteraria è stato spontaneo l'organizzarsi della materia intorno a fatti ben definiti - Medioevo da un lato e Umanesimo dall'altro - e intorno a grandissimi nomi - Dante, Petrarca, Boccaccio - così nella storia artistica non soltanto l'avvenimento più generale - cioè il trapasso, o piuttosto il rapporto, fra Medioevo e Quattrocento - costituisce l'impalcatura per il ragionamento, ma anche il grande nome di Giotto offre sostegno ai quesiti e alle conclusioni.

Non sempre i pericoli insiti in siffatte premesse sono stati evitati; né sarebbe stato facile. I pericoli, come ognuno sa, sono nell'attrazione che esercitano sul critico i poli di partenza e d'arrivo: voglio dire, per esempio, che chi si accinga, poniamo, a giudicare d'un ar-

6

tista del Trecento (o, peggio ancora, d'uno scrittore) viene naturalmente attratto dal fondare il suo giudizio sul distacco dal passato o sul precorrimiento dell'avvenire, attuato da quell'artista, oppure se il discorso tende a generalizzarsi, sul Medioevo ormai tramontato o sull'Umanesimo non ancora fiorito; e avviene quindi che si adoperi per quell'artista o quello scrittore un metro che non gli è proprio, a tutto scapito dell'intrinseca verità. Così, ripeto, quando a conclusione d'una ricerca critica si parla di «aderenza al passato» o di «precorrimiento dell'avvenire», non si fa invero che parlare del passato o dell'avvenire; i quali, ovviamente, non sono il presente e diretto oggetto di studio. L'errore diviene ancor più manifesto pensando che se, per avventura, quel passato non si conoscesse, o quel particolare avvenire non si fosse mai avverato, di quell'artista o scrittore non si saprebbe che cosa dire; o si sarebbero dette cose diverse.

Si tratta, insomma, del pericolo che genericamente offrono gli schemi precostituiti, a cui si presume di adeguare qualcosa che, se è viva in sé e per sé, intrinsecamente si rifiuta di adeguarsi a checchessia. Tanto più che quegli schemi, quando lo studio verte non propriamente su quelli, sono altrettanti presupposti culturali, e frutto di notizie di seconda mano, se non incontrollati sedimenti mentali.

Peggio, poi (ma anche questo è difficilmente evitabile) se lo schema critico è costituito da un «credo» filosofico o da un gusto particolare di noi moderni: il rischio è, ovviamente, di interpretare modernamente ciò che si inverò fuori

della nostra temperie spirituale. In tal modo si dà luogo a un'opera dove la personalità di chi studia si fa preponderante, e però confina con l'arbitrio; e nel migliore dei casi ne nasce un'opera di letteratura, o, perfino, di lirica affermazione di noi stessi che abbiamo intrapreso lo studio e, cioè, al limite, a un'opera d'arte che si sostituisce a quella di cui si vorrebbe parlare.

Queste osservazioni, già da altri formulate ed esaurientemente discusse, darebbero luogo ad ampliamenti notevolissimi e a digressioni; conviene, perciò, rinviare il lettore ad altre ben più adatte e circostanziate trattazioni (1).

Si è già detto, tuttavia, che tali pericoli son difficilmente evitabili; è da precisare, anzi che è impossibile evitarli del tutto, giacché — com'è ovvio — non è possibile, per la contraddizione che nol consente, agire e spogliarsi della facoltà agente, cioè della personalità di chi ricerca, studia, scrive; così come è impossibile prescindere dal color del tempo di chi agisce, giacché questo stesso elemento ambientale è formato e diffuso proprio da chi nel tempo vive e opera. Verità lapalissiane, come ognun vede; ma l'introdurre nel metodo di studio, saturo che sia di coefficienti contemporanei e soggettivi, tale preoccupazione di valutare se stessi, può giovare, e giova senz'altro, sia a raffinare le indagini e sia a suggerire cautele in omaggio a ciò che trascende ogni contingenza, e cioè alla verità; e insomma a vagliare fino ai limiti del possibile quanto di polemico e di estrinseco ci sia nei giudizi altrui e propri. E questo è necessità fondamentale per lo

studio della storia della critica; anzi in questo consiste l'essenza della storia della critica.

* * *

E sia di esempio la critica del Trecento. Elemento estrinseco per eccellenza, come ognun sa, fu la polemica col Medioevo; elemento estrinseco, s'intende, nella sua formulazione e non nella forza propulsiva che conteneva. E fu la macroscopica ripetizione del fenomeno che immancabilmente accompagna l'insorgere d'un gusto decisamente nuovo e d'una creatività autentica, cioè la condanna, pronunciata con tono rivoluzionario, del tempo precedente, che ogni volta viene additato come colpevole d'ogni male presente. Questi stati d'animo tesi, esasperati e insomma intransigenti, sono quanto mai propri alle formule, e cioè ai più rigidi schemi mentali. Il Medioevo, infatti, fu ridotto nel Trecento a una formula che variò pochissimo negli scrittori: «maniera greca», perdita, dichiarata irreparabile, di ogni «egregia e gentile arte»; età che non produsse se non «scripta... rudia... inepta, incompta», durante la quale l'arte «si spense» o giacque «esangue» «sub crasse imperitie ministerio»; e anzi, a causa dell'essersi «spento affatto il numero degli artefici» affogati nella «goffa maniera tedesca», tutti questi motti scagliati contro il Medioevo son versioni d'una medesima sentenza, tant'è vero che si potrebbero attribuire, senza tema di incorrere in sostanziali errori, a qualunque scrittore, dai primi commentatori di

Dante a Filippo Villani, al Cennini, al Ghiberti, al Piccolomini, all'Alberti e giù fino al Vasari; formula che materializza, e perciò restringe ancor più, lo schema mentale in cui, nel Trecento, cominciava a irretirsi il Medioevo.

Altro schema, notissimo, della critica dal Trecento in poi è quello della resurrezione dell'antico. Il confronto con gli antichi diviene sinonimo di lode inconfutabile; il tempo della «pristina dignità», della «tanta dottrina la quale era stata sepolta circa d'anni 600», la «buona maniera antica», la «vera proportion» nota appieno agli antichi detentori d'ogni «perfectione», sono anche formule poveramente variate di uno schema che costituiva l'antitesi necessaria e perfetta di quell'altro in cui s'era impigliato il Medioevo, la deprecata età di mezzo (2) fra l'antico e il presente.

Ma tali adagiamenti mentali vengon superati d'un balzo appena lo scrittore si volge a guardare direttamente a un grande artista o si tende tutto a voler conoscere che cosa sia, in sè, l'arte. Si che valide in sè e per sè son le altre proporzioni sul superamento dell'antico che accompagnano la critica fino al Vasari, fin quando, cioè, l'antico non diviene erudizione antiquaria; come pure ci appaiono valide le discussioni sul rapporto fra arte e dottrina (per es. la questione dei dotti e degl'ignoranti mossa dal Petrarca e dal Boccaccio (3)) e sull'essenza dell'arte; là dove gli scrittori sentono il disagio delle formula, quali per esempio: *ars mechanica* e *ars liberalis*, oppure: imitazione della natura; e tentano di uscirne non per ne-

gare qualcosa (per es. per negare ogni dignità al Medioevo) ma per affermare una verità dedotta come necessità spirituale imprescindibile.

In altre parole, valida sarà, tra gli scrittori, la corrente che riflette la vera e propria critica (in senso stretto: il giudizio, cioè, su determinati artisti) o la corrente che trascina verso considerazioni generali che superano il puro e semplice gusto del tempo: corrente che muove dall'esigenza di conoscere e stabilire un «quid» cui non si seppe, allora, dare un nome, ma che era già, di fatto, un'estetica vera e propria, o almeno una somma di proposizioni feconde di costruzioni filosofiche.

Ed è significativo, infatti, che i più grandi scrittori abbiano ben discriminato le due tendenze critica e filosofica, e che la polemica fra i due schemi, Medioevo e antichità, sia stata diluita piuttosto fra scrittori minori o sia stata accentuata assai tardi, quando cioè la fase propulsiva della «scoperta dell'uomo» e del «superamento dell'antico» — che sono alla base del gusto umanistico — avevano ceduto alla compiacenza delle vittorie già colte; quando cioè si cominciò a non «patire» più, a non sentire più come uno scampato pericolo la vicinanza del Medioevo e a non credere più, come invece avveniva nel Trecento, che un artista fosse non solo «*illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus*» ma «*arte et ingenio preferendus*», e quando non si osava più commettere a un architetto una fabbrica che «superasse in grandezza le basiliche de' Greci e de' Romani»; al tempo cioè in cui un Serlio o un Palladio non sapevan fare miglior elogio a Bramante che di-

chiararlo degno di essere alla pari degli antichi, e non più grande degli antichi. Per un trecentista o un quattrocentista, insomma, un contemporaneo è degno d'onore in quanto sorpassa la gloria e la bravura degli antichi, mentre per un cinquecentista l'elogio più alto è dichiarare un artista pari agli antichi.

Con ciò, implicitamente, si sono precisati i termini e il carattere del nostro studio sulla critica artistica del Trecento: che pertanto verterà su ciò che di quel tempo costituì la pura novità, e cioè sull'essenza delle personalità artistiche che allora fiorirono (e ciò è da sostituire alla vieta opposizione contro il Medioevo, evitando così di precludersi la via a indagare la vivace vitalità dell'età di mezzo); sul valore positivo del pensiero «storico» trecentesco che avrà interesse per noi fin quando, cioè, nel tardo Cinquecento, non diverrà puro interesse erudito (e, si noti subito, tale propulsività coincide con la conoscenza leggendaria, e, se vogliamo, antiscientifica, e cioè lirica, del mondo antico); e finalmente sulla corrente che generalizza le esperienze critiche dando luogo a considerazioni teoriche sull'arte.

Questo nostro proposito, del resto, è in accordo con ciò che han mostrato di preferire i critici moderni; i quali si son rivolti a indagare soprattutto i sommi artisti e i sommi scrittori, per scoprire quanto di intrinseco ci sia nell'arte e nel pensiero del Trecento, fuori degli infidi manierismi intellettuali. Così, per ciò che riguarda gli scrittori, non sarà inutile aggiungere ora, agli studi sul Petrarca (4) e su Dante (5) in rapporto al pensiero artistico,

qualche breve osservazione sul Boccaccio; cui si permetterà, ad ovviare un poco le conseguenze dell'abbacinamento che produce sempre l'osservazione degli astri maggiori, qualche nota sulla posizione di Cimabue nella critica entro i limiti fissati: da Dante al Vasari.

2. - «Oscuramento» di Cimabue e decadenza di Giotto.

I tempi recenti, i nostri tempi, in fatto d'arte sono dominati dai critici o dai filosofi: Francesco De Sanctis, Benedetto Croce; il Trecento fu dominato nelle arti figurative, da un artista: Giotto. Sì che quando ci avvien di pensare all'attuale «critica d'arte», la parola «critica» si pone in primo piano e si è come sommersi nel ragionamento astratto, nelle polemiche metodologiche, nella filosofia; se si pensa al tempo remoto, ecco, invece, farsi avanti la parola «arte»: per il tempo di Dante, Petrarca, Boccaccio, ecco, come si diceva, apparire ai nostri occhi, più che al nostro pensiero, le opere degli artisti. Intorno a questi fiorì subito, in concreto, la critica, cioè quel che si pensò di quegli artisti; le astratte questioni di metodo son nostre faticose peculiarità.

Forse perché, in quei tempi, le questioni di metodo, cioè le ragioni che movevano razionalmente a parlar d'arte e d'artisti furono assai semplici, così come furono trasparenti i motivi preconcepiuti che giustificarono l'impulso ammirativo per quegli artisti, reputati degni di menzione e commemorazione: tesser le glorie ci-

che sull'orditura delle vite degli uomini illustri, e pertanto il paragone con altre favoleggiate glorie, da esaltare — l'antico — o da abbattere — il Medioevo —; e poi i principi più propriamente artistici, anch'essi impregnati di polemica; imitazione della natura come opposto di «maniera greca», «subtilitas» come opposto di «maniera grossa», linguaggio «latino» (neolatino, o più esattamente, fuor d'ogni terminologia erudita, italiano) ancora come opposto di «maniera greca», cioè bizantina o bizantineggiante, o di «maniera tedesca», cioè, per semplificare, gotica.

Che cosa poi si intendesse per «gloria civica» è ovvio: ma è notevole registrare il fatto che di tale gloria siano considerati artefici gli uomini, gli uomini viventi, e non le antiche memorie locali o le grazie divine: cioè come la gloria fosse concetto implicante esclusivamente una forza attiva del tutto autoctona e perciò destinata a superare ogni presupposta ereditarietà; eppure perché un artista fosse degno di essere incluso in una «istoria» era necessario fosse passato di questa vita. Non sollevano elevare monumenti ai vivi, i fiorentini, da Filippo Villani al primo Vasari; e se, come accadde a Dante, al Petrarca, al Boccaccio, i viventi furon talvolta glorificati, ciò avvenne più per questioni morali (Dante) o per testimonianza di idee generali (Petrarca e Boccaccio). Ma di ciò a suo tempo.

E che cosa poi s'intendesse per imitazione della natura conviene lasciarlo dire alle fonti e non credere a una imitazione nel senso di copia del mondo visibile. E del resto la cri-

tica ha ormai chiarito che cosa i nostri antichi volessero dire quando parlavano contemporaneamente di «trionfal porta del vero», per cui devon passare gli artisti in cerca di degna fama, e di «fantasia»; così come è ormai chiarito come debba intendersi l'imitazione dell'antico mentre si praticava e si raccomandava «l'eccellente maniera moderna». Ed è anche noto il valore storico del «progresso in arte», (e conseguente preconizzata decadenza) che prima dell'imbalsamazione pseudo-teoretica del Vasari, era né più né meno d'una gemmazione del gran tronco del «progresso civile», cioè, diremmo noi a buon diritto, del «progresso della civiltà» (6). Onde il nostro assunto di fare della storia dell'arte, o meglio della storia della critica e del gusto, un prisma della storia della civiltà.

Ragioni morali, dunque, sono alla base della storiografia antica, e nessuna contraddizione v'è con i nostri studi, ove al concetto di civiltà marciante su fatti registrati o registrabili da testimonianze oculari si «aggiunga» il concetto di «storia del pensiero», ciò che si espande senza freno ben oltre una — cara che pur sia — cerchia antica. Tutto si riduce, dunque, alla mutata estensione del concetto di storia.

* * *

I pionieri della critica moderna, come tutti i dissodatori, hanno avuto bisogno di trovare schemi chiari e semplici; e parlando del Trecento hanno, per l'appunto, semplificato le

... cose lasciandosi attrarre dalla gran luce di Giotto. Forse semplicisticamente, appurato — e a buon diritto tenuto per certo — che la fama di costui oscurò quella di Cimabue, si fondò l'esame della critica trecentesca sul nome di Giotto, e precisamente sulla piattaforma della famosa terzina di Dante (7). Ipse dixit. Parallelamente la cultura corrente incluse Cimabue fra i primitivi o fra i precursori; e si accennò così l'errore critico di misurare Cimabue col metro giottesco.

Allo stesso modo Giotto aveva tenuto lo campo presso gli scrittori-artisti, Petrarca e Boccaccio, inclini naturalmente all'ammirazione entusiastica più che alla ricerca d'una verità che tendesse, come s'usa dire, all'obiettività; o tutt'al più tentati a formulare un'ars poetica, e però a poggiar su una base chiara e indiscutibile, com'è quella d'un grandissimo artista, cui, per giunta, la fama è propizia per mirabile concordia di consensi.

Poi, profilandosi concretamente il progresso in arte, e cioè invadendo la convinzione che si dovesse enucleare il concetto di progresso attorno al fenomeno artistico che si emancipava dal concetto di progresso civico, Cimabue fu inutile alla dimostrazione della mirabile evoluzione. Il codificatore di tale assunto, come ognuno sa, è il Vasari; per il quale Cimabue altro non è che il primo gradino della magica scala che doveva condurre a Michelangelo, e poi fermarsi per sempre; in quanto, come «Dio volle nacque... per dare i primi lumi all'arte della pittura» e fu «prima cagione della rinnovazione dell'arte della pittura» (8),

Cimabue merita d'esser menzionato nella storia, in quella particolare storia. Non precursore, dunque, ma fondatore; non primitivo, ma primo. E poi il Vasari fu sensibile a una ragione, si potrebbe dire, di simmetria: «siccome (Cimabue) dette principio al nuovo modo di disegnare e dipingere, così è giusto e conveniente che e' lo dia ancora alle Vite» (9). Ragioni di estetica classica (o almeno di estetismo) come ognun vede (convenienza è la traduzione del vitruviano e in generale retorico decor) rafforzate da un senso di giustizia, che è sospesa tra un debito morale e un senso di equilibrio formale e perciò ancora incline a un atteggiamento estetizzante.

Una pennellata della civica tradizione storiografica è data, più vivacemente, dall'Adriani nella sua famosa lettera pubblicata dal Vasari accanto al proemio: «I Toscani e specialmente i nostri Fiorentini... hanno mostro l'ingegno e l'industria loro essere di poco vinta da quegli antichi cotanto celebrati in arti cotali» (10); dove tuttavia la sopravvenuta cultura, o meglio l'ingombro intellettualistico della cultura se non l'incipiente manierismo intellettuale, smorza definitivamente la vitalità tre o quattrocentesca, che invece faceva ritenere gli antichi del tutto superati dai moderni. Per Filippo Villani, Giotto invece, è «non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus» (11); e L. B. Alberti esalta fin troppo chiaramente la propria superiorità su Vitruvio; e del resto i fiorentini, quando bandivano concorsi per la cattedrale o per il campanile,

volevano che, come s'è già accennato, queste opere superassero in grandezza e magnificenza i monumenti degli antichi (12).

Ora, invece, come dimostra l'Adriani (e non mi son dilungato a sciorinare i facili innumeri esempi paralleli) gli antichi sono dichiarati insuperabili, e cioè, mi si perdoni l'espressione, «fuori concorso», cioè lontani dalla vita attiva, non più — in ultima analisi — partecipi (attualmente e causalmente insieme) del progresso: e cioè imparagonabili, che è quanto dire fuori della storia.

L'arte e l'ingegno (14) trecentesco, che è tutt'uno con la «fantasia e l'operazione di mano» del Cennini (15), ha ceduto all'«ingegno e all'industria»: e questa industria avvia senz'altro, allontanandosi infinitamente dall'arte medievale, alla meraviglia di cui tanto si compiace (e non c'è quindi bisogno di invocare il gusto del tempo del Marino) Giorgio Vasari, quando ammira la «perfezione e grandezza» del suo secolo, «il quale, avvezzo ogni dì a vedere le meraviglie, i miracoli, la impossibilità (neanche il Marino usò termine di tal pregnanza) degli artefici in quest'arte, è condotto oggimai a tale, che di cosa che facciano gli uomini, benché più divina che umana sia, punto non si meraviglia» (16). Dunque: colmo della meraviglia, bisticcio a parte, è meravigliarsi di non più meravigliarsi. Come, poi, sia antistorica e intellettualistica l'«insuperabilità» degli antichi dichiarata dall'Adriani è ormai apertamente dimostrato; cioè è dimostrato che al tempo del Vasari l'antico non è più «vivace», non è più lirico sprone, ma «limi-

te» culturale, o, come abbiamo già detto, non è più «storia».

A mano a mano, poi, che si solidifica nel Vasari l'ammirazione per il tempo moderno, è naturale che venga meno lo scrupolo storiografico; distruggendosi, nella seconda edizione (17), l'organicità della prima edizione delle Vite, insinuandosi cioè la prevalenza per l'interesse del mondo vivo e presente (ne scapitò, perfino, il profilo aere perennius di Michelangelo) è conseguenziale la perdita di sensibilità per l'efficacia ancestrale di Cimabue e, in certo senso, la gratitudine e la venerazione per la sua, anch'essa ormai indiscussa, paternità. Ciò che più interessa al Vasari non è ormai il «come» si sia giunti all'eccellenza, ma «che cosa» sia questo tempo moderno, tempio d'ogni perfezione; non occorre più tanto dimostrare la verità dell'«istoria» quanto affermare quale sia, in se stessa, la verità presente. E poiché Giotto «fu quegli che andando più alto (di Cimabue) col pensiero aperse la porta della verità a coloro che l'hanno poi ridotta a quella perfezione e grandezza, in che la veggiamo al secolo nostro» (18), conviene a Giotto riconoscere il diritto di supremo patriarcato: e smorzare, di conseguenza, le espressioni ammirative per Cimabue. Questo avvenne tra il 1550 e 1568, cioè nel tempo che corse fra le due edizioni delle Vite. Vien voglia di celiare dicendo che in una terza edizione Cimabue sarebbe scomparso o quasi e Giotto diminuito assai e, forse, le Vite sarebbero cominciate da Masaccio; ma questo è voler troppo supporre. Ma in fondo Giotto non fece che aprire

la porta della «verità»; e questa è ciò che conta, costi quel che ha da costare, se perfino parlando dell'inviso Bramante, conviene a questo riconoscere il primato — ed è Michelangelo che parla — come assertore di verità: «chi si discosta da Bramante si discosta dalla verità» (19). Si noti, incidentalmente, che quando il Vasari parla di verità vuol intendere «verità d'arte» e non «il vero» che si supposeva di dover imitare.

Tra la prima e la seconda edizione delle Vite, dunque, si attuò di nuovo, ma questa volta nel pensiero critico, l'oscuramento della fama di Cimabue per opera di Giotto, che Dante aveva già registrato come fenomeno sperimentale. Ed ecco come: nella prima edizione si legge che Cimabue «...passò di gran lunga sì nel disegno, come nel colorire, la maniera dei Maestri (quei Greci presso cui egli era «acconciato») che gl'insegnavano. Nel che inanimato per le lode, che egli si sentiva dare, messosi a maggior studio, avanzò la maniera ordinaria, che egli aveva visto in coloro» (20). Nella seconda edizione quest'ultimo capoverso manca affatto; prudenzialmente il Vasari smorza le tinte quanto al distacco, o almeno al progresso, rispetto alla maniera greca (e non si tratta, ovviamente, della «buona maniera greca antica», ma di «quella goffa moderna di quei tempi»); sì che dal complesso della seconda Vita risulta più accentuato il fatto che Cimabue «imitò quei Greci» (21) e che egli mai evitò di avere «la maniera Greca» (22); e massimo risalto ha quindi — proprio nella chiusa della seconda Vita — il giudizio su quelle sue «cose

piccole fatte a modo di minio... ch'oggi forse pajono anzi goffe che altrimenti» (23). E' notevole osservare che di queste miniature, nell'edizione del '50, non si parlava affatto, terminando la Vita, in piena coerenza con l'architettura dell'opera, con l'elogio del successore, di Giotto e più ancora col moraleggiante insegnamento fornito dall'eccellenza raggiunta dal «tempo moderno».

E ancora: scomparire nella seconda edizione il passo della prima sulla Madonna di S. Maria Novella in cui si elogiano gli angeli «nei quali, ancora che egli avesse la vecchia maniera Greca, tuttavolta si vede, che e' tenne il modo e il lineamento della moderna» (24). E poi: nella seconda edizione il Vasari riduce ai minimi termini il trapasso Cimabue-Giotto, dicendo conclusivamente: «Ma per tornare a Cimabue, oscuro Giotto veramente la fama di lui, non altrimenti che un lume grande faccia lo splendore di un molto minore; (si noti quel veramente e questo molto minore) perciocché sebbene fu Cimabue quasi (è palese la cautela) prima cagione della rinnovazione dell'arte della pittura, Giotto nondimeno suo creato ecc...» (25); e qui segue l'esaltazione suprema di Giotto. Al contrario, nella prima edizione, allo stesso punto: «Cimabue dunque fra tante tenebre fu la prima luce della pittura (quanta distanza fra il quasi di 18 anni dopo!) et non solo nel lineamento delle figure, ma nel colorito di quelle ancora, mostrando per la novità di tale esercizio sè chiaro e celebratissimo» (26). E se nella seconda edizione, sempre allo stesso luogo, Giotto invece appare come colui che fu mandato dalla na-

tura e dalla sua propria virtù interiore a miracol mostrare, nell'edizione precedente il primo motore è Cimabue, indiscutibilmente: «Costui destò l'animo ai compatrioti suoi di seguirlo in sì difficile et bella scienza, di che lode infinita merita egli per l'impossibilità et per la grossezza del secolo, in che nacque et, molto più, che s'egli ritrovata l'avesse. Et ciò fu cagione che Giotto, suo creato ecc...» (27); che, a parte il lungo e circostanziato elogio in crescendo, è tutto il contrario di quel posteriore «Giotto nondimeno suo creato ecc...».

E tanto più è significativa l'ultima parte dell'elogio in quanto lo stesso concetto del merito derivato all'innovatore dalla «grossezza del secolo» (28) era stato già svolto centoquindici anni prima da L. B. Alberti, che lo aveva esteso, generalizzando, ai sommi del Quattrocento: «...se a quelli antiqui, avendo quale aveano chopia da chi imparare et immitare meno era difficile salire in cognitione di quelle supreme arti, quali oggi sono fatichosissime, ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi senza preceptori, senza exemplo alchuno truoviamo arti et scientie non udite et mai vedute» (29).

Dunque, il Vasari nel 1550 non disdegnava, non dirò plagiare, ma almeno ripetere a favore di Cimabue un argomento che l'Alberti aveva adoperato per lodare il Brunelleschi più di cent'anni prima; e nel '68 lo rinnegava affatto. In quei diciotto anni Cimabue fu veramente oscurato da Giotto nella coscienza del patriarca della critica d'arte; al Vasari, forse, si deve quindi se da allora in poi, e pertanto anche

ai nostri giorni, chi ha voluto parlar del pensiero artistico del Trecento non ha saputo distogliere lo sguardo dalla gran luce abbacinante di Giotto. Onde l'affermazione forse troppo generalizzatrice di Lionello Venturi, secondo il quale gli scritti sull'arte del Trecento non tutti polarizzati verso Giotto, dalla cui arte sembrano suscitati (30).

* * *

Non così gli storici, o precisamente coloro che vollero, ex professo, far della storia del Trecento o poco dopo. E l'esempio, già citato, di Filippo Villani, valga per tutti; d'altronde è il più significativo, specialmente se si tiene conto che immediatamente prima di lui il Boccaccio e il Petrarca avevano sciolto inni a Giotto, trascurando affatto Cimabue.

Dice dunque il Villani che, tra i pittori che ridiedero vita alla quasi estinta pittura, il primo fu «Johannes, cui cognomento Cimabue»; e con molta chiarezza e con vasta esperienza dello stato presente dell'arte, dà le ragioni e definisce l'essenza della innovazione: «antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscitia pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudinem quasi lascivam et vacante longius arte et ingenio revocare. Constat siquidem ante hunc Grecam Latinamque picturam per multa secula sub crasse imperitie ministerio iacuisse, ut, plane ostendunt figure et ymagines, que in tabulis atque parietibus cernuntur sanctorum ecclesias adornare» (31).

Non è, questo, il discorso d'un critico d'ar-

te; ma certamente è discorso da storico, avvezzo a raccogliere notizie sui fatti e a valutare premesse, cause, effetti, prove. Infatti in quelle parole ci son tutti gli elementi che la estetica trecentesca andava maturando per fondare la critica dei secoli venturi: c'è il postulato della morte apparente dell'arte antica, storicamente specificata come greca e latina, ovvero il lungo sonno dormito non per maleficio ma, si noti, per insipienza degli uomini ovvero per mancanza di artisti; c'è poi la prova di tutto ciò: tavole e affreschi che testimoniano di quella iattura in tutte le chiese; e c'è anche la diagnosi del male: l'allontanamento dal modello infallibile della natura; e conseguentemente la medicina, cioè l'imitazione della natura. Ma qual'è il segreto per rendere possibile ed efficace il rimedio? L'arte e l'ingegno, secondo la formula ormai nota a tutti nel Trecento, a cominciare da Dante (32), e che in ultima analisi - trascurando le sfumature e le già fiere polemiche onde l'arte si emancipava dai due aggettivi che se l'eran contesa, liberale e meccanica - eran come l'incarnazione viva dei due astratti concetti scolastici: fare e agire (33); in quel «revocare» c'è già adombrato il concetto di Rinascimento. E tutto questo a proposito di Cimabue, con buona pace dell'ultimo Vasari.

Dunque tutta l'estetica trecentesca, e vorrei dire anche quattrocentesca, trova aderente la figura di Cimabue, che qui sembra quasi la prova vivente degli asserti teoretici che egli stesso suscita e giustifica. Tanto vero che dopo di lui, dopo che egli ebbe spianato la via

all'innovazione («post hunc stacta iam in novibus via») (34) a Giotto non rimase che da progredire e cioè superare il risuscitatore della buona arte e insieme superare anche le qualità essenziali degli antichi artisti («Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus»). Il mezzo, è ormai provato, è sempre lo stesso, anche quando si tratta soltanto di progredire: arte e ingegno; e dunque arte e ingegno son gli elementi costitutivi della pittura; e traducendo, sulla scorta del Cennini (35), in termini moderni, potremmo dire che immaginazione e tecnica, cioè effettiva espressione di ciò che è intuito, costituiscono l'arte, la realtà dell'arte.

E' così concretato il nucleo positivo del pensiero estetico. Ed è anche avviata la storiografia del Rinascimento; punti di partenza: l'eccellenza dell'antico, l'imitazione della natura e la valutazione storica, cioè il concetto del progresso. Ripeto: queste son parole di uno storico, d'uno storico che non trascura alcuno dei dati di fatto e coglie puntualmente il loro concatenarsi; ma nessun interesse le sfiora per quel che, nell'intimo, esse parole voglion dire: cioè non discute affatto, il Villani, che cosa mai sia, per esempio, quell'«arte» e quell'«ingegno» o in che consista — essenzialmente — l'imitazione della natura. L'unica discussione sembra sia quella delle arti liberali e delle arti meccaniche se, cioè, la pittura sia da ascrivere all'una o all'altra categoria. Ma anche questo è un dato «storico»; giacché da tempo al termine «mechanicus» era

connesso un significato spregiativo (Ugo da San Vittore aveva perfino, da buon medievale, inventato una strana etimologia: «mechanicus» da «moechus» (36)) e d'altra parte anche la «liberalitas» pareva non addirsi all'arte figurativa: tanto che il Petrarca sembra, sì, promuovere questa al grado di liberalis (37), ma con palesi incertezze, e il Cennini tenta di uscire dalle strettoie dicendo che la pittura, è vero, è discendente, e perciò in condizioni di inferiorità, dalla scienza nella quale ha «conveniente» fondamento, «con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza»; ma «coronarla di poesia» (38). Con la qual cosa alla pittura è decretato, quasi allegoricamente, un vero e proprio «trionfo» e cioè una posizione a parte ed eminente; infatti la qualità poetica è tanto propria all'arte quanto impropria alla scienza, sicché il paragone, sul piano di questa essenziale qualità, è impossibile.

Il Villani, dunque, sembra risolvere la questione ponendo l'arte fuori, in certo modo, delle due categorie, o almeno svincolandola dal confronto, cioè dalla valutazione d'inferiorità; e sempre, da buono storico, adduce la testimonianza altrui: «Extimantibus multis nec stulte quidem pictores non inferioris ingenij his quos liberales artes fecere magistros, cum illi artium precepta scriptis demandata studio ac doctrina percipiant, hii solum ab alto ingenio tenacique memoria qua in arte sentiant mutuentur» (39).

Non credo, come mostra di credere il Venturi, che si possa arguire da quanto precede una

derivazione dal capoverso 78 del XXXV libro di Plinio, in cui la pittura non sale più su del «*primus gradum liberalium*», ciò che rende implicita, è vero, la distinzione liberale-meccanica, ma anche una condizione d'inferiorità della pittura. Il passo latino è tanto importante per la storiografia umanistica che val la pena di citarlo per intero: Panfilo pittore fu il primo «*omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse... Huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui (cioè liberi) ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. Semper quidem honos ei fuit ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur. Ideo neque in hac neque in teoreutice ullius qui servierit opera celebrantur*» (40).

Troppo poco, mi sembra, per far dire al Villani — in senso trecentesco — che gli antichi ponevano la pittura fra le arti liberali, specialmente se si tiene presente che un trecentista non avrebbe desiderato di meglio che il suggerimento d'un antico per appagar la sua manifesta aspirazione a nobilitar l'arte. Invece il Villani e i suoi contemporanei — come s'è già accennato — affrontarono il problema in modo diverso da Plinio; schivarono, cioè, il confronto tra la pittura e le arti liberali; e in questo caso giovò loro, in certo modo, la mancanza dell'appoggio degli antichi, poiché risolsero intimamente e spontaneamente la questione affermando che i pittori (non la pittura) non

sono inferiori a nessuno e intuendo che le arti figurative formano categoria a sé stante: «al dipintore (per nulla dissimile dal poeta) dato è libertà potere comporre... sì come gli piace, secondo sua fantasia» (41). E questa è la strada che conduce al trionfo decretato da Leonardo: «La deità ch'è la scienza del pittore fa che la mente del pittore si tramuta in una similitudine di mente divina» (42), che supera il dantesco «vostr'arte a Dio quasi è nepote»; infatti, per Leonardo, il pittore è non soltanto «signore di generare quante bellezze lo innamorino» ma «signore e Dio» (43): «e in effetto ciò ch'è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempi generano una proporzionata armonia in un solo sguardo, qual fanno le cose» (44).

E' aperta, dunque, la strada che conduce a riconoscer nell'artista un «creatore» dalla mano magica, essenzialmente atta a trascendere la cosa creata in una superiore armonia «qual fanno le cose», cioè la natura. Imitar la natura significò dunque, presso le menti elette (e quel che il volgo intese e intende non interessa) imitare l'azione e non le opere della natura, l'agire e non il fare; imitar la natura nel modo col quale opera e non le cose; e cioè accordar l'umana potenza creativa, l'immaginazione, con quella superiore creatività che rivelava nella «presenza» delle cose, l'«essenza» delle leggi di quella perfetta armonia.

La cultura classica, certamente, è di sommo aiuto quando si tratti di definir quest'armonia

che, nelle parole di Leonardo, suona come l'orgoglio d'uno scalatore d'Olimpo cristiano o d'un Prometeo liberato. Ed è ciò di cui, per l'appunto, si valgono gli «storici» per giustificare e svolgere lo stesso concetto dopo l'ardita e valida affermazione del Villani, evitando la vertigine leonardesca.

Ecco quindi, dopo più di un secolo, il Billi, preceduto dall'Albertini, riprendere il tema del Villani corroborato da cultura di autentica marca vitruviana e, in generale, derivata dalla retorica classica: Cimabue «fu che ritrovò i lineamenti naturalj e la vera proportion, da Greci chiamata simetria» (46); e riporta il passo dell'Apologia del Landino dove son dette le stesse parole.

Dunque gli storici, anche tardi, non solo danno a Cimabue l'incontestata palma del trionfatore sul Medioevo, ma affermano risolutamente l'essenza classica dell'arte nuova: imitazione della natura e simmetria. Come poi questi due canoni possano convivere, nessuno dice: nessuno s'avvede della contraddizione fra l'occasionale, la casistica, l'infinita varietà che quintessenzia l'esperienza naturalistica e il supremo immobile dominio d'un «tipo», e cioè d'una legge numerica, quella che governa, per l'appunto, l'immutabilità della simmetria, che è puramente quantitativa. Eppure Vitruvio (47) aveva ammonito che quantità, «quae graece posotes dicitur» è ben altra cosa dalla qualità, per la quale non aveva trovato il termine greco corrispondente. Vero è che se l'una conduceva alla simmetria, l'altra adombrava l'euritmia («qualitas eurythmiae»); è vero del

pari che l'euritmia doveva, in ultima analisi, ridursi alla symmetria; ma certo è che l'antinomia sussiste, come sussiste l'opposizione tra l'aspetto delle cose, la bella apparenza («Eurhythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus») e il «conveniens effectus» nel quale si manifesta la «quantitas», cioè, in ultima analisi, la simmetria; che è «ex ipsius operis membris conveniens consensus, ex partibus separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus». Euritmia: una bella apparenza; simmetria: una preconcepita legge di misure; nella prima c'è posto per un giudizio soggettivo formulato volta a volta; nella seconda c'è l'immobilità di una legge preconcepita. La soluzione, cioè la giustificazione della coesistenza dei due termini che informano l'estetica «classica» è certamente insita in quanto s'è accennato sul come debba intendersi la sentenza «imitazione della natura» e cioè come adesione mirabile a quelle leggi (e perciò anche alla simmetria) cui, per assioma, s'informa la natura nel suo operare; ma ancor più semplicemente ciò si chiarifica, attraverso le testimonianze storiche dall'antichità a tutto il Rinascimento e via via fino al Bellori e oltre, pensando che le «cose naturali» da imitare non erano già tutte le cose o qualunque aspetto di esse; ma cose assunte come perfette, cioè già di per sé belle, rispondenti a un ideale preconcepito dall'uomo stesso e perciò, in certo modo, soggetto alle astratte leggi quantitative o qualitative.

Da Zeusi al Vignola e oltre, insomma, l'og-

getto da imitare fu frutto di scelta, di astratto e preconconcetto giudizio, gratuitamente sorto dalla mente dell'artista. Onde entro i limiti di questa estetica potè trovar posto tanto la «correzione della natura» quanto il «superamento della natura» stessa, ma non mai il «verismo» o il realismo che, a rigor di senso, inverano letteralmente l'imitazione della natura: e, del resto, verismo e realismo, com'è noto, son prodotti essenzialmente romantici.

Ma quella antimonìa non potè, necessariamente, esser risolta dagli storici, specialmente dagli storici che si differenziarono (mi riferisco al Trecento) dai cronisti quasi esclusivamente per l'intento di glorificar la città natia; e questo è il caso di Filippo Villani e successori. Tale compito spetterà ai filosofi, agli esteti; e a coloro, per rimanere nel concreto, che dall'esperienza dell'arte, dalla personale operosità artistica, talvolta risalgono a domandarsi il perché della loro stessa opera, o quale sia l'essenza della lor personale qualità d'artisti. E se ogni volta ne nascerà, per così dire, un'estetica personale, tanto meglio: sarà per noi occasione propizia per valutare l'estensione della validità di quelle affermazioni teoretiche.

Questo è il caso degli artisti; ed è infatti quel che fecero Dante, Petrarca, Boccaccio, poi il Cennini e poi ancora il Ghiberti, quando teorizzarono sull'arte (48).

* * *

Dante aveva appena nominato Cimabue; ma, a

parte i fini moraleggianti dell'XI Canto del Purgatorio, aveva sortito l'effetto di sancire l'oscuramento della sua fama e cioè di esaltare Giotto. Variamente chiosando, o semplicemente chiarendo, i commentatori, da Jacopo della Lana (49) a Pietro di Dante (50) è tutt'una supina ripetizione del testo dantesco, e un appesantimento del contrasto Cimabue-Giotto. Ma subito dopo, a partire dall'Amorosa Visione (1342) e fino alla Genealogia degli Dei del Boccaccio (1366), attraverso gli scritti del Petrarca (Le Familiari, l'Itinerario Siriaco, il Testamento) Cimabue scompare affatto: Giotto tien lo campo e ha il grido, incomparato e incomparabile a chicchessia tra i moderni. Tanto più, si diceva, sorprende, dopo tanto oblio e dopo tanta autorità di immemori, il ricordo glorificante di Filippo Villani nell'ultimo ventennio del secolo.

Ma la mancanza d'interesse da parte dei poeti e in generale degli artisti (giacché di Cimabue non parla, nel 90, il Cennini, né, si può dire, il Ghiberti (50) sessant'anni dopo) non deve stupire: è anzi, a mio parere, l'equivalente d'un giudizio critico, d'un gusto, d'una poetica propria di quegli artisti in quanto tali; è quasi una prova concreta del loro pensiero sull'arte e cioè un elemento della loro — pur sempre abbozzata — estetica. In altre parole: per sapere cosa mai fosse arte, per sentirla, Cimabue non era necessario. L'arte aveva come exemplum Giotto, e tanto bastava; ogni altro nome sarebbe stato superfluo, avrebbe diluito, per dir così, la nucleata e fulgida idea dell'arte. Cimabue è buono per chi voglia spie-

garsi come quest'arte grande di Giotto sia potuta nascere, non per chi voglia conoscere che cosa sia l'arte; nominarlo e studiarlo soddisfa un'esigenza logica, non un'esigenza puramente affermativa, contemplativa, dogmatica; è per gli storici (51), insomma, non per gli artisti che non vedono che ciò che li innamora e non sanno pensare i perché.

Giotto era giunto trionfalmente in patria come pittore soltanto sulle ali della fama e non con la testimonianza delle sue opere. E' infatti sorprendente notare che l'affermazione recisa di Dante (ed esattissima: Dante parla del «grido», cioè della fama) sia del tempo in cui Giotto non aveva ancora lavorato a Firenze; nel 310-313, anni della stesura del Purgatorio, Giotto non poteva esser famoso se non per i grandi cicli di Assisi e di Padova: «Zoetus pictor eximius florentinus agnoscitur, qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisii, Arimini, Padue, ac per ea que pinxit in Palatio Communis Padue et in ecclesia Arene Padue». Questa è la testimonianza di Riccobaldo Ferrarese (52) del 1312, praticamente contemporanea, cioè alla terzina di Dante. E se si possono supporre, senza preoccupazioni eccessive, viaggi di Dante nell'una e nell'altra città, questo non ha nulla a che fare con una fama tale - cioè importata e poi diffusa universalmente entro la «cerchia antica» - da oscurare quella di Cimabue di cui tante opere, le visibili, giustificavano il merito di fondatore della nuova era.

Ai fiorentini interessava soprattutto la gloria cittadina, non il diretto riconoscimento del

valore dei loro campioni; e questo valga a spiegare il carattere dei loro storici. Se quindi d'un fiorentino massima era la fama, altro non occorre per decretargli il primato. Così Dante; e così i primi commentatori che, neppure più tardi, sentono il bisogno di nominare le opere fiorentine: nel '30 l'Ottimo (53) non fa che tradurre il passo di Riccobaldo accentuando la lode e sottolineando il fatto che Giotto era fiorentino, limitandosi poi ad aggiornare ed ampliare la topografia giottesca («Roma, Napoli, Vinegia, Padova et in più parte del mondo»); di opere fiorentine neppure un cenno. E' dunque, questa, storia della fama di Giotto più che fonte per la storia dell'arte di Giotto.

E la constatazione della fama, stavo per dire la registrazione obbiettiva della celebrità, continua a interessare anche quando le idee sull'arte mutano, e s'insinua, se non il biasimo, almeno qualche riserva all'arte di Giotto: biasimi e riserve che, ben inteso, venivano dagli intendenti; gli storici oseranno formular tali giudizi negativi molto tardi, cioè soltanto quando le nuove concezioni sull'arte si saranno tanto consolidate da costituire dato di fatto.

Infatti, già nel '40, cioè appena quattro anni dopo la morte di Giotto, Pietro di Dante (54) sembra attribuire la gran fama del pittore alla «sottigliezza» della sua età in confronto con quella di Cimabue; sì che, si deduce, se per avventura il tempo avvenire fosse «subtilior» anche la fama di Giotto s'oscurerebbe. Giovanni Villani, nello stesso anno, dice che Giotto fu «il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo» (55), il che implica

una certa limitazione dell'elogio. Ed è questo, in effetti, il tema che ghiaccia le parole dei futuri commentatori di Dante e in generale degli scrittori del secolo successivo: «Dipintore perfetto del tempo suo» lo chiama il Bruni (56) nel 1440; «forma... qua fuit a Giotto quodam optimo eius temporis pictore egregie depicta», conferma Giannozzo Manetti (57) a metà del secolo; e così il Platina (58); il Piccolomini (59) e altri; né vale a dissipar quell'ombra (anzi, la conferma) la precisazione del Foresti (60); «Zocto Fiorentino nella pictura celeberrimo et singulare: non solo in questi tempi (tempi di Giotto) ma per molti anni innanzi»: quel «molti» implica forse la constatazione dello scadimento se non della perdita di quella gran fama. E finalmente Leonardo afferma senza riserve la grandezza di Giotto e lo dichiara insuperato: sì, ma perché fino a quei giorni «tutti imitavano le fatte pitture; è ovvio, qui, l'amore per la tesi tanto cara a Leonardo (61): «Il pittore avrà la sua pittura di poca eccellenzia, se quello piglia per altore l'altrui pitture» (62).

Per non parlare non già di queste vaghe, se pur valide, riserve, ma dei veri e propri dissensi. Tra cui, primo in ordine di tempo e forse più degli altri circostanziato, quello di Benvenuto da Imola (63) commentatore di Dante (1376): si noti: prima dello scritto sommamente elogiativo di Filippo Villani: è vero che «tanta fuit excellentia ingenii et artis huius nobilis Pictoris, quod nullam rem rerum Natura produxit, quam iste non repraesentaret tam propriam, ut oculis intuentium saepe falleretur, accipiens rem pictam pro vera» (ma questa è una di-

chiarata citazione (64) dal Boccaccio) ma è anche vero che se la permanente fama «adhuc tenet campum» (65) si deve soltanto al non esser ancora sorto «alius eo subtilior» (66); e anzi, se la arte non è andata innanzi, le idee sull'arte ormai sono tali che Giotto non sfugge a critiche e a critiche severe: «fecerit aliquando magnos errores in picturis suis (67); ciò che a Benvenuto fu detto «a magnis ingeniis» (68). La cultura procede rapida, e cioè nuoce a Giotto il confronto con l'antico. «Ista Ars pingendi et sculpendi habuit olim mirabiliores Artifices apud Graecos et Latinos ut patet per Plinium in Naturali Historia» (69).

Filippo Villani, pur conoscendo Plinio, poteva ignorare, da buon storico fiorentino, i giudizi dei viventi anche se «grandi ingegni»; ma tali giudizi s'erano formati e via via invalevano; e non c'è quindi discontinuità, in questo senso, tra il tempo di Benvenuto e quello del Filarete (1460) che non si perita d'affermare: «Giotto e gli altri pittori antichi furono buoni maestri nonostante la loro ignoranza delle regole delle proporzioni: pure sarebbero stati migliori se le avessero conosciute» (70).

Insomma, la «regola» della proporzione, la classicità della «simmetria» (contro queste peccò indubbiamente Giotto a giudizio dell'Imolese) sormonta la fama di Giotto e assurge a termine assoluto di confronto. E Giotto, sicché, sembra salvo soltanto per la carità del natio loco, giacché, almeno fino al Vasari, nessun toscano osò varcare la riserva implicita nella formula «ottimo pittore per il tempo suo», mentre uno straniero come Benvenuto e un fiorentino

fattosi romano e milanese come il Filarete, potevano, in diversa proporzionata misura, giudicare severamente, o almeno con palesi riserve, colui che era stato, e forse era ancora, primo in fama. Sì che Giotto, si può dire, fu l'unico «profeta in patria» che la storia annoveri (71).

Ma è doveroso riconoscere che il precisarsi dell'estetica classica costò alla fama di Giotto un graduale decadimento.

NOTE AL CAPITOLO I

(1) G. NICCO FASOLA, *Della Critica*, Firenze 1947; da questo prezioso libro è facile ripercorrere il cammino compiuto dagli studi metodologici in questi ultimi attivissimi decenni. Si veda anche C. L. RAGGHIANI, *Problemi nuovi della critica d'arte*, in Belfagor 1947, pp. 99-102.

(2) Si confronti per questi argomenti: J. v. SCHLOSSER-MAGNINO, *la letteratura artistica*, trad. Rossi, Firenze 1937.

(3) G. BOCCACCIO, *De Genealogiis deorum gentilium*. Cito dall'ediz. veneziana del 1494, lib. XIV, cap. VII, p. 104.

(4) Cfr. L. VENTURI, *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, in *L'Arte*, 1922, pp. 238-244, con gli emendamenti dello SCHLOSSER, op. cit. p. 76. Si vedano anche le altre opere di L. VENTURI su argomenti affini: *la Critica d'arte in Italia durante i secoli XIV-XV* in *L'Arte* 1917, pp. 305-326; *Introduzione a l'arte di Giotto*, ibid. 1919 pp. 49-56; *La critica d'arte e la fine del Trecento*, ibid. 1925, pp. 233-244, e l'opera generale *Storia della critica d'arte*, Roma-Firenze-Milano 1945.

(5) Cfr. per la bibliografia: J. v. SCHLOSSER-MAGNINO, op. cit. pp. 67-76, in cui vengono trattati e spesso acutamente conclusi questi principali problemi. Si veda anche la recensione dello JANITSCHKE in *Archivio Storico dell'Arte* 1892, pp. 354-355, al Fabriczy, *Die Kunstlenre Dantes und Giotto Kunst*, Leipzig 1892.

(6) Cfr. J. v. SCHLOSSER-MAGNINO, op. cit.; R. Salvini, *Giotto - Bibliografia Roma 1938*, Introduzione.

(7) *Purgatorio*, XI, vv. 94-96.

(8) G. VASARI, *Le Vite*, ed. Milanese, I, p. 247.

(9) ID. id. I, p. 244.

(10) ID. id. I, p. 89

(11) F. VILLANI, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, pubblicato da C. FREY, *Il libro di Antonio Billi ecc.* Berlin 1892, p. 74. Cfr. C. FREY, *Il codice Magliabechiano cl. XVIII. 17*, contenente ecc. scritte da Anonimo Fiorentino, Berlin 1892.

(12) L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*; cito dall'ed. fiorentina del 1550; idem *Della pittura*; cito dall'ediz. a cura di

G. Papini, Lanciano 1934. Per la bibliografia delle opere albertiane cfr. SCHLOSSER, op. cit. pp. 110-112.

(13) G. VILLANI, Cronica, lib. XI, cap. 12.

(14) Per la terminologia del Trecento cfr. le op. cit. dello SCHLOSSER, del VENTURI, nonché l'indice dell'Opera omnia di Dante, ediz. Firenze, 1926.

(15) C. CENNINI, Il libro dell'arte, Lanciano 1933 p. 18.

(16) VASARI, ed. cit. I, pag. 257-258.

(17) Per il commento alla intima diversità delle due edizioni cfr. SCHLOSSER, op. cit. pp. 251-254.

(18) VASARI, ed. cit. I, p. 257.

(19) Id. Lettere.

(20) VASARI, Le Vite, ed. 1550, herausgegeben von K. FREY, München 1911, p. 391.

(21) VASARI, ed. Milanese cit. p. 249.

(22) ID. Id. I, pp. 251-254.

(23) ID. Id. I, p. 259.

(24) ID. Id. I, pag. 254.

(25) ID. Id. Id. p. 257.

(26) VASARI, ediz. FREY, cit. p. 401.

(27) ID. Id. p. 401.

(28) Id. Id. p. 401.

(29) L. B. ALBERTI, La pittura, ed. cit. Prologo p. 12.

(30) L. VENTURI, La critica d'arte alla fine del Trecento, in L'Arte 1925, p. 253.

(31) F. VILLANI, in FREY cit. p. 73.

(32) v. nota 14.

(33) Si cfr. l'ultima opera d'intonazione neotomista: J. MARITAIN, Art et Scolastique, Paris 1927.

(34) VILLANI, in FREY cit. p. 74.

(35) Il quale, s'è già ricordato, parla di fantasia e operazione di mano.

(36) Cfr. SCHLOSSER, op. cit. p. 64.

(37) Cfr. L. VENTURI, La critica d'arte e Francesco Petrarca, cit.

(38) CENNINI, op. cit. p. 18.

(39) VILLANI, in FREY cit. p. 74.

(40) V. il passo nel testo, traduzione e commento di S. FERRI, Plinio il Vecchio-Storia delle arti antiche, Roma 1946 p. 160.

(41) CENNINI, op. cit. p. 18.

(42) Cod. Urb. Vat. 1270, c. 68, a cura di H. LUDWIG, Wien

1882, Per il Trattato della pittura, cfr. l'ediz. Lanciano 1924.

(43) Id. Id. p. 13.

(44) Loc. cit.

(45) VILLANI, ed. FREY cit. p. 4.

(46) Id. Id. p. 49. Prima ancora del Billi, nel 1510 l'ALBERTINI (Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae, ed. Schmarsow, Heilbronn 1886, aveva anche nominato Cimabue, ponendolo al primo posto fra i pittori della nuova età.

(47) De Architectura libri X, I, I capp. I e II (ed. CHOISY, Vitruve, Paris 1909, II, pp. 5-19).

(48) Cfr. L. VENTURI, La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV, in L'Arte 1917.

(49) I. DELLA LANA, Commento alla Divina Commedia, Bologna 1866, 67, II p. 130 PIERO DI DANTE, Commento alla Divina Commedia, Firenze 1845, p. 375. I passi su Giotto sono riportati nella citata bibliografia del Salvini.

(50) I commentari, ed. J. v. SCHLOSSER, Berlin 1912, I, p. 35.

(51) v. quanto si è detto del Vasari e, in genere, degli storici.

(52) RICCOBALDI FERRARIENSIS Compilatio Chronologica, in: L. A. MURATORI, Rerum Italicarum scriptores, IX, Mediolani 1726, p. 235 a. Cfr. P. L. RAMBALDI, Postilla al passo di Riccobaldo in Rivista d'arte 1937 pp. 349-357.

(53) L'Ottimo Commento alla Divina Commedia, Testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca, Tomo II Pisa 1828, p. 188.

(54) Op. e loc. cit.

(55) G. VILLANI, Cronica, lib. XI, cap. 12.

(56) L. BRUNI, Della Vita Studi e Costumi di Dante in: Le vite di Dante a cura di G. L. PASSERINI c. 10, p. 219.

(57) G. MANETTI, Vita Dantis, in: Le Vite di Dante cit. C. 18, p. 265.

(58) B. PLATINA, Le vite de' Pontefici dal Salvator Nostro fino a Innocenzo XI, in Venetia 1685, p. 354.

(59) E. S. PICCOLOMINI, Commentarii, Roma 1584, lib. II, p. 75.

(60) J. F. FORESTI, Supplemento de le Chroniche, Venezia 1491, c. 74 r.

(61) LEONARDO DA VINCI, Il Codice Atlantico, riprodotto e pubblicato dalla R. Accademia dei Lincei, Milano 1894-1904, p. 141.

(62) Cito da Il Trattato della pittura di LEONARDO DA VINCI, a cura di A. BORZELLI, Lanciano 1924.

(63) *Excerpta historica ex commentariis Benvenuti de Imola...*
in: *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, auctore Ludovico Antonio
Muratori, T. I. Mediolani 1738 col. 1185.

(64) Id. Id. loc. cit.

(65) Id. Id., col. 1186.

(66) Id. Id. Id.

(67) Id. Id. Id.

(68) Id. Id. Id.

(69) Id. Id. Id.

(70) A. FILARETE, *Dell'Architettura Quellenschriften N. F. Bd.*
III, herausgegeben von W. v. OETTINGEN, Wien 1896, I. XXIII,
p. 621. Si veda anche M. LAZZARONI - A. MUNOZ, *Filarete*, scul-
tore e architetto del sec. XV, Roma 1908, p. 275.

(71) Nè altera questo concetto la disavventura del campanile,
cioè le critiche dei concittadini. Giotto ne sarebbe morto di
crepacuore. Ma questa leggenda è tarda (cfr. Anonimo Fiorenti-
no, c. 1395) e il fatto è ampiamente riscattato dalla perenne
celebrità che, legandolo al nome di Giotto, fiorentini e non
fiorentini attribuirono sempre concordi al campanile. E del re-
sto le esequie di Giotto furono testimonianza di incondizionata
gloria. (G. VILLANI, *Cronica*, Lib. XI, cap. 12; A. PUCCI, *Il*
Centiloquio, che contiene la *Cronica* di Giovanni Villani in ter-
zarima, pubblicato nelle *Delizie degli Eruditi Toscani*, vol. III
e VI, Canto LXXXV, pp. 83, es., vol. VI, p. 119).

Per questo capitolo va consultato anche, oltre le opere di
interesse generale, P. L. RAMBALDI, *Dante e Giotto nella let-*
teratura artistica fino al Vasari, in *Rivista d'Arte*, 1937, pp.
286-349; R. SALVINI, *Cimabue*, Roma 1946.

Capitolo II

LEON BATTISTA ALBERTI

Premessa

Dall'esame della teoria artistica del Quattrocento deriva una proposizione fondamentale: il pensiero sull'arte ovvero il modo di concepire l'arte era dominato a quell'epoca dalla convinzione che l'arte stessa dovesse esser qualcosa di perfetto in sè e per sè; che non solo partecipasse alla perfezione universale ma addirittura la quintessenziasse, come uno schema purissimo: l'unico schema del tutto creato dall'uomo e perciò simbolo dell'essenza dell'uomo.

Discende da ciò una duplice conseguenza: 1) che tale convinzione, tale « stato d'animo » doveva coinvolgere tutta la vita dell'uomo, nei suoi più vari aspetti (e perciò era necessaria la figura dell'uomo completo pur nei limiti temporali della sua esistenza; 2) che tale convinzione poggiava su qualcosa che, pur restando nel campo dell'umano, in certo modo trascendeva l'uomo stesso: e questo qualcosa d'umano e trascendente insieme era la « certezza », la fede nella certezza, e anzi, il pieno possesso della certezza. Due conseguenze, dunque, ben distinte: l'una tutta rivolta all'uomo conside-

rato nella sua vita reale, nell'esperienza a lui possibile; e l'altra rivolta alla speculazione della certezza; l'una come prova della realizzabilità della perfezione, l'altra come definizione astratta di essa perfezione.

Quest'ultimo aspetto dell'attività spirituale umanistica condusse immediatamente alla scienza, o meglio alla contemplazione dell'asserto scientifico (si ricordi che non l'erudizione ma la cultura fu alla base della mentalità umanistica). E difatti, ecco i teorici volgersi direttamente alla teoria scientifica dell'arte, che d'un balzo superava l'esperienza, abbracciando a priori o presupponendo ogni possibile esperienza. Così fu possibile legare l'architettura a un fatto matematico (Brunelleschi); e non si dice certo a un fatto tecnico o meccanico ma a un fatto formale, giacchè l'architettura, p. es., brunelleschiana ridusse a pura geometria la forma. Così la visione fu risolta nella prospettiva; così, insomma, la «visio intellectualis» dei filosofi fu tutt'uno con la visione reale, e il puro scientificismo dell'ottica con la pratica rappresentazione. Così perfino uno storico come il Ghilberti trasformò, con finissima intelligenza del gusto ambientale, la tradizione memorialistica e storiografica fiorentina, corroborata dall'aspirazione alla conoscenza dell'antichità, in una pura e semplice esemplificazione dell'arte, quell'arte che egli cercò di definire (III Commentario) come teoria scientifica.

La scienza, dunque, fu il primo aspetto della teorica umanistica; e costituì, per così dire, l'essenza del gusto del tempo. Ad essa

si rivolsero, con l'immediatezza propria dei primitivi, che rifiutano sempre ogni casistica per l'urgenza di realizzare il loro ideale, i primi teorici.

Più ardua dovette essere l'espressione dell'altro aspetto dello spirito umanistico: sperimentare, con l'integra totalità della vita (e cioè universalizzando la vita propria dell'uomo, la sua contingenza, la sua essenza temporale e pratica) la possibilità di attuare quella perfezione che la scienza asseriva. Ciò, in una parola, comportava il trasferire l'ideale umanistico dal campo della pura speculazione al campo morale (da mos = costume), dalla dogmatica, per dir così, all'etica, ossia all'attuazione volontaria della vita. E pertanto tale atteggiamento implicava un percorso inverso a quello seguito dal primo, pur risolvendosi, come il primo, nella proclamazione e nella contemplazione della possibilità - e anzi dell'attuabilità - della perfezione. Ma poichè, in questo caso, tutta la vita era impegnata a ricercare quella contemplazione, il risultato finale doveva esser, in certo senso, identicamente contingente, e riflettersi cioè nella diretta ed immediata sensibilità.

* * *

La figura «storica» di L. B. Alberti.

Leon Battista Alberti, impersonando questo secondo aspetto dell'Umanesimo, lo rivela a noi; perciò la conoscenza della sua personalità è essenziale per lo studio del gusto e della cultura, ovvero della civiltà del secolo XV.

Nacque probabilmente a Genova nel 1404, da famiglia fiorentina colà esiliata per motivi politici. La sua prima formazione, pertanto, fu del tutto diversa da quella dei suoi coetanei, nati e cresciuti a Firenze; non ebbe lo spettacolo dell'arte nuova, non assorbì il gusto nuovo già tanto diffuso in patria quando egli viveva la sua infanzia e la sua adolescenza; e perciò non conobbe per diretta esperienza la preparazione artigiana e spontanea degli artisti fiorentini del suo tempo. Ogni forma di vita umanistica, insomma, non gli venne dalla semplice adesione a un ambiente già di per sé saturo di tradizione e di cultura; bensì fu tratta dalla dottrina, cioè attraverso la pura conoscenza intellettuale; ebbe insomma una formazione del tutto teorica. Apprese il diritto e le scienze a Bologna, il cui «studio» (Università) era il più antico e il più dotto fra quanti venivano stabilendosi in Italia; e pertanto non ebbe, nella sua prima giovinezza, la visione del rapporto intimo e immediato che l'attività intellettuale poteva avere con l'attività pratica, ciò che, invece, si verificava in pieno rigoglio a Firenze. Conobbe, insomma, la sintesi intellettuale del suo tempo senza il suggerimento analitico della pratica; e pertanto a quel presupposto intellettuale cercò di far aderire ogni esperienza. Non attese che la vita gli fornisse spontaneamente le occasioni per la sua speculazione intellettuale, ma, al contrario, volle egli stesso cercare tali occasioni, creandosele ogni volta. Così volle essere pittore, architetto, scultore, musico, letterato, filosofo, filologo, politico; ma non

per desumere da queste forme di pratica attività le conclusioni teriche e generali, bensì per dimostrare che ciascuna di quelle estrinsecazioni pratiche era una prova di quei suoi presupposti intellettuali. Fu pittore e scultore per aver «diritto» di scrivere un trattato sulla pittura e «sulla statua»; fu musico per poter usare della teoria musicale, filosofo per poter vestire di logicità le sue opinioni, filologo per poter gareggiare con gli antichi; e ogni volta risolvere le sue esperienze in un qualcosa di umano, ma senza patire alcuna contaminazione dalla materia, tutto subordinando alla bellezza formale che egli rendeva carica d'esperienza sensibile, ma scevra d'ogni sensualità. Dal suo mondo perfetto egli discendeva ogni giorno per poter abbracciare e riportare presso di sé ciò che osservava, umanizzando il suo paradiso o, piuttosto, assumendo alla suprema quiete della perfezione ogni atto umano.

In un clima neoplatonico come quello umanistico, fu ben possibile e ben comprensibile tale spiritualità, non schiava d'un rigorismo teorico e nemmeno frantumata nella contingenza; e fu peculiarità dell'Alberti, per l'appunto, questo liberarsi da ogni schema filosofico o, in genere, teorico, in vista d'un risultato umano, quale quello della piena — ma pura — letizia, e contemporaneamente far sì che la cultura, ben lungi dal lasciarsi attrarre dalle astrazioni erudite, servisse a sublimare l'esperienza e a dettar norme di vita.

E in sé, nella sua persona, integralmente definita, in cui per natura spirito e materia erano conviventi, l'Alberti realizzò il capolavo-

ro; fece di sè, insomma, il tipo esemplare d'uomo, quale soltanto nella Grecia di Pericle e di Fidria s'era realizzato attraverso la spiritualità d'una educazione (1) morale nel senso più lato del termine (2).

Tra i molti scritti dell'Alberti ai nostri fini acquistano particolare importanza quelli a fondo scientifico, come, per es., le «Piacenze matematiche», in cui è la prova non solo di questo aspetto della cultura dell'Alberti e del particolare carattere che costantemente assumeva in lui il sapere, tra l'erudito e il divulgativo e cioè volto al fine di immettere la scienza nell'attiva spiritualità della vita, ma anche — una volta di più — di come la scienza facesse parte integrante dell'educazione dell'uomo nuovo, dell'umanista, che nell'Alberti trova la più completa esemplificazione.

* * *

L'Alberti teorico

Maggiormente comprensibile è l'attività dell'Alberti nel campo artistico, ch'egli praticò (soprattutto come architetto) per trarne alimento spirituale onde integrare e render perfetta la sua universalizzante «visio intellectualis». Tale attività, se dunque tendeva all'universale, non poteva certo estrinsecarsi in una particolare pratica ma in una «teoria», che ogni volta doveva estendersi tra la comprensione dei «primi principi» e la «moralità», abbracciando dunque insieme, in una perfetta sintesi, i due momenti estremi della vita umana: l'idea unitaria dell'essere e l'infinita mol-

teplicità delle esperienze, il supremo, quasi divino, agire e la frammentarietà contingente del fare.

Così, attraverso questa forma mentis, l'antinomia tra ars mechanica e ars liberalis doveva definitivamente risolversi, confinando la pratica manuale in un ambito lontano dell'aristocratico mondo dell'intelletto, in cui veniva invece assunta ogni attività dello spirito fra cui — primissima — l'arte, nell'accezione moderna del termine. E si determinò infatti, nel secolo dell'Alberti, quel distacco un poco sdegnoso tra creatore e esecutore che, se superava le pastoie di certi schematismi materialistici medievali, fomentava d'altra parte l'equivoco tra concezione dell'arte e fatto artistico, tra filosofia e arte, equivoco che, rendendo incontrollabile l'animus dell'artista e non giustificando l'atto artistico, doveva portare a quelle aberrazioni teorizzanti, che furono definitivamente emendate soltanto dalla filosofia moderna. E ciononostante il dichiarato desiderio dell'Alberti di parlare, attraverso i suoi trattati d'arte, agli artisti militanti e cioè «non come uno matematico ma come pictore» (3) e cioè nonostante la sua retta intuizione — ma soltanto larvata e inoperante — dell'integrità del problema estetico.

Preoccupazione costante, infatti, dell'Alberti è il far aderire la scienza alla pratica, il tradurre la matematica e l'ottica in qualcosa di sensibile, quasi l'incarnare, per dir così, il puro intelletto nelle forme sensistiche. Così quando egli introduce, nel libro sulla pittura, i primi rudimenti geometrici (il concet-

to del tutto astratto ed extrasensibile del punto e della linea) si affretta a dire «il punto essere segnio, quale non si possa dividere in parte. Segnio qui appello, qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla». «Et i punti, se in ordine costati l'uno all'altro s'aggiungono, crescono (creano, formano) una linea; et appresso di noi sarà linea segnio (la linea, per noi, sarà un segno, e perciò oggetto sensibile) la cui longitudine si può dividere, ma di larghezza tanto sarà sottile, che non si potrà fendere».

Animate dallo stesso intendimento saranno tutte le disquisizioni sulla prospettiva e, in generale, sempre rivolte a dar forma concreta ai fondamenti scientifici della teoria, saranno tutte le proposizioni teoriche, che pertanto inaugurano una novissima precettistica che, pur continuando a esser tale, si differenzia intimamente e sostanzialmente da quella medievale: quest'ultima era tutta tesa ai fini, alla ristretta e mera prassi, mentre quella albertiana era tutta volta alle ragioni prime (e perciò universali e intellettuali) cui ogni atto era subordinato; onde le ragioni prime, in definitiva, da ogni atto traevano una spiegazione e, anzi, una prova, se non la migliore delle prove.

* * *

Leon Battista a Firenze

Dunque l'intima fusione, o, meglio, coesenzialità del mondo intellettuale e del mondo sensibile trova sempre una concreta risonanza nel-

la personalità albertiana. L'incontro, per così dire, con Firenze, equivalse alla rivelazione della coerenza fra la sua preparazione teorica e libresca, maturata nella prima giovinezza, e la realtà oggettiva e sensibile del nuovo volto assunto dalla sua patria. Vedendo egli Firenze, in altri termini, s'avvide che i suoi sogni d'umanista erano piena realtà vissuta e da viverli entro la cerchia antica; e la vagheggiata «città ideale» del suo intelletto era Firenze, in tutto il suo volto concreto.

Si legga infatti l'introduzione al suo «Trattato della pittura», che egli dedica, con entusiastica affezione, a Filippo Brunelleschi: «Io solea meravigliarmi insieme et dolermi, che tante optime et divine arti et scientie, quali per loro opere et per le historie veggiamo cho-piose erano in que' virtuosissimi passati antiqui (che erano abbondantissime presso gli antichi, come vediamo dalle opere superstiti e come testimoniano le storie) ora così siano mancate et quasi in tucto perdute: pictori, sculptori, architecti, musici, geometri, rhetoici, auguri et simili nobilissimi et meravigliosi intellecti oggi si truovano rarissimi, et pocho da lodarli». L'Alberti, dunque, espone anzitutto la sua meraviglia e il suo dolore per la mancanza, ai suoi tempi, di coloro che nell'antico egli credeva avessero costituito l'universalità del sapere e cioè della vita intellettuale (si noti quell'accenno, tutto culturalistico, agli auguri); e ne cerca la ragione: «Onde stimai pure.... che già la natura, maestra delle cose, fatta antica e straccha, più non producea, (così) chome nè giganti, così nè

(neppure) ingegni, quali in que' suoi quasi giovanili et più gloriosi tempi produsse aplissimi et meravigliosi».

Ben lungi da pensare a Dio, padre degli uomini e supremo fattore d'ogni destino, l'Alberti qualifica subito la natura «maestra delle cose» e perciò autrice e causa d'ogni essere creato; e la presenta con ardita immagine antropomorfica, come un essere soggetto a fatica e a stanchezza pur nel suo perpetuo creare: e se il non produrre più, come in antico, uomini dal corpo gigantesco, non può attribuirsi se non a una sorta di stanchezza e di invecchiamento, a un impoverimento del suo potere creante, allo stesso motivo deve del pari attribuirsi il non saper più — essa natura — produrre uomini dal gigantesco intelletto.

«Ma poi che io dal lungo esilio, in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria reducto, chompresi in molti, ma prima in te, Filippo, et in quel nostro amicissimo Donato scultore, et in quelli altri Nencio et Luca et Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo et famoso in queste arti».

Gli uomini, dunque, gli uomini «nuovi», dal Brunelleschi a Masaccio, sono tali che egli, l'Alberti, non può fare a meno di giudicarli non inferiori agli antichi (e cioè, sia pur larvatamente, superiori: si ricordi il concetto di «superamento dell'antico» proprio dell'Umanesimo).

Anche di questo fatto meraviglioso, tanto più meraviglioso in quanto procede tutto dagli uomini, e anzi da alcuni uomini ben determinati, egli

cerca le ragioni: «Pertanto m'avvidi in nostra industria et diligentia, non meno che in beneficio della natura et de' tempi, stare il potere acquistarsi ogni laude e di qual si sia virtù». Giacchè, dunque la natura non sa più produrre giganti, a chi spetta il merito di così grandi uomini, superiori perfino agli antichi? Alla «nostra industria et diligentia», e cioè a una nostra insita e nobilissima e potentissima capacità, a un nostro intrinseco valore, indipendente anche dalla creatività della natura. E tale è questo nostro miracoloso, tutto umano, valore da superare ogni avversità propria dei «tempi», dell'ambiente stesso. «Confessoti, se a quelli antiqui, avendo quale aveano chopia da chi imparare et imitarli, meno era difficile salire in cognitione di quelle supreme arti, quali oggi sono fatichosissime, ma quinci tanto più al nostro nome più debba essere maggiore, se noi senza preceptori, senza exemplo alcuno, truoviamo arti et scientie non udite et mai vedute».

L'Alberti sembra credere alla possibilità della trasmissione dell'arte, permanendo in lui quel senso di discendenza, di eredità artistica che, vivo in tutto il Medioevo, doveva concretarsi nella «bottega» toscana e permanere poi per tutta la critica del Rinascimento: ma di ciò si vale per meglio esaltare il miracolo dei suoi tempi e insieme affermare la genuinità dell'arte nuova, non solo indipendente dall'antichità, ma anche umanamente (ed è questo concetto d'umana virtù che in fondo più conta) superiore a quella dei padri. Gli antichi avevano e maestri e esempi in gran copia, e pertanto facile era l'ap-

prendere; i contemporanei sono meravigliosamente soli, senza neppure un esempio (e qui è dunque ben lontana perfino l'efficacia dei monumenti antichi, che pure l'Alberti stesso - e tutti dopo di lui - ammetterà come provvidenziale e salutare), oppure inventano cose inaudite e novissime; e perciò massimo è il loro valore, certamente incomparabile con quello di chicchessia. L'eroe, poi, è il Brunelleschi: «Chi mai sì duro e sì invido non lodasse Pippo architettato vedendo qui struttura sì grande, erta sopra e cieli, ampla da coprire chon sua ombra tucti e popoli toscani, facta senza alcuno ajuto di travamenti o di copia di legniamе, quale artificio certo, se io ben judico, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antichi fu non saputo nè conosciuto».

Qui l'Alberti sembra essersi spogliato d'un tratto della sua cultura libresca e del suo temperamento teorizzante per assumere in pieno il carattere fiorentino, quel carattere cittadino tutto volto ai fatti, alla cronaca, alle cose che fiorivano entro le mura della città: l'eroe Brunelleschi grandeggia non già come umanista in senso stretto, non già - in fondo - come artista, ma come artefice, e cioè come colui che operò la meraviglia della costruzione della cupola. Al di sopra d'ogni programma o convinzione intellettualistica il Brunelleschi è esaltato come protagonista dell'avvenimento cittadino più clamoroso, l'erezione della cupola: e un soffio dell'antica gloria civica spazza via infatti ogni istanza culturale. La cupola è grande, e per misurarla ecco l'iperbole, direi, regionale e topografica: «ampla da coprire chon

sua ombra tucti e popoli toscani»; ma non è la sua «forma» degna della lode albertiana ma l'ingegnosità della sua costruzione, avvenuta senza armatura: ingegnosità di tecnico geniale, che basta da sola a evocare l'antichità per dichiararla superata.

Leon Battista Alberti è giovane e l'entusiasmo gli si addice: la visione reale della sua Firenze, allora allora «scoperta», sostituisce perfino la meditatissima «visio intellectnalis» della sua cultura. Così si spiega il suo voler parlare – nel corso delle pagine seguenti – non come matematico ma come pittore, ai pittori; come praticante dell'arte e non come teorico. L'Alberti, insomma, è nella fase dell'esperienza, atta a integrare la sua ricchezza intellettuale, e questa esigenza di sperimentare per vivificare l'intelligenza e reciprocamente l'attitudine al pensare per cogliere l'aspetto del reale, ha dato luogo a quell'epiteto – invero ridondante e approssimato – di «precursore di Leonardo» che certa critica frettolosa e sommaria ha voluto non di rado attribuirgli.

* * *

De re aedificatoria

L'opera così intitolata è senza dubbio la più importante fra le tre che l'Alberti scrisse sull'arte. Si è già accennato a suo luogo, che fra tutte le forme d'arte l'architettura più della pittura e della scultura si prestava, nel clima umanistico, a una trattazione teorica, dato il sostrato matematico e perciò astratto

e generalizzante, insito nella concezione architettonica. Infatti, per restare sempre nell'ambito della produzione albertiana, il libro sulla pittura si risolve in una vera e propria precettistica sia pur nuovissima e pienamente adatta al nuovo clima culturale dell'epoca, poggiata com'è all'ottica e alla prospettiva; e il tardo «De statua» altro non è se non un'ingegnossima dimostrazione di come si possa ridurre l'esecuzione di una scultura a canoni fissi, atti a riprodurre un modello, per altro ricavato da un sistema di misure e di proporzioni. I due trattatelli sulla pittura e sulla scultura, poi, rispondono al dichiarato intento di insegnare agli artisti la nuova arte, giacchè in essi l'Alberti deliberatamente vuole parlare da artista agli artisti; e rientrano, pertanto, pur attraverso l'imprescindibile gusto teorizzante dell'Umanesimo, nella letteratura didascalica. In essi, non c'è, in altre parole, l'espresso proposito di esporre una teorica pura, di investire problemi generali e perciò di toccare i filosofici assunti sulla bellezza e sull'arte e neppure, se non incidentalmente, di fissare per sempre la posizione intellettuale dell'artista in rapporto con l'antico o con la polemica antimedievale.

Nel «De re aedificatoria», al contrario, è evidente il cosciente proposito da parte del suo autore di far opera definitiva, in senso storico e ideologico; e perciò di abbracciare tutti i problemi attuali per trarre conclusioni di carattere universale. Non, quindi, all'artista — questa volta — il trattato è rivolto, ma al dotto, al sapiente; o almeno non tanto al-

l'architetto militante (vedremo, anzi, che prima di tutto l'Alberti nega implicitamente l'esistenza ai suoi tempi dell'architetto come egli l'intende), quanto a chi l'architettura vuol comprendere dal profondo, come essenza d'arte e insieme come arte concreta; e perciò il «De re aedificatoria» risponde meglio d'ogni altra opera a quell'ideale precipuamente albertiano di fondere la speculazione intellettuale con la pratica realtà, di vivere effettivamente la vita dello spirito, di portare in un campo morale, come s'è detto, la contemplazione astratta delle supreme leggi non tanto dell'arte quanto della vita stessa dell'uomo. Si comprende bene, quindi, perchè il trattato sull'architettura sia tanto importante nella storia del pensiero e perchè non sia direttamente rivolto all'architetto vero e proprio.

Sarà forse opportuno notare, a questo punto, come in tale fine riecheggi l'asserto vitruviano sulla teoria, necessaria non soltanto all'architetto ma a chiunque di architettura voglia parlare o intendere.

* * *

L'Alberti e Vitruvio

Il De re aedificatoria fu scritto a Roma, e fu ultimato probabilmente nel 1452, mentre regnava il pontefice Niccolò V. La prima edizione apparve a Firenze nel 1485 e cioè tredici anni dopo la morte dell'Alberti (1472).

La critica è concorde nell'attribuire all'Alberti il deliberato proposito di rinnovare con questa sua opera — scritta in latino e divisa

in dieci libri — il trattato di Vitruvio. La redazione di questo «nuovo Vitruvio» è del resto pienamente rispondente a quel particolare modo, proprio degli umanisti, di considerare l'antichità classica: porla a fondamento d'ogni pensiero, ma praticarne la conoscenza per superarla, per rinnovarla, proiettando tutto nel presente attraverso l'umana personalità.

La derivazione da Vitruvio è evidente non solo per la forma esteriore in tutto simile a quella dei famosi libri decem; ma anche per la presenza, nel trattato albertiano, delle proposizioni vitruviane, sia nelle premesse generali e sia nella materia svolta; e anche — ciò che massimamente persuade — per le esplicite citazioni e per lo meno per i non celati riferimenti. Ma ugualmente palese è il superamento che l'opera albertiana compie rispetto a quella antica; e tale, anzi, è la coscienza di questo superamento che non di rado l'Alberti si compiace di porre in luce le manchevolezze del suo augusto progenitore. Non tralascia, per es., di far notare come egli, l'Alberti, abbia ben più brillantemente del suo modello risolto il problema linguistico: giacchè se Vitruvio non aveva saputo trovare nel suo idioma la terminologia adatta alla materia da trattare e aveva dovuto infarcire la sua prosa di parole greche, l'Alberti si gloria di aver saputo trovare nel latino tutto il vocabolario che gli occorreva (4).

Vitruvio, poi, appare nell'opera dell'Alberti estremamente semplificato; si direbbe che l'Alberti, in altri termini, abbia letto e studiato l'antico testo (5) soltanto per trarne,

oltre i facili motivi polemici, quel tanto che gli abbisognava per la sua personale visione teorica dell'architettura, che pure doveva, dato il clima culturale del suo tempo, figurare in stretta continuità col mondo antico.

* * *

La polemica col passato

Il carattere umanistico generico del trattato, poi, si rivela anche nelle — invero non abbondanti — proposizioni polemiche sia contro il medioevo e sia anche contro l'antichità. Data la premessa generale, prettamente quattrocentesca, che l'arte, o meglio, la forma non sussiste nella sua essenza se non attraverso una «regola», ovvero in una «regolarità» immediatamente percepibile dalla ragione, qual'è per l'appunto, la forma geometrica, l'architettura medievale è per ciò stesso biasimevole; quindi, se anche l'effetto pittoresco del panorama di una città medievale esercita sul suo libero spirito un certo qual fascino, tuttavia non può fare a meno di biasimare l'«irrazionalità» di tutte quelle torri, ch'egli giudica non rispondenti a un ragionevole scopo e subordinate soltanto a una sorpassata «maniera» (6).

Evidente come nella poetica architettonica albertiana il pittorico, se non il pittoresco, sia cosa del tutto estranea alla «buona architettura».

Anche l'antichità, talvolta, è addirittura biasimata perchè nei suoi monumenti rivela mancanza di «regole» e insufficiente approfondimento della prospettiva. Contro Vitruvio e le

sue complicazioni l'Alberti torna assai spesso col suo discorso, talvolta ripetendosi, scoprendo quasi la compiacenza della propria superiorità sull'antico maestro (7).

Parlando dell'acustica dei teatri non si lascia sfuggir l'occasione di esclamare «Io non starò qui ad andar dietro a quelle cose di Vitruvio (8)....» e cioè alle sue complicate teorie musicali sulla collocazione degli echei. Lo stesso quando l'Alberti sfiora il tema della cultura dell'architetto: «Ma quelle cose che giovano et quali delle arti sieno ad uno architetto necessarie, son queste: la pittura et le matematiche; nell'altre non m'affatico che sia dotto o no. Conciosia che io non presterò fede a colui che dice, che a uno architetto s'aspetta di essere dottore di legge acciocchè e' sappia rendere ragione del rimuovere le acque, del por termine infra i confini, et del non incorrere in lite et controversie et simili, come ne lo edificare bene spesso interviene. Non mi curo anco che e' sia perfettissimo astrologo in questo affare, perchè egli abbia a sapere che le librerie si fanno di verso borea, et che le stufe sta bene verso Occidente. Nè confesserò anco che e' sia di necessità l'essere musico per haver a porre ne' teatri i vasi di rame o di bronzo che risuonino. Ne' mi curo anco che sia rettorico perchè egli habbia a saper bene raccontare.... (9)».

* * *

Il nuovo architetto

L'architetto, insomma, quale lo pensa l'Al-

berti non è certo quello adombrato da Vitruvio; è e deve essere un uomo nuovo, una creatura, se non un eroe, del tempo nuovo, un'innovazione, che, certamente, dev'esser tutt'altro da quelli che fino a quei tempi avevano operato; poichè se anche le opere di tali architetti potevano esser giudicate buone, l'animo — il carattere — dell'uomo-architetto doveva essere del tutto diverso: diversa la sua coscienza, la sua cultura, la sua essenza, e perciò essere fin dal profondo atto a rinnovare non soltanto le forme ma la ragione dell'architettura; se, cioè, l'architettura era ormai diversa da quella del tempo passato, ugualmente diverso doveva essere il suo significato: e ciò doveva essere ben chiaro nella mente dell'architetto.

Occorreva quindi creare il nuovo architetto, da cui potrà e dovrà nascere la nuova architettura; diverse le sue mansioni, diverse le sue attitudini, diverse le sue attribuzioni; e soprattutto non dovrà minimamente confondersi con l'artigiano. Ai dieci libri, infatti, al trattato vero e proprio l'Alberti premetterà — saldissima — la figura del nuovo architetto, sollecito soprattutto, in piena coerenza con lo spirito umanistico, di muovere dall'uomo (10): le cose saranno sue docilissime creature (11).

Basta por mente, per ora, soltanto a questa netta e recisa discriminazione fra architetto e artigiano, fra mente inventiva e «strumento», fra capacità di «recare a fine», cioè di coordinare a uno scopo unico e finale le cose che la materia fornisce, per comprendere in quale definitiva ed elevata posizione sia finalmente posto l'architetto, ormai del tutto incluso nel

concetto delle arti liberali, e come con ciò sia, o almeno sembri, risolutamente conclusa di fatto la polemica sull'estensione della «liberalità» dell'arte, svincolata per sempre, ormai, dal novero delle medievali arti meccaniche, almeno per ciò che concerne l'architettura.

«Gran cosa certo è l'Architettura, nè sta bene che ognuno si metta a tanta impresa; (l'architetto) bisogna che sia di grandissimo ingegno, studiosissimo, habbia ottima dottrina» (12).

Nel costruire, poi, intervengono molte cose che non è nemmeno necessario giudicar, tanto sono ovvie: ciò, per es., che si riferisce ad addegnare alle spese le opere, o che concerne la comodità, la necessità, la pratica spicciola, insomma, dell'esecuzione; ma tutto ciò «è offitio non tanto d'uno Architetto, quanto di uno muratore. Mo l'haver preveduto et deliberato con la mente et con il giudicio quel che per ogni conto debbe essere perfettamente finito et terminato s'appartiene a quello vario et solo ingegno che noi ricerchiamo» (13).

L'architetto, insomma, è la mente che conosce e inventa; altri - l'artigiano - fornirà cose e mezzi; cose e mezzi (ossia la materia prima e ciò in che consiste l'opera costruttiva) che l'architetto saprà comporre in sintesi dando ad essa forma definitiva (finire) secondo ciò che egli stesso aveva fin dall'atto della prima concezione preveduto.

«Dallo ingegno adunque la invenzione, dalla esperientia (poco prima l'Alberti aveva detto che «colui che dica di far professione di Architetto deve essere di necessità... speri-

mentato assai, et soprattutto che abbia purgato giudizio e maturo consiglio») la cognitione; dal giudizio la elettione; dal consiglio la compositione». Altri, poi, farà, cioè eseguirà l'opera; ma l'architetto interverrà ancora una volta per «recare a fine» l'opera altrui «con l'arte» (14).

* * *

La poetica albertiana

Ecco chiarita, dunque, la figura dell'architetto e definite le sue mansioni: l'architetto inventa, concepisce integralmente, e ciò grazie all'ingegno suo privilegiato; l'esperienza gli fa conoscere le cose che concretamente possono attuare la sua creazione ancora tutta mentale; le sceglie e le compone, giudicandole e rettamente preferendole (c'è qui un'eco, debole che sia, dell'*ordinatio* e della *dispositio* vitruviane). Fin qui l'azione (e l'essenza) dell'architetto è soltanto un fatto mentale, intellettivo, un puro conoscere; ma quando il muratore gli avrà portato innanzi la materia in che l'architetto «vedrà sensibilmente» oggettivato concretamente il suo conoscere, e cioè la materia del suo «vedere intellettuale» (materia da questa intima visione voluta) allora interverrà ancora, su un piano concreto, per dar forma alla sua concezione, per finire la sua creazione: ora soltanto l'architetto si misurerà con la materia, col fare; e qui, pertanto, si manifesterà la sua «arte». Arte, come si vede, che significa, sostanzialmente, il fare finale, l'effettuare; e perciò ancora adombra

l'antico concetto medievale. Ma nella parola e nel concetto è definitivamente spento il senso di arte servile e di dipendenza della materia, poichè ora la materia è stata fornita ed elaborata, in quanto tale, da altri in piena soggezione al primo concepimento, alla «previsione» e ora attende che un soffio la vivifichi donandole ciò che nell'animo soltanto parla: la forma.

Esattissimamente aderente a questi due momenti essenziali dell'architetto è l'essenza dell'architettura.

Anch'essa consiste in due momenti, imprescindibilmente interdipendenti: «l'universale bellezza et gli ornamenti di tutti gli edifici» e la bellezza «delle parti membro per membro» (15). Come i due momenti dell'architetto erano unificati dal fatto spirituale della «visio intellectualis» che solo attraverso la materia può contingentemente scindersi in «previsione» e «visione sensibile», così ora i due aspetti dell'architettura si unificano nel fatto spirituale della bellezza (fatto, per dir così, filosofico), che è sempre una, anche se, per ragion della materia ove splende e si rivela ai sensi, sembra scindersi nelle singole parti («membro per membro») dell'edificio.

Una perfetta simmetria, assolutamente spiritualizzata, domina la realtà totale e dell'architetto e dell'architettura e del loro mutuo identificarsi essendo l'uno l'autore dell'inversarsi dell'altra, che tuttavia a lui medesimo preesisteva come «idea».

Riassumendo, si può ora chiarire quella che potremmo chiamare la sistematica generale della

poetica albertiana: l'esistenza della bellezza in sè è l'assioma fondamentale, come è fondamentalmente necessaria l'esistenza dell'architetto, che della bellezza è quasi ministro, in quanto ha la potenza di rivelarla attuandone la forma; la bellezza è fatto universale, che rispecchia tuttavia nelle singole attuazioni: come fatto universale è definibile per mezzo della filosofia, il conoscerla nelle singole attuazioni dipende da un discernimento intellettuale che soltanto un rigore dialettico, cioè aderente a un retto sistema filosofico, può giustificare. Onde la bellezza riman sempre se stessa, supremamente unitaria, sia quando si rivela alla mente come idea universale e sia quando si rivela nelle forme concrete. Allo stesso modo il fatto umano della conoscenza della bellezza, sia come idea universale e sia come attuazione, è unitario, in quanto fa capo comunque alla filosofia. Così, dunque, si dimostra esattamente simile e la bellezza e la conoscenza di essa, e cioè la bellezza in sè e il suo concepimento da parte dell'uomo.

L'architetto vede con la mente la sua opera, inventandola, cioè trovandola, cioè facendola nascere in una nuovissima singularità; ne prevede la forma attuata e il modo di realizzarla. E fin qui agisce col puro intelletto, cioè in virtù d'un puro conoscere cui è immediato un atto di volontà creatrice (il «deliberare con la mente»); agisce, insomma, come architetto in senso universale, cioè grazie alla sua congeniale potenza. Alla materia, poi, imprimerà il «finimento», cioè la forma sensibile: e qui interverrà in senso singolare, cioè con la sua ar-

te, che pure fa capo — ogni volta — a quella sua originaria potenza intellettuale. Dunque tanto la bellezza, quanto la conoscenza di essa e ancora chi l'attua in concreto si riflettono in due momenti, l'uno universale l'altro singolare, ma ogni volta i due momenti saranno unificati nella bellezza stessa, nella filosofia, nell'architetto e cioè in una idea, nel perfetto conoscere, nell'uomo atto a conoscere l'idea stessa; e tutti e tre i prodigiosi «fatti»: idea (oggetto del conoscere) conoscere (azione umana della visione della idea) ente che conosce (uomo) sono non soltanto esattamente «simmetrici» nell'essenza e nell'esistenza, ma a loro volta unificati dalla suprema bellezza che è sempre se stessa, così in sé come nella forma singola concretamente attuata.

La poetica albertiana si può dunque dire sia una forma perfetta essa stessa.

* * *

Origine ed essenza dell'architettura - Elogio dell'architetto

Quella che potrebbe chiamarsi la teorica albertiana si rintraccia non senza fatica attraverso il lungo trattato; l'intento pratico e didascalico dell'opera allontana l'autore da una esposizione sistematica, tanto più che egli, per sua natura, non è nè temperamento di teorico puro nè di storico. In primo luogo quel desiderio di risolvere il pensiero nella pratica vissuta e da viveri, che costituisce come s'è visto l'impulso primo di tutta l'opera di Leon Battista Alberti, e, in secondo luogo, l'inne-

gabile e, anzi, voluta influenza del modello vitruviano, conferiscono ai dieci libri uno schema che vorrebbe essere trattatistico; tuttavia la cultura teorica dell'Alberti è sempre prevalente: tant'è vero che l'opera in realtà è tutta sorretta dalle proposizioni generali concernenti quella che potrebbe chiamarsi l'estetica albertiana; proposizioni, peraltro, che sono sparse qua e là nei capitoli, inframmezzate dagli argomenti più svariati.

Dopo aver definito l'architetto, o piuttosto dopo aver «creata» la figura dell'architetto umanista, (tanto dissimile da quella dell'architetto-artigiano, poggiata storicamente sulla tecnica e, dopo il Brunelleschi, sulla scienza ma in definitiva manifestantesi tutta in un «fare») l'Alberti ne tesse l'elogio. Elogio che vorrebbe giustificarsi attraverso una specie di commemorazione erudita a sfondo storico di opere e di artisti mitici e reali; ma che non serve ad altro che a erigere un piedistallo aulico all'architetto quale egli stesso, l'Alberti, lo concepisce; infatti anche attraverso tale pseudocommemorazione non è mai trascurato lo spunto polemico, attraverso cui, in ultima analisi, si rivela una volta di più quel superamento dell'antico che, soprattutto attraverso l'Alberti, caratterizza lo spirito umanistico.

L'essenza dell'architettura e la nobiltà dell'architetto consistono nella attitudine e nella capacità di trovare ciò che alla vita umana si addice, ciò che la difende in quanto tale, ciò che la conserva e la trasmette. L'architetto, dunque, rende possibile la vita umana (non, puramente e semplicemente, la vita nella sua es-

senza materiale) conferendo ad essa, si potrebbe dire, il suo corpo vivente, da difendere e tramandare. Egli, ripetiamo ancora, non provvede soltanto a difender passivamente l'individuo dalle intemperie mediante mura e coperture; ma, per dir così, promuove, rende possibile, favorisce — entro quelle sue mura, sotto quelle sue volte — l'inverarsi, il conservarsi e il trasmettersi del fatto che per primo meritò la qualifica di umano, e cioè la prima aggregazione (che è perfetta immedesimazione di spirito e materia): la famiglia. La casa, insomma, non è nata come un puro mezzo di vita individuale (tesi materialistica) ma come elemento essenziale per la vita, nel senso integrale del termine: cioè per quel complesso di spirito e di materia, dominato dallo spirito essenzialmente e formalmente, rivelantesi nell'istituzione continua e progressiva dei rapporti fra individuo e individuo, il che dà luogo all'unità umana nel senso più vasto e profondo; unità (o umanità) che ha il suo nucleo generatore non già nell'individuo ma nel suo primigenio aggregarsi (giacchè il termine umanità non può prescindere da un'essenza di collettività) e cioè in quella società fondamentale che è la famiglia (16).

Un umanista, e specialmente un umanista qual era l'Alberti, non poteva certo professare tesi difformi da siffatto spiritualismo, nè attribuire se non all'uomo la forza propulsiva ed efficiente dell'umanità stessa; onde il concetto di uomo appare ogni volta come un magico cerchio di cui esso uomo è ad un tempo essenza e qualità, attività primigenia e fine ultimo; e

la sua perfezione, quindi, coincide con la sua propria essenza.

A questo punto, non senza eloquenza, l'Alberti, con lo scopo di provare il suo asserto, snoda l'elogio storico dell'architetto; e passa in rassegna l'opera favolosa e reale degli architetti, da Dedalo in poi. All'architetto si deve la sanità dello spirito e del corpo, giacchè egli rese possibile - e ne fu lodato - ogni vantaggio per la sua vita; che egli, più d'ogni altro, incrementò con la costruzione degli edifici pubblici sacri e profani nonchè con opere atte alla comunicazione fra lontane plaghe, e difese con opere militari, atte a preservare la libertà e a far rifulgere l'onore della patria.

Ma fin qui sembrerebbe che la virtù dell'architettura s'identificasse con la mera utilità; e ciò, anche se si risolve, come s'è visto, in una esaltazione dell'ingegno e dello spirito, non può bastare alla «spiritualità» dell'Alberti.

Il quale più spontaneamente, come di cosa più consona alla sua indole, imprende subito la trattazione di «quanto il pensiero e il discorso dello edificare diletta e sia fitto negli animi degli uomini». Anche questa volta il ragionamento dell'Alberti procede da un presupposto essenzialmente umano, qual'è quello dell'innatismo e del piacere. Non solo, egli dice, «tu non troverai nessuno, purchè egli abbia il modo, che non habbia dentro una certa inclinazione di edificare qualche cosa», inclinazione che si manifesterà se non nella pratica attuazione almeno nella fantasia; ma anche ciascuno di noi «guardando le altrui muraglie» spontaneamente

ne trova pregi e difetti, e formula esplicitamente o in cuor suo come il tale o tal altro edificio dovrebbe essere perchè in esso si realizzasse la bellezza. La quale è un qualcosa d'immutabile e fisso e preesistente, e insieme capace di inverarsi in infiniti e diversi modi, con tale efficacia da suscitare in chi la ritrova o la contempla «dilettazione e letizia grandissima». Onde i begli edifici tornano a gloria dell'architetto e a onore della città.

Dunque all'edificio è connessa — oltre l'utilità — la bellezza, che quasi si trasforma immediatamente in piacere e dignità, e cioè si risolve in un fatto «morale», d'impronta pienamente umanistica. E anzi fu proprio questo «diletto» a spingere l'Alberti a scrivere il suo trattato, indagando l'essenza delle cose che costituiscono l'architettura; e avendole trovate varie e molteplici, fu necessario ordinarne la esposizione, classificandole in dieci argomenti: i dieci libri.

* * *

Firmitas, utilitas, venustas nella concezione albertiana

I primi due capitoli del I libro chiariscono due argomenti assai importanti per la teorica albertiana, e pertanto costituiscono il proemio diretto e specifico della trattazione sull'architettura, mentre il capitolo che è intitolato «Proemio», anteposto al primo libro, e di cui ci siamo già occupati, conteneva premesse teoriche più generali, concernenti la figura dell'architetto.

Il secondo capitolo si conclude con la seguente proposizione invero fondamentale: «Tre cose troviamo da non le lasciare certo indietro; le quali invero e alle coperture e alle mura e alle altre cose simili molto si conven-gono. E son queste: che ciascuna di loro sia comoda e sopra tutto sana, quanto al suo determinato e destinato uso; sia intera, salda e quasi che eterna, quanto alla stabilità; sia ornata e composta e per dir così in ogni sua parte, quanto alla grazia e alla piacevolezza bella e vez-zosa» (17).

E' chiaro, dunque, che i tre punti definiti in questo passo altro non sono che l'utilitas, la firmitas e la venustas vitruviane. E questa, infatti, è l'unica classificazione del trattatista romano che l'Alberti adotta integralmente, semplificando così al massimo l'impalcatura teorica di Vitruvio. Ma, a parte l'elaborazione delle tre categorie architettoniche, che nella loro nuova formulazione appaiono più dense e raffinate rispetto al prototipo antico, l'Alberti apporta una nuova concezione, del tutto originale, sui rapporti che legano i tre attributi dell'architettura.

Tutte le « cose » d'un edificio suggerite dalla Natura, dalla utilità e dalla necessità (cioè tutto ciò che, in sostanza, fa capo all'utilitas) dovranno essere « talmente terminate e talmente condotte a fine, e con tale ordine, numero, grandezza, collocazione e forma, che noi dobbiamo conoscere che di tutta questa fabbrica, non è parte alcuna fatta senza qualche necessità, senza molta comodità e senza una grandissima leggiadria di tutte le parti.... E però è

bisogna che tutto il composto delle membra sia ben guidato e perfettamente condotto; di maniera che e' paia fatto quasi per necessità e per commodità, talmente che non solamente ti diletta che vi siano queste e quest'altre parti, ma che queste stesse, in questo luogo, con questo ordine, in questo sito, con questa aggiunta, con questa collocazione, con questa forma siano poste egregiamente» (18).

Gli elementi che procedono all'*utilitas*, dunque, devono contemporaneamente sottostare a un ordine formale; e il risultato sarà che il «diletto» provato nel contemplare (e quindi la sensazione della *venustas*) la loro presenza sia tutt'uno, si direbbe oggi, con la percezione della loro «logica interna», della loro interna causalità e necessità, dei loro rapporti ampiamente intesi. In altre parole l'Alberti prescrive l'immedesimazione delle sue categorie *utilitas* e *venustas*, instaurando una sintesi più ampia degli elementi tutti, sintesi che è, com'è evidente, del tutto formale.

E' dunque pienamente dichiarato e ribadito che per l'Alberti le tre categorie vitruviane, pur pienamente esistenti e in sè e per sè ben distinte, quando intervengono nell'opera architettonica si fondono con la bellezza, e che anzi la bellezza le giustifica e le trasfigura, immedesimandosene. E in ciò l'apporto vitruviano vien estremamente assimilato e trasformato nello spirito dell'Alberti, sì da far ricordare la sua origine storica soltanto estrinsecamente. E' lo stesso caso (ma assai più nobile, complesso e significativo) del «plagio» praticato, p. es., dal Ghiberti a danno di scrittori an-

tichi. Se cioè le tre categorie vitruviane restano nominativamente le stesse, il loro significato, il loro contenuto spirituale, la loro pregnanza sono assolutamente nuovi.

L'integrale spiritualità dell'uomo e la sua pienezza, la totalità del regnum hominis ricevono così, dalla teorica albertiana, un'altra prova e una più alta proclamazione.

* * *

Il disegno architettonico

L'altro argomento svolto all'inizio del I libro, argomento altrettanto importante quanto quello ora ora accennato, introduce direttamente nella specifica materia del trattato.

Già alla fine del Proemio l'Alberti aveva detto: «Lo edificio è un certo corpo, fatto, sì come tutti gli altri corpi, di disegno e di materia; l'uno si produce dallo ingegno, l'altra dalla natura: onde all'uno si provvede con applicazione di mente e di pensiero, all'altra con apparecchiamento e scegliimento» (19) ora, (L. I, cap. I) specifica: «lo edificare consiste tutto in disegni e muramenti», e si propone di trattare del disegno.

A parte il significato programmatico, il passo rivela un atteggiamento dello spirito albertiano assai importante. L'architettura, come ogni cosa, consiste prima di tutto in un fatto spirituale, di completo dominio della sfera intellettuale, e che, anzi, nasce e si esaurisce nell'intelletto (nasce dall'ingegno e s'invera attraverso mente e pensiero: l'ingegno è potenza creante, e la mente e il pensiero le fa-

coltà rivelatrici di tale creatività): e questo «fatto» si concreta nel disegno (di cui è così compiutamente affermato il carattere, tutto quattrocentesco e fiorentino); e consiste poi nella materia, la quale procede, sì, dalla natura ma è a sua volta domata, per dir così, dall'uomo che prepara (apparecchia) la materia e la sceglie, onde la materia stessa, poi, costituisce i «muramenti», che in tal modo sono anch'essi «impregnati» dell'opera dell'uomo, giacchè non può certo dirsi che, a causa della materia che li forma, siano addirittura creati dall'uomo.

L'architettura, dunque, è integralmente opera umana; e da null'altro procede se non da una piena libertà dell'architetto, sia nel suo atto intellettuale assoluto (il disegno) e sia nel suo relativo, ma non per questo meno libero, agire sulla materia che egli prepara e sceglie. La materia ha bisogno d'esser conosciuta per poter essere convenientemente adoperata (e allo studio dei legnami, delle pietre ecc. saranno dedicati i primi due libri), poichè essa conoscenza è mediatrice tra la natura e l'architetto, e anzi libera questo dalla soggezione alla natura, potendo dominare (apparecchiare e scegliere) i materiali che gli abbisognano. Il disegno, invece, in quanto è del tutto pertinente all'intelletto, ha solo bisogno di essere definito e individuato, non conosciuto, ma «riconosciuto» per il suo intimo valore e nella sua essenza; esso è, pertanto, un quid di immutabile, di teorico: quasi una categoria o, per restare in clima albertiano, un'idea. «Tutta la forza e la regola dei disegni consi-

ste in sapere con buono e perfetto ordine adattare e congiungere insieme linee e angoli, onde la faccia dell'edificio si comprenda e si formi» (20).

Nessun intento didascalico, nessun tono normativo è in queste parole, giacchè esse presuppongono come acquisito il sapere quale sia il «buono e perfetto ordine»; si tratta, insomma, d'una definizione assoluta, della dichiarazione d'un principio, della proclamazione d'un «ente» e nulla più. C'è, insomma, in questo passo, la dichiarazione di una posizione aprioristica, assiomatica: ovvero c'è l'essenza del gusto e della cultura in che si concreta la personalità albertiana e da cui muove tutta la trattazione specifica.

Nè il disegno architettonico deve confondersi col disegno pittorico (21) ma deliberatamente esser tutto inteso alla rivelazione dell'edificio come ente assoluto, come idea, che prescinde, è vero, dalla materia e dalla varietà dei singoli casi, ma non per questo è non pienamente aderente al fatto architettonico: infatti «è officio del disegno investigando stabilire alli edifici e alle parti loro luogo atto, numero determinato, maniera bella e ordine grazioso (22) acciocchè poi tutta la forma di esso edificio in essi disegni si riposi. Nè ha il disegno in sè istinto di seguitar la materia» (23).

Il fatto formale e cioè, in definitiva, ciò che noi chiamiamo arte, è pienamente esaurito nel disegno dove ogni contenuto lirico (la forma) si esprime compiutamente, senza residui e senza alcuna manchevolezza, dove, insomma, per

ripetere l'esattissima e chiara parola dello Alberti, la forma si riposa.

Un vivo tocco di neoplatonismo (si ricordi quel che s'è detto nel capitolo dedicato a Plotino) è in quell'inciso: «nè il disegno ha in sè istinto di seguitare la materia». Ed è quello stesso tocco idealistico e aristocratico che suggeriva all'Alberti la figura dell'architetto, tale in quanto agiva in ciò che concerneva l'ingegno e il potere formante e disdegnava tutto ciò che alla materia, alla pratica strettamente artigiana, si riferiva.

Il concetto di arte.

Sarà bene, a questo punto, riassumere e precisare la concezione albertiana dell'arte. La nuova figura dell'architetto, così evidentemente opposta a quella dell'artigiano; le mansioni dell'architetto stesso con tanta insistenza contenute entro i limiti della sfera intellettuale e, in genere, del fatto formale (in ogni caso sempre lontane dal contatto con la materia); l'esaltazione del disegno architettonico strettamente legato con la speculazione geometrica (è tutto volto a determinare direzioni di linee e angoli) e identificato con la forma pura e fatto assurgere a rivelatore d'un tipo se non addirittura d'un'idea; quel costante attribuire all'ingegno, all'animo, alla mente l'avvento e l'essenza dell'opera d'arte; tutto ciò induce a ritenere per certo che l'arte, per L. B. Alberti e in generale nel Quattrocento, si sia emancipata dal novero delle «arti meccaniche o

servili» e riposi finalmente fra le «arti liberali». Questo, infatti, si dice e si ritiene generalmente, poichè la più comune cultura tende a semplificare concetti e fatti, irretendoli in schemi di immediata apprensione e di facile memoria.

In verità, ricordando che nel medioevo il concetto di arte liberale comprendeva quello di scienza, se si volesse ammettere, sic et simpliciter, che nel Quattrocento l'arte (in senso moderno) era considerata «liberale», rimarrebbe sempre da chiarire in che cosa consistesse la distinzione fra scienza e arte; poichè, pur ricordando il nesso fra arte e scienza nel gusto umanistico, e, anzi, appunto perchè gli umanisti vagheggiavano tale nesso, la distinzione fra l'una e l'altra è positivamente esistente e reale. Lo sforzo per l'unificazione, indubbiamente, vi fu: ma per esaltare l'uomo nella sua più alta essenza spirituale; ferma restando la netta diversità, poniamo, fra un pittore e un matematico o un astronomo.

Convienne, insomma, abbandonare lo schema della polemica ideologica fra Medioevo e Rinascimento, almeno a questo proposito; e anzichè voler vedere nella concezione artistica del Quattrocento una risoluzione vittoriosa di quella polemica e perciò una conseguenza dello schema arti meccaniche - arti liberali, considerare se tale nuova concezione non rispondesse, per avventura, a un pensiero del tutto nuovo, o almeno del tutto diverso da quello medievale, scevro - sostanzialmente, se non formalmente - dalla preoccupazione polemica e dal peso dell'antitesi riflessa, e perciò cosciente,

e quindi, in ultima analisi, artificiosa. Come, del resto, tutti gli schemi mentali.

A queste più libere riflessioni, si noti, siamo indotti dagli scrittori stessi, e cioè direttamente dalle fonti. Si ricorderà, infatti, che Cennino Cennini, nel suo tentativo invero felice di nobilitar la pittura, evita di assumere tono polemico e cioè di accingersi a rivedere la validità della tradizionale bipartizione categorica delle arti, alla quale, per altro, dimostra di credere impiantando il suo ragionamento sulla narrazione delle origini del lavoro umano; e invece instaura una concezione del tutto originale, direttamente derivata dalla riflessione sull'argomento specifico, che è l'essenza e l'esercizio della pittura. E inaugura teoreticamente la definizione della pittura stessa, in termini così pregnanti da indurre il lettore a generalizzare, estendendo il suo pensiero alla più vasta concezione dell'arte, introducendo il concetto di fantasia creatrice e precisando rettamente la consistenza dell'imitazione, e cioè del rapporto fra natura e arte, ovvero, in genere, tra modello e opera dell'artista. Dal che discende che lo spunto polemico, e cioè il paragone fra siffatta originale concezione e lo schema classificatorio della gerarchia fra le arti, se è presente (e indubbiamente lo è) nel pensiero cenniniano, impallidisce e diviene affatto secondario rispetto ai nuovi concetti, alla nuova affermazione, ai nuovi principi d'ordine estetico; tanto che fuori d'ogni schema e, al contrario, trionfante su ogni soggezione mnemonica, mentale o tradizionale, appare quell'allegorica

figurazione della pittura «coronata di poesia», ben più fulgida della scienza, anche se a questa è letteralmente sottoposta.

Così è ben più congruo, ora, rifarsi semplicemente a ciò che l'Alberti dice, prescindendo dalla preoccupazione comparativa.

Premesso che l'Alberti — come non si è mai mancato di far notare — professa costantemente la convinzione della «liberalità» dell'arte, il che procede certo da generali premesse culturali umanistiche più che da chiuse posizioni polemiche, giova notare che nei suoi tre trattati sull'arte non espone mai esplicitamente una nuova teorica estetica contrapponendola apertis verbis alle definizioni medievali. Nè da ciò si può argomentare che la polemica era ormai spenta e dimenticata, poichè non solo non mancano nel Quattrocento scrittori «retrogradi» ma anche perchè l'Alberti stesso (e ne abbiamo visto qualche prova) non trascura mai la occasione di biasimare esplicitamente la vecchia età; e dunque la sostanza dell'antitesi era ancor viva. E inoltre a Firenze le «Arti», come sinonimo di corporazioni, conservavano vivo e valido il significato medievale del termine.

L'unico esplicito atteggiamento polemico in tal senso è forse da vedere in quell'inciso della definizione dell'architetto, in cui l'Alberti oppone al «suo» architetto il «legnaiuolo» («io non ti porrò innanzi un legnaiuolo ecc.»). Ma è lecito riflettere: perchè all'artista «liberale» opporre, in modo così specifico, il «legnaiuolo» e non, poniamo, il muratore (come l'Alberti stesso fa invece in un altro passo da noi citato) la cui figura sarebbe

ben più calzante in una opposizione concettuale di tal fatta? Si deve ricordare che, a quei tempi, i progetti erano costituiti di norma da modelli in legno, cui attendevano talvolta veri e propri architetti (si ricordi, p. es., oltre ai modelli per la Cupola di S. Maria del Fiore del Ghiberti e del Brunelleschi, quello di palazzo Strozzi di Benedetto da Maiano); sembra perciò che l'Alberti opponesse all'architetto come egli lo intendeva e cioè a colui che, con l'ingegno e con l'animo, esprimeva la propria creazione attraverso il disegno, l'artigiano che, lungi dalla figurazione intellettualistica, fosse legato a un'espressione realistica, materiale. E con ciò, data come vera quest'interpretazione, anche il passo in questione, si svuota della sua pretesa aderenza all'esplicita polemica antimedievalistica.

Si sarebbe indotti a ribadire la già adombrata convinzione sull'originalità umanistica (più che strettamente albertiana) degli asseriti teorici contenuti negli scritti dell'Alberti, o almeno sulla libertà e indipendenza di tali asseriti dalla stretta antitesi letterale e, direi quasi, linguistica col medioevo.

Resta quindi ancora da definire, cogliendola direttamente nella testimonianza esplicita del suo pensiero, quale fosse la concezione estetica fondamentale dell'Alberti, che cosa insomma egli intendesse per arte.

Nel secondo libro «Della Famiglia», a proposito dei modi di «far guadagni», dice che questi posson venire da due parti: o da noi stessi o da fuori di noi. «Fuori di noi le cose atte a guadagnare sono poste sotto imperio della for-

tuna, come trovare tesori ascosti, venirti eredità e donazioni, alle quali cose sono dati (si dedicano) uomini non pochi... e sono questi tutti esercizi nella fortuna posti, da' quali la nostra industria umana lungi sarà esclusa. Solo il caso e corso delle cose in essi potrà soddisfare alle aspettative e desideri nostri. Nuna nostra opera o consiglio potrà ivi acquistarsi se non quanto la fortuna vorrà con noi liberale essere e facile. Et fuori di noi ancora si trovano posti guadagni i quali si tranno dalle cose, come sono le usure, e come si piglia il frutto dei nostri armenti» ecc. «Le quali cose senza umana fatica, senza molta industria fruttano» (24).

Non senza disprezzo l'Alberti ammucchia tutti questi fatti (non azioni) che sono estranei all'uomo. Ma ben diverso è il suo tono, quando egli afferma l'esistenza - dentro di noi - non già di cose, ma di virtù fautrici di guadagni: «in noi sono atte a guadagnare l'industria, lo ingegno e simili virtù riposte negli animi nostri come son queste: essere, chiamando (tali virtù) coi nomi suoi, argonauta, architetto, medico e simili, dai quali in prima si richiede giudizio e opera d'animo. Ci sono ancora atte a guadagnare le operazioni del corpo, come... tutte l'opere fabrili e mercenarie, andare a lavorare con le braccia e simili esercizi, nei quali i primi premi si rendono alla fatica e sudore dell'artefice. E sono ancora in noi accomodati a guadagnare quelli esercizi ne' quali l'animo e le membra insieme concorrono all'opera e lavoro, nel qual numero sono i pittori, scultori e citaristi (25) altri simili.

Tutti questi modi del guadagnare, i quali sono in noi, si chiamano arti, e sono quelle le quali sempre con noi dimorano, le quali col naufragio non periscono, anzi insieme co' nudi nuotano, e al continuo seguono compagne della vita nostra, nutrici e custodi delle lodi e fama nostra» (26).

Come si vede, il concetto albertiano di arte non è diverso – sostanzialmente e linguisticamente – da quello medievale. Vi è aggiunta la compiaciuta ed entusiastica notazione dell'umanità delle arti, in quanto risiedono nell'uomo integralmente, in quanto – opposte alle « cose fuori di noi » – sono considerate come « virtù », cioè come facoltà naturali, complesso di energie potenziali connaturate nell'uomo, non soggette alla sorte. In tale aggiunta ben circostanziata all'antico concetto consiste l'indice della nuova concezione.

Ma è profondamente mutata la gerarchia tra le arti e la composizione delle nuove categorie; per il che l'unità di misura è decisamente la spiritualità, il quantum di spirito che interviene nell'effettiva realtà di ciascuna arte. In tal modo ecco la categoria delle arti fabbrili o meccaniche ben circoscritta a quelle in cui la pratica valutazione è commisurata alla fatica dell'artefice e perciò traggono la consistenza in quanto più c'è di materialità se non di materia, pur contemplando tale materialità nell'ambito dell'umano.

Da questa categoria sono escluse (e qui è palese la differenza dalle concezioni medievali) la pittura e la scultura, che appartengono al novero di quelle arti dove spirito e materia,

spirito e lavoro, concorrono e di necessità sono intimamente commisti.

Più in alto sono poste quelle arti in cui il lavoro, la fatica, l'opera sono, per così dire, accidentali e, anzi, così scarsamente efficienti da non doversi neppure menzionare; quelle arti che sono cioè valutabili in quanto consistono essenzialmente e pressochè integralmente «nell'industria e nell'ingegno», e cioè in qualità strettamente pertinenti allo spirito, libero da qualsiasi asservimento alla materia. E fra queste — cosa invero nuova rispetto al medioevo e comunque notevolissima — è posta l'architettura.

Nè diversamente poteva argomentare colui che aveva così chiaramente definito l'architetto come l'opposto dell'artigiano, circoscrivendo la sua attività all'invenzione e al conferimento della forma alla materia, alla materia che altri gli avrebbe umilmente fornito; e che aveva fatto consistere la essenza prima dell'architettura nel disegno, e per giunta in un disegno che, ben lungi dall'eccitare i sensi col suggerimento di illusioni plastiche, era del tutto consistente in una severa grafia, immediatamente aderente allo spirito, nutrita di ragione e destinata alla più astratta intelligenza della forma pura.

Concludendo, l'Alberti non reca sostanziali variazioni al concetto medievale di arte, giacchè per lui arte — generalmente intesa — è, in modo indifferenziato, qualsiasi attività dell'uomo atta a produrre qualcosa di concreto. Accentua soltanto — e ciò è già assai notevole — la piena dipendenza dall'uomo di tutto ciò che

può chiamarsi arte, dichiarando nettamente che le arti appartengono integralmente all'uomo e dentro l'uomo risiedono e soltanto in lui si esauriscono, distinguendole cioè nettamente dalle cose che sono fuori dell'uomo. Non si cura di richiamarsi esplicitamente alla distinzione fra arti liberali e arti meccaniche; ma piuttosto classifica le arti in tre categorie o gradi, a seconda della loro maggiore o minore dipendenza dalle facoltà spirituali, in base al che esse arti devono valutarsi: 1) arti che riposano tutte nell'ingegno e che richiedono, per estrinsecarsi, attività di ragione e d'animo (p. es, l'essere argonauta, architetto, medico); 2) arti che procedono dall'animo e si risolvono in un lavoro materiale (pittura, scultura, esecuzione di musica); 3) arti che risiedono tutte nelle «operazioni del corpo» e sono valutabili soltanto per il lavoro manuale, cioè per la fatica dell'artefice.

L'unità di misura è lo spirito; il che è lo opposto del criterio medievale che classificava le arti a seconda della materia che interveniva nell'esplicazione delle arti; l'opposto, per meglio dire, come punto di vista, come procedimento valutativo, ma che si risolve in pratica nell'identico criterio di giudizio. La sostanza della definizione e della classificazione dunque, è identica; il procedimento ideologico esattamente e biunivocamente capovolto.

Dobbiamo riconoscere che l'aver posto su un medesimo piano l'architettura con la medicina e l'arte del navigare è ancora un residuo di concezioni medievali e non certo aderente al nostro concetto di arte è l'aver separato in categorie

distinte l'architettura dalle altre arti figurative. Ma dobbiamo schiettamente notare e sottolineare che l'architettura è per l'Alberti una arte tutta risolta nello spirito umano, gerarchicamente superiore alla pittura e alla scultura, giacchè in queste ultime è indispensabile l'attività corporea del dipingere e dello scolpire, laddove l'architettura lasciava all'artigiano (al muratore) l'elaborazione del materiale da costruzione.

Tale è la concezione albertiana: e sarebbe capzioso o almeno fallace il volerne forzare il senso, nel tentativo, tanto risibile quanto inutile, di far dell'Alberti e del suo modo di considerare l'architettura qualcosa di rivoluzionario oltre il verosimile e di moderno. Così come sarebbe del tutto gratuito voler amplificare il concetto albertiano dell'architettura fino a attribuire all'Alberti stesso proposizioni pur generali sull'arte, ch'egli avrebbe intuite e non espresse, quasi sottintendendole grazie a un già acquisito nuovo senso estetico; il che sarebbe mera illazione, falsamente scientifico, metodologicamente erroneo e prima di tutto — ciò che è dirimente — contrario alla verità, quale traspare dalla lettera della prosa albertiana.

Norme propedeutiche per la progettazione degli edifici - La tradizione.

Subito dopo la definizione e la qualificazione del disegno architettonico, che, equivale alla concezione dell'edificio-tipo, ovvero della pura forma dell'edificio, traducibile nella

pratica infinite volte, l'Alberti affronta la questione dal punto opposto, considerando cioè l'edificio nella sua concreta ed effettiva realtà individuale.

L'Alberti, dopo aver definito l'edificio (dopo cioè aver formulato la definizione di ciò che è l'edificio, argomento eminentemente teorico) tratta l'argomento pratico di come si concreti, ogni volta, un edificio, cioè di come nasca e si formi concretamente la fabbrica e cioè in che cosa consiste l'arte del fabbricare. Insorge pertanto una larvata esigenza storico-grafica o paleontologica — peraltro assai breve e non dissimile da quella sentita da Vitruvio — che tuttavia si risolve in un breve schema: «tutta l'arte dello edificare consiste in sei cose, le quali son queste: la Regione (l'esteso territorio in seno al quale sorgerà l'edificio), il Sito (spazio determinato, totalmente occupato dall'edificio o almeno determinato da una recinzione includente la fabbrica), lo Scompartimento (la ripartizione dello spazio che costituiva il Sito, cioè la ripartizione dell'area «da coprirsi» nelle sue parti, oppure l'area di ciascun ambiente), le Mura, le Coperture (volte, solai e tetti), i Vani (da non intendersi in senso moderno, bensì come «vuoti», cioè porte e finestre).

Tutto ciò introduce a una trattazione propedeutica, si direbbe oggi, di elementi architettonici e di elementi costruttivi, nonchè dei mezzi costruttivi: e cioè della forma delle singole parti, considerate sia come entità puramente formali (e quindi come elementi da definire esclusivamente col disegno) e sia come en-

tità strutturali, rispondenti a esigenze statiche e perciò connesse intimamente con la materia.

Difatti, dopo alcuni capitoli dedicati alla Regione (norme generiche, prevalentemente igieniche e funzionali) l'Alberti parla del Sito e cioè dell'edificio vero e proprio; e poichè il Sito non trova altra definizione e determinazione se non attraverso una espressione pratica (data, in altre parole, una «regione», soltanto il disegno potrà rivelare quale «sito» sarà stato scelto in essa, e di quale estensione e forma) l'Alberti ritrova motivo per svolgere il suo discorso più generale, enunciato chiaramente come «disegno architettonico». Il quale, questa volta, è trattato non più soltanto teoreticamente, non è più, in altre parole, un'entità generica, ma è partitamente esposto, insegnato al lettore; e perciò il discorso muove dalla constatazione che «ogni disegno... si fa di linee e di angoli» (27). Ma anzichè rifarsi a considerazioni geometriche in senso stretto (come avrebbe fatto un teorico puro, quale, ad es., Piero della Francesca) l'Alberti si attiene alla dichiarazione di ciò che — in pratica, anzi nella pratica dell'architetto — sono le linee e gli angoli. Dal che si vede che l'Alberti si rivolge realmente ed esclusivamente all'architetto, nell'atto in cui questi attende al suo lavoro, e traendo occasione dal suo pratico disegno, profitta per esporre il legame tra questo stesso particolare disegno e i principi della geometria, ch'egli evita deliberatamente di enunciare in astratto. E anzi volge subito il discorso a quelle applicazioni di disegno che

più direttamente hanno attinenza con la pratica architettonica, usando — si noti — una terminologia affatto empirica.

Massima importanza l'Alberti dà allo « scompartimento »: « Consumisi tutta la forza dello ingegno e ogni arte... nello scompartimento » (28).

Infatti nel ripartire l'area cioè quella destinata a esser « coperta » (sito) nelle singole parti (p. es. « cortile, logge, sala, portico e simili ») assegnando a ciascuna di esse forma e dimensioni, è insito il più vasto problema dei rapporti e delle proporzioni, e cioè l'« armonia »; e perciò lo « scompartimento » implica a priori un'istanza generale d'ordine estetico e un criterio pratico ad essa coordinato.

Dopo alcune norme relative alla « utilitas » e alla convenienza (nel senso di « decor » vitruviano) l'Alberti raccomanda che « convenga l'un membro con l'altro, per stabilire insieme e comporre la bellezza », e che le parti « siano infra loro talmente proporzionate, che paiano uno intero e ben finito corpo, piuttosto che staccate e seminate membra »; e qui è senza dubbio un anticipo di ciò che dirà quando parlerà deliberatamente della bellezza, che sarà intesa, per l'appunto, come armonia di parti diverse; qui si limita ad aggiungere che « tutta la ragione dell'edificare, se tu guarderai bene, è nata dalla necessità, nutrita dalla commodità, abbellita dall'uso » (29). Ma ora il discorso è puramente propedeutico e pratico, rivolto all'architetto mentre inizia concretamente l'opera sua: ed ecco quindi le raccomandazioni di usar forme « modeste », cioè secondo quel che la

natura insegna, direttamente rispecchianti la necessità da cui sono state suggerite; e neppure, d'altra parte, monotone: «nè io vorrei... che l'edificio fosse per tutto terminato da un medesimo tirare di linee, che e' paia che elleno non variino in cosa alcuna infra di loro... Adunque piacerammi che una parte sia terminata da linee diritte, un'altra da linee torte, e un'altra finalmente dalle torte e dalle diritte insieme; ...la varietà è certo in ogni cosa un condimento di grazia, quand'ella congiunge e mette insieme le cose ugualmente discosto, con pari ragione (cioè quando l'assieme risulti, in senso moderno, simmetrico). Ma sarà certo cosa bruttissima se elleno saranno scompagnate e fra di loro diseguali. Per ciò che siccome in una lyra, quando le voci gravi corrispondono alle acute, e le mezzane risuonano accordate fra tutte queste, si forma dalla varietà delle voci una sonora e quasi meravigliosa unione di proporzioni, che grandemente diletta...» (30).

Segue un cenno sulla relazione tra un nuovo edificio e la tradizione; la quale, per l'Alberti non può essere che la tradizione classica, ovvero l'esempio degli antichi. Non c'è dubbio, per l'Alberti, che « la lodata consuetudine degli uomini » sia da seguire e che perciò costituisca una norma; « gli altri approvatissimi architettori » hanno di fatto stabilito che il miglior « scompartimento » consiste in uno dei quattro tipi che si chiamano « Dorico o Jonico o Corinzio o Toscano »; ma ciò che è vera e autentica norma nell'inventare la forma architettonica è non averne nessuna, quanto alla materiale espressione: ciò che importa è soltanto

realizzare la compiuta bellezza, qual'è quella rivelata dagli antichi. «Non che quasi forzati da leggi dobbiamo accostarci a loro (gli «altri architettori», per quanto «approvatissimi») in trasportare in questa nostra opera i loro disegni; ma dobbiamo sforzarci (ammaestrati da loro) di mettere innanzi nuove cose trovate da noi, per vedere se... si può acquistar pari o maggior lodi di loro» (31). Dunque, oltre ribadire il criterio del superamento dell'antico, l'Alberti decisamente professa la libertà d'invenzione e al massimo grado rifugge da qualunque forma di manierismo o d'accademismo. La cultura, l'insegnamento dei padri, altro non dev'essere se non la rivelazione e il riconoscimento razionale della bellezza; la quale — sempre uguale a se stessa, essendo un'astratta categoria o, se si preferisce, un'idea — deve essere rinnovata attraverso l'originalità delle varie espressioni concrete.

In tal modo l'Alberti ha dettato le norme che l'architetto deve seguire nel disegnare il suo edificio; e dopo aver seguito criteri di utilità (e, insieme, di «decor») per chiarire come l'architetto debba scegliere la «regione» e il «sito», deve evidentemente portare il discorso su criteri di «venustas» affrontando l'argomento dello «scompartimento», che implica lo stabilire proporzioni e la scelta di aspetti formali (linee diritte o «torte»); il che lo conduce ad accennare alla cultura architettonica, ai rapporti tra essa cultura e la creazione ex novo, e finalmente a citare (e come ognuno sa qui è adombrato un aspetto peculiare del gusto dell'Alberti architetto) gli ordini architettonici.

Ora, seguendo il sommario proposto all'inizio, l'Alberti deve parlare delle Mura; e poi delle coperture e dei vani. Sempre, ben inteso, ridotti gli argomenti a quel che occorre tener presente nella fase «intellettuale» dell'attività architettonica e cioè durante il disegno dell'edificio in generale.

Le «mura», argomento eminentemente pratico e legato alla tecnica costruttiva, non trovano quindi in questo primo libro sede adatta; tant'è vero che ora l'Alberti parla quasi esclusivamente di ciò che egli qualifica come «una certa e perpetua parte di muro, ritta a piombo dal piano al terreno all'alto, atta a reggere le coperture» (32). E questa è, nel capitolo delle murature, la «cosa più degna»: ed è, com'è facile intendere, la colonna.

Dato il suo particolare gusto or ora ricordato, l'Alberti non sa evitare d'indugiare sull'argomento, dilungandosi in qualche cenno (invero di maniera, e certo non elaborato originalmente) sulle origini «storiche» della colonna, suggerita, per così dire, dalla natura (e cioè dai tronchi d'albero) come sostegno ligneo e cilindrico, che poi gli uomini fortificarono cerchiandolo con anelli di ferro: ed ecco nei «collarini» della base e del capitello la traccia stilizzata di quelle antiche cerchiature. Ma questi temi sono qui appena sfiorati: e la trattazione sulle coperture e sui vani (cioè sulle porte e finestre) non presenta interesse maggiore di quello d'una elementare esposizione, si direbbe oggi, di «norme di disegno di elementi costruttivi», nel senso più generico della locuzione. Ove si eccettui il criterio

suggerito (33) a proposito delle porte, di dare a queste rapporti fissi fra altezza e larghezza; il che ci conferma il carattere eminentemente «classico» e formale, e perciò antifunzionale, dell'architettura albertiana: «i vani delle porte devono essere, sempre più alti che larghi» e le loro dimensioni preferibili sono o quelle d'un doppio quadrato (rapporto 1:2) o quelle per cui l'altezza è uguale alla diagonale del quadrato costruito sulla larghezza (rapporto $1:\sqrt{2}$). Quest'ultimo rapporto è per noi soprattutto interessante perchè è un numero irrazionale; e cioè documenta quel particolare gusto matematico astratto che condusse gli umanisti a dichiarare ottimo, eccelso e «divino» il così detto «rapporto aureo» (la notissima «sezione aurea» alla geometria elementare (34)).

Il libro si chiude con sommari cenni alle scale, ai camini e agl'impianti idraulici degli edifici. Nel parlar del numero degli scalini di ogni rampa, l'Alberti dimostra di ricordare il criterio degli antichi, che preferivano che essi fossero di numero dispari (gli «scamilli impares» di Vitruvio) e che il numero stesso fosse legato a superstizioni culturali: «i buoni architettori non mettevano mai... (in ogni rampa) più che sette ovvero nove scaglioni (scalini): credo che imitassero o il numero dei pianeti o dei cieli» (35).

Firmitas e utilitas (Libri II, III, IV, V).

Dopo di che l'Alberti può passare a parlar direttamente dei «muramenti» e cioè di ciò che

più propriamente attiene alla firmitas e all'utilitas. Ed ecco infatti la trattazione specifica della «materia e cioè prima di tutto dei legnami, non prima d'aver esposto alcuni criteri economici atti a garantire il buon esito d'una fabbrica; e poi delle pietre e dei mattoni, della calce, della sabbia ecc. (Libro II). Segue il III libro sulle «Opere» in particolare, e cioè sulle fondazioni, sulla tecnica muraria, sulle travature, sul modo di costruire archi e volte, enumerate secondo le loro specie, ecc. ecc., seguendo il criterio che oggi informa l'esposizione teorica degli «elementi costruttivi». Le «Opere universali» (e cioè i tipi di costruzioni come elementi di urbanistica: ampiezza e forma degli agglomerati urbani, ripartizione delle aree fabbricabili, mura e, in generale, opere di difesa, rete stradale, ponti, fognature e porti) formano la materia del IV libro; mentre il V è dedicato agli «edifici particolari» e cioè agli edifici considerati secondo la loro destinazione: edifici pubblici per «i Re e per i signori», descritti nelle loro parti caratteristiche, fortezze, templi e edifici religiosi, palestre, scuole, ospedali, edifici per la pubblica amministrazione, caserme, navi (intese come edifici mobili per il traffico) e poi edifici privati (ville, case d'abitazione distinte in case popolari e signorili). Questo V libro, dunque, è un trattatello d'architettura steso secondo un criterio sociologico, e perciò s'inquadra ancora nel concetto generale dell'utilitas.

Interessante sarebbe soffermarsi a notare i riferimenti storici e le osservazioni generali

di carattere teorico che l'Alberti non tralascia mai di approfondire nella sua prosa; come pure sarebbe opportuno sottolineare il significato del lungo e circostanziato discorso sulle ville e in genere sull'architettura dei giardini, tema nuovo e caratteristico della nostra matura Rinascenza, indicativo al sommo grado delle condizioni degli uomini e del carattere della civiltà dei secc. XV e XVI; per non parlare della fecondità di questa e di altre trattazioni di questo tema, quale si riscontra nelle ville effettivamente costruite in questo periodo, strettamente connesse con uno dei più ricchi capitoli della Storia dell'architettura.

Ma conviene soffermarsi sul Libro Sesto, che certamente costituisce il fondamento di quella che potremmo chiamare l'«estetica albertiana», che, insieme con la già esposta «poetica albertiana», completa ed esaurisce, per ciò che direttamente si può trarre dal «De re aedificatoria», il fondamento di tutta la teoria architettonica del massimo trattatista del sec. XV (36).

Introduzione all'estetica albertiana: 1) la bellezza esiste; 2) la bellezza è fine morale.

I libri dal sesto al nono incluso trattano, secondo la dizione dell'Alberti (37), degli «ornamenti»; e precisamente, mentre il settimo, l'ottavo e il nono concernono rispettivamente gli ornamenti degli edifici sacri, pubblici e privati, il sesto tratta degli «ornamenti in generale»; il settimo, l'ottavo e il nono, dunque sono (o dovrebbero essere, secondo il tito-

lo) un'applicazione dei principi generali esposti nel sesto.

Prescindendo per ora dal significato che l'Alberti conferisce al termine «ornamento», certo è che in questi libri, e segnatamente nel sesto, devono esser contenute e deliberatamente espresse tutte le premesse teoriche che costituiscono l'estetica albertiana; e noi, pur seguendo il testo del libro sesto, profitteremo via via anche dei passi salienti degli altri libri, al fine di dare un compendio della teoria albertiana nel modo più chiaro, esauriente e breve.

Nel primo capitolo del libro sesto, l'Alberti sembra sostare un poco nel corso della sua fatica, per rendersi conto non solo delle difficoltà superate nella materia già trattata, ma soprattutto per chiarire al lettore quanto sia ardua l'impresa ancor da compiere, e cioè affrontare il problema più profondo, quello estetico. Attraverso la lode, sia pur larvata, di se stesso, l'Alberti si dimostra ben consapevole d'avere, finalmente, riscattato la teoria architettonica non solo dalla «annichilazione e rovina» in cui era caduta nell'età di mezzo ma anche dalle incertezze, nebulosità e imperizie vitruviane; e perciò di affidare al «De re aedificatoria» la più compiuta espressione e quindi il maggior motivo di fama della sua figura di umanista.

Nel concludere questa singolare digressione, l'Alberti precisa il punto a cui è giunta la sua trattazione. Delle tre parti che conven-gono «a tutte le sorti degli edifici, affinché quelle cose che noi murassimo fossero accomo-

date secondo i bisogni (e cioè l'utilitas), saldissime per durare gran tempo (e cioè la firmitas) e graziosissime e piacevolissime (e cioè la venustas), espedito le prime due, ci resta a espedir la terza, dignissima più che tutte l'altre, e molto necessaria» (38). Con ciò nel modo più chiaro l'Alberti conferma di aver adottato la più semplice e la più nota delle classificazioni vitruviane, ma antepone nell'ordine logico l'utilitas, poichè il suo gusto improntato d'umanità concreta vede l'origine e la premessa d'ogni cosa nell'umana necessità, e cioè in una espressione umana storicamente anteriore a qualsiasi altra cosa; la firmitas, e cioè, in ultima analisi, la tecnica costruttiva, non può che seguire il movente primo - l'utilitas - dell'attività edificatoria e perciò a questo è ordinatamente posposta (39); la venustas è senza dubbio ciò che più importa all'Alberti umanista: il quale infatti la dichiara senza incertezze «dignissima più che tutte le altre»; e in essa vede addirittura il carattere di necessità: necessità, ben s'intende, di carattere squisitamente morale, ma non per questo meno sostanziale di qualsiasi esigenza economica, quale per l'appunto la necessità e la consistenza materiali della costruzione. Ne risulta ancor più evidente il gusto umanistico impersonato dall'Alberti.

* * *

Il problema della bellezza non può presentarsi alla mente dell'Alberti se non in forma genericamente platonica; l'Alberti, insomma, è

naturalmente portato dalla sua cultura ad ammettere la bellezza come ente per sè stante, compiutamente esistente al di sopra e al di fuori di qualsiasi oggetto, e cioè come «idea». Nel trattare, conforme al carattere di qualunque suo scritto, e cioè al carattere peculiare della sua forma mentis di moralista, l'Alberti rifugge da una esposizione astratta preferendo far nascere il pensiero dalla concretezza dell'uomo per poi illuminare la stessa concreta operosità umana dei principi generali che egli vuole proclamare.

Accomunando provvisoriamente i due concetti di bellezza e di ornamento per la loro empirica affinità, egli fa da essi derivare la «grazia e la piacevolezza» e cioè i concreti effetti nell'animo umano di esse categorie estetiche. E anzi, dal fatto che la grazia e la piacevolezza sono spontaneamente godute da ogni uomo, si deve dedurre che esse, che si manifestano come piacere estetico, sono la prova dell'esistenza della bellezza come ente a sè e come causa di esso piacere. Il ragionamento, quindi, come s'è già avvertito, procede dalla constatazione empirica d'un fatto estetico inconfutabile del tutto risolto nell'uomo: il piacere. Non si trova, infatti, «alcuno tanto maninconico, tanto grosso, tanto rozzo e tanto villano che non gli piacciono grandemente le cose belle (40), e che non vada dietro, lasciate tutte le altre, alle più adorne, e che non sia offeso dalle brutte, e che non scacci via le non ornate e abbiette, e che non si avvegga del mancamento di qualunque cosa, e che non confessi che gli manchi un certo che, che se quella tale

opera l'avesse, sarebbe più graziosa e più degna» (41).

Dunque, l'innata sensibilità al bello genera immediatamente un giudizio estetico concreto, che confina con l'attività estetica, come sarebbe quella di aggiungere ciò che manca a quella tal opera per renderla «più graziosa e più degna». Ne deriva perciò un imperativo, una sorta di dovere.

Tale particolare forma di dovere è poi, a ben considerare, cosa del tutto spontanea, scevra quindi da ogni carattere d'obbligo o d'imposizione; è quasi un aspetto d'una «morale naturale». Infatti gli uomini — ciò che sembra incredibile a chi osservi esclusivamente le ragioni economiche dell'utilità e della tecnica costruttiva — si affaticarono soprattutto ad abbellire le loro opere là dove la bellezza appare superflua, e anzi addirittura inutile, come, per esempio, nelle fortificazioni, nelle «cose sacre» (dove ogni apporto umano sembrerebbe eccedente) nell'aspetto della milizia, e in tutti gli edifici di pubblica utilità.

Per converso è tale la sensibilità dell'uomo alla bellezza che, p. es., «nello alzare gli occhi al Cielo e nel riguardare le meravigliose opere di Dio, ci meravigliamo più di Lui mediante le cose belle che noi vediamo, che mediante l'utilità che ne sentiamo» (42). La natura stessa, poi, c'insegna tutto ciò, chè non cessa mai «di scherzare con voluttà dietro al troppo piacere delle bellezze».

E' quindi innegabile che «l'edificio veramente è una certa cosa che non può stare senza esse (bellezze) in modo alcuno».

A questo punto l'Alberti chiarisce pienamente come e con quale originalità abbia adottato, o per meglio dire ricreato, la triade vitruviana firmitas, utilitas, venustas, nel modo già da noi esposto.

L'argomentare iniziato è dunque ordinatissimamente svolto, condotto e concluso: la bellezza è originariamente e naturalmente insita nella sensibilità degli uomini, dunque esiste; ed esiste con piena validità nel mondo della pratica, nel mondo dell'azione, giacchè essa si risolve non solo in una esplicita necessità (ed anzi è l'unica utilità efficiente, giacchè implica la validità di ogni altro aspetto del fatto costruttivo) ma anche in un fatto positivamente economico. Donde, attraverso di essa, nasce l'imperativo morale di conoscerla e di realizzarla.

Ora non resta che definirla, dichiarare finalmente in che cosa consista, uscendo da quell'empirismo che, in principio del discorso, la poneva accanto all'«ornamento» come cosa indistinta. Si osservi a questo punto come evidente sia la posizione spiritualistica dell'Alberti, assertore dell'esistenza in sè, della priorità, della necessità e dell'utilità – e perciò della «moralità» – della bellezza.

Bellezza e ornamento - Definizione provvisoria della bellezza.

Il discorso era mosso da un'implicita domanda: che cos'è la bellezza? che cos'è l'ornamento? «Ma che cosa sia Bellezza e Ornamento

da per sè e che differenza sia infra di loro, forse lo intenderemo più apertamente con lo animo, che a me non sarà facile esplicarlo con le parole» (43). Queste parole hanno indotto alcuni autorevoli critici a parlare di misticismo albertiano, in quanto attraverso di esse si svela la tendenza a invocare una facoltà intuitiva più che razionale per la comprensione di ciò che sia la bellezza, quasi ammettendo a priori che la bellezza sia un quid ineffabile, che solo attraverso il sentimento di essa si rivela, e perciò in un mondo totalmente dominato da una superiore spiritualità che sfugge al controllo della ragione; misticismo, come si vede, di netta impronta neoplatonica. Certamente la filosofia di Plotino, attraverso le elaborazioni quattrocentesche, improntava la cultura dell'Alberti, che, come s'è visto e come si ripeterà ancora, ammetteva l'esistenza della bellezza come ente superiore per sè stante e perciò come «idea»; ma dalle parole citate, secondo noi, oltre a questi generali presupposti neoplatonici, trapela quel particolare carattere dell'Alberti teorico, che evita qualsiasi proposizione cattedratica o aulica, qualsiasi premessa esplicitamente dotta, per preferire il procedimento più semplicemente umano, qual'è quello di muovere sempre dall'esperienza, da ciò che ognuno può verificare in se stesso spontaneamente: esperienza e spontaneità che creano a tutto il successivo e conseguente ragionare un fondamento concreto e inoppugnabile, quale, nel nostro caso, la inesprimibile — ma non per questo meno positiva — certezza dell'esistenza e dell'evidenza della bel-

lezza, insita nell'animo umano. Più che un generico misticismo, quindi, noi preferiamo vedere nel passo citato una conferma della «moralità» albertiana e, in ultima analisi, della metodologia adottata dall'Alberti teorico. Tanto più che un concreto tentativo di definizione segue immediatamente quell'appello all'intuizione, apparentemente evasivo; ma è introdotto dalle parole: «Ma noi, per essere brevi, la definiremo in questo modo...» e cioè con l'intento di non esporre teorie complicate e di non usare un piglio che si discosti dalla semplice e piana constatazione, e cioè dall'esperienza diretta; e infatti la definizione che segue appare soprattutto come un esperimento, una prova di ciò che sia una cosa bella. «La Bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso (torna quindi il già enunciato concetto di composizione, di unità formale raggiunta attraverso elementi diversi, di corrispondenza quantitativa, nonché di «logica interna», di intima consequenzialità fra le parti e perciò anche di corrispondenza qualitativa) di maniera che (ed ecco l'invito, per dir così, al mero esperimento) non vi si possa aggiungere o diminuire o mutare cosa alcuna che non vi stessee peggio» (44). Ed ecco ribadito il concetto di perfezione ammesso come insito nella «cosa bella»; perfezione che il lettore è invitato a sperimentare, con procedimento indiretto (che è poi l'unico possibile); e cioè, data una cosa che appare bella si tenti se, togliendo o aggiungendo qualcosa, essa migliori o peggiori; ne risulterà la verifica sperimentale di quell'esattissimo equi-



librio, di quella insostituibile e inalterabile unità che non può qualificarsi e chiamarsi se non perfezione. Definizione indiretta e metodo empirico, che però si risolve nella constatazione di una realtà che, in sè, esiste per una virtù intrinseca, per quel nesso fra le parti che trasfigura la materia, che trascende gli elementi componenti e si rivela soltanto come miracolosa perfezione. «Ed è questa certo cosa grande e divina». In questa conclusione, veramente, ora sfolgora il misticismo albertiano; in questo attribuire alla perfezione formale l'attributo della grandezza e del prodigio, del dono di Dio. Misticismo, quindi, che è nella convinta mentalità albertiana e che conduce al godimento quasi estatico di fronte alla bellezza, assunta plotinianamente come rivelatrice di Dio; ma non in quel vago far appello all'umana intuizione con cui l'Alberti aveva iniziato il suo discorso, dove invece è da vedere piuttosto un voler procedere dalla pura sperimentaltà, dalla più piana premessa della pratica vita dell'uomo.

E appena proclamata la sublimità della bellezza, ecco subito l'enunciazione di un dovere, e cioè un'altra prova del «moralismo albertiano»: «Nel dar perfezione alla quale (cioè nel procurare l'avvento di quell'unità miracolosa; perfezione è qui usato nel senso del latino perficere = dar compiutezza, condurre a termine e cioè, con termine albertiano, dar finimento) si consumano tutte le forze delle arti (nel senso medievale di pratico fare da parte di chi conosce il «come» si debba fare) e dell'ingegno; (poichè) è di rado concesso ad al-

cuno, nè ad essa Natura ancora (45) che ella metta innanzi cosa alcuna che sia finita del tutto e per ogni conto perfetta» (46).

Tutto ciò è un'incitamento a perseguire la bellezza e perciò implica la proclamazione della dignità dell'uomo, chiamato - e perciò ritenuto a priori efficiente - a scoprire il volto di quella «grande e divina» cosa. Ma in che cosa consiste, praticamente, questa possibilità umana di render visibile la bellezza, e quindi di perfezionare, se non la bellezza stessa che esiste come un assoluto, la sua rivelazione?

Definizione dell'ornamento - Seconda definizione della bellezza.

In alcune cose (e l'Alberti si richiama qui a un ricordo ciceroniano) manca qualcosa o qualcosa v'è di troppo, che offusca l'insita bellezza: è in potere dell'uomo, p. es., coprire parti brutte, o «lisciare e pettinare» l'oggetto «affinchè le cose meno graziose offendano meno e le graziose porgano più diletto». In questo elaborare non si può vedere se non, in certo modo, un'aggiunta; in tale aggiunta, che ha per fine la rivelazione piena della bellezza, consiste per l'appunto l'ornamento. Il quale sarà quindi «una certa luce adiutrice della bellezza e quasi un suo adempimento» (47).

Ed ecco, finalmente, individuato l'ornamento; ne consegue la possibilità di definire la bellezza, isolandola, per dir così, dall'ornamento, al quale era commista nell'empirico esordio; «La bellezza è un certo che di bello, qua-

si come di se stesso proprio e naturale, diffuso per tutto il corpo bello». La bellezza, insomma, è un ente per sè stante, una vera e propria «idea»; nel mondo della realtà empirica non possono esistere se non «corpi belli» e cioè singoli e innumerevoli e distinti casi, mentre la bellezza è unica e assoluta. Ogni «corpo bello» è, per così dire, affetto dalla bellezza, impregnato della bellezza, che in esso corpo si manifesta diffusa integralmente. Ben chiara, quindi, è ora la conferma dell'impronta neoplatonica, e perciò mistica, della mentalità albertiana.

L'ornamento, invece, «pare che sia un certo che di appiccaticcio e di attaccaticcio, piuttosto che di naturale o suo proprio» (48). La definizione è chiarissima. Il «dato», dunque, è il corpo bello; in esso s'incarna la bellezza, ente assoluto, che nel corpo bello esiste e vive intrinsecamente, ad esso appartenente per natura; la bellezza cioè è connaturata al corpo bello pur preesistendo a qualsiasi manifestazione sensibile, viva com'è di vita propria in un mondo trascendente. L'ornamento non è proprio del corpo bello, non gli appartiene per natura, non è ad esso necessario: e perciò non può essere se non qualcosa di estrinseco, e perciò di relativo, in quanto interviene finalisticamente (e non essenzialmente) e cioè ha lo scopo di rivelare all'uomo la bellezza, già di per sè insita nel corpo bello.

A questo punto l'Alberti riporta bruscamente il discorso all'architettura. Dato tutto quel che precede (coscienza esplicita dell'esistenza e della consistenza della bellezza e di

ciò che l'uomo può conferire al corpo bello affinché la bellezza all'uomo stesso possa compiutamente rivelarsi, e quindi il dovere di agire in conformità), data dunque questa conoscenza razionale di quella mistica entità che è la bellezza e delle possibilità di attuarla, «coloro che murano di maniera che vogliono che le lor muraglie siano lodate, il che debbono volere tutti i savi, costoro certo son mossi da vera ragione». La misteriosa verità, dunque, è giustificata dalla ragione; e pertanto è immediata conseguenza razionalmente coordinare l'opera dell'uomo e cioè l'«arte» (nel senso medievale di concreto operare con chiaro discernimento del fine e con opportuno e coordinato modo). Per costruire una «buona e vera muraglia» è indispensabile quindi possedere l'arte; la quale evidentemente deve tendere alla bellezza e all'ornamento, poichè in ciò consiste la parte principale dell'arte (dalla esistenza sovrumana della bellezza e dalla necessità umana procede tutto il ragionamento). «E chi se ne farà beffe sarà sciocchissimo» (49), esattamente come chi non segue la ragione.

La bellezza non consiste nell'opinione.

Come si vede il discorso è rapido e strin-
gato, e l'Alberti lo conclude col disprezzo di
chi, eventualmente, non l'approvi. La suprema
certezza di esser nella verità, il che, nono-
stante il serrato ragionare, appare come una
sorta di dogmatismo, induce l'Alberti a usare
della sua sdegnosa aristocraticità d'umanista

nel confutare in modo sprezzante e sbrigativo i supposti oppositori. «Ci sono alcuni che non approvano simili cose, e che dicono che ella è una certa varia opinione, con la quale noi facciamo giudizio della bellezza e di tutte le mutraglie; e che la forma degli edifici si muta secondo il diletto e il piacere di ciascuno, non si restringendo dentro ad alcuni comandamenti dell'arte». Alcuni, insomma, sostengono che è bello ciò che piace e non che il bello esiste in sè; che le forme mutano secondo il piacere degli uomini e non sono dominate da leggi assolute (comandamenti); che insomma riducono il trascendente impero della bellezza e la sua divinità a una «opinione». Costoro meritano il disprezzo d'un adorante sacerdote dell'idea qual'era l'Alberti; il quale, più che confutare e discutere, si degna appena di citare la loro aberrazione e tacciarli d'ignoranza: «comune difetto degl'ignoranti è dire che quelle cose che essi non sanno, non esistano». Profano volgo, tutti costoro; sono in fondo coloro cui non era dato comprendere l'arte, quegli'ignoranti già caduti sotto il disprezzo dei trecentisti (Boccaccio e Petrarca) che li avevano contrapposti ai dotti, ai quali soli, liberi com'erano da ogni materiale sensualità, era dato godere dell'arte vera, quella inaugurata da Giotto.

Il resto del libro sesto riguarda la pratica dell'ornamento in generale, cioè quali siano gli ornamenti propri dell'architettura, senza dire quali si addicano ai singoli tipi di edifici. Tuttavia, anche nel corso della pura e semplice enumerazione e esemplificazione, riaffiorano spesso quelle proposizioni teoriche che

costituiscono il non mai assente fondamento ideologico della prassi. Prassi che tuttavia è così minutamente trattata da includere perfino le norme tecniche del sollevamento dei pesi, cioè delle parti ornamentali (p. es. statue) degli edifici.

Gli ornamenti consistono, ovviamente, nei rivestimenti; e cioè sono i mosaici, gl'intonaci, gli stucchi ecc.. Particolare importanza assume il rivestimento delle pareti ottenuto mediante gli ordini architettonici, considerati come un rilievo plastico, suscettibile di suggerimenti pittorici grazie al gioco di luci e ombre cui danno luogo. E qui si rivela il particolare gusto dell'Alberti architetto che, coerentemente alla sua formazione erudita, tolse dal repertorio romano l'adozione degli ordini e la loro forma; e che — ciò che è notevole — «sentì» l'ordine architettonico come rivestimento e non come ossatura, cioè come ornamento, rivivendo perciò nello spirito questo aspetto dell'architettura romana.

Cenni sul contenuto didascalico dei Libri VII, VIII, IX, X.

Nei libri VII (Ornamenti dei templi sacri), VIII (Ornamenti degli edifici pubblici) e IX (Ornamenti degli edifici privati) l'insegnamento albertiano si risolve quasi sempre nella descrizione degli edifici antichi, senza un chiaro nesso fra questa erudizione e la pratica attiva dell'architetto; tutto ciò si risolve in una cultura che altro non vuol essere se non un ar-

ricchimento generico e un'educazione dello spirito, e perciò si tiene lontana da qualsiasi pedanteria didattica o da qualsiasi frigidità accademistica; una cultura, quindi, che susciti nell'artista un campo all'esplicazione della sua libertà creativa ben più vasto di quello d'un apprendimento pratico e tradizionale.

Fra le cose che qui è opportuno ricordare è la singolare giustificazione naturalistica della predilezione quattrocentesca per le forme centriche. L'Alberti, prima di scendere all'insegnamento pratico di come si debba fare per disegnare un cerchio, un esagono, un ottagono, un decagono e un dodecagono (queste sono le forme elementari del tempio secondo l'Alberti), avverte che «vedesi manifesto che la Natura si diletta delle cose tonde, giacchè le cose che si conducono, si generano o si fanno mediante la Natura, son tonde. Ma che bisogna che io racconti le stelle, gli alberi, gli animali e i nidi loro, e simili cose di questo mondo, giacchè ella volle che tutte fossero tonde? Vediamo ancora che la Natura si è diletтата delle cose che hanno sei facce...» (50) e prova ne siano le cellule dei favi costruiti dalle api.

E' da notare, tuttavia, che questo esempio naturalistico ricorre spesso in altri trattati precedenti il «*De re aedificatoria*»; e che perciò in questo assunto, come del resto in quasi tutto il corso di questi libri, o più precisamente nelle notizie in essi contenute, l'Alberti è ben lungi dal raggiungere quella smagliante originalità che informa le sue proposizioni teoriche (51).

Nel libro IX, invece, a proposito degli edi-

fici privati, l'Alberti riprende il prediletto tema della bellezza, completando quel che aveva esposto nel libro VI. Tali aggiunte, che si estendono fino a una chiara esposizione di ciò che devesi osservare nel costruire un edificio per renderlo bello, riassumono e ordinano argomenti accennati o incompiutamente svolti nei precedenti capitoli.

Il discorso procede ora alquanto faticosamente e non senza tortuosità e oscurità; e ciò perchè ora più che mai, data l'importanza dell'argomento, l'Alberti appare conteso fra l'intima necessità di esporre la sua teoria con tono apertamente filosofico e l'intento deliberato di trarre le conclusioni movendo dalla pura e semplice esperienza comune. Egli premette infatti che notevoli sono le difficoltà in cui s'imbatte, poichè l'Architettura è composta di troppo numerosi elementi; ed egli non vuole «raccontar le cose per quella via, per la quale dal numero delle parti si cavi la cognizione del tutto», egli cioè non vuole premettere l'analisi delle parti, e da queste trarre la sintesi, metodo questo che contraddirebbe il carattere platonico della sua metodologia; ma vuole partire dalla constatazione d'una verità di valore totale e, in senso contingente, universale: e perciò comincia col ricercare quale sia la cosa che per sua natura fa le cose belle. Gli antichi, egli dice, sostengono che «l'edificio è quasi come un animale (cioè come cosa viva, in cui ogni parte è necessaria e intrinsecamente fautrice d'un'unità insostituibile) sì che nel finirlo e determinarlo bisogna imitare la natura» (52). La natura produce corpi belli, men belli e brut-

ti. Dal confronto è implicita la coscienza della bellezza, giacchè noi sappiamo discernere spontaneamente quali siano, per l'appunto, i belli, i men belli e i deformi. Considerando quelli giudicati belli, ci accorgiamo che sono formati da parti differenti e che anzi dove la dissimiglianza è maggiore, là noi troviamo la più compiuta bellezza.

Analisi sperimentale della bellezza di un edificio

L'Alberti non vuol fare della filosofia; vuole subito giungere in medias res. Che importa, ora, sapere da che cosa nasca l'opinione e la certezza del bello, dal momento che l'una e l'altra esistono inoppugnabilmente? L'opinione, poi, per sua natura, non può riguardare un discorso generale sulla bellezza; e questa sola, quindi, è da prendere in esame, e anzi limitatamente all'architettura e per gli scopi prefissi: e cioè indagare che cosa mai possa fare l'architetto per realizzarla, o meglio in che cosa consista quando impronta di sè il «corpo bello», e cioè l'edificio.

Il discorso, concludendo, volge a questi fini, che conviene riassumere: la bellezza è in se stessa, e l'indagare direttamente su questa e sul come l'uomo abbia innata la coscienza di essa, è dominio della filosofia; ma la bellezza inonda, per così dire, alcuni edifici, che noi chiamiamo belli: su questi, su questi particolari episodi della bellezza, che appartengono certo al mondo reale, deve vertere il nostro

esame; qui non di filosofia si tratta, ma di semplice analisi. Occorre quindi discernere, fra gli attributi o gli elementi o gli aspetti del bell'edificio, quali siano quelli che ospitano la bellezza, che sono indispensabili alla permanenza, per così dire, della bellezza.

Evidentemente, dato il bell'edificio, per esser certi di quali siano tra gli elementi di esso i fattori della bellezza, non possiamo che seguire ancora una volta il metodo sperimentale indiretto: provare a togliere dall'edificio, a una a una, le sue parti costitutive, intese queste nel senso più ampio; se, per esempio, alteriamo il numero degli elementi togliendone uno o più (una colonna, una finestra, ecc.) e dopo questa operazione l'edificio diventa brutto o men bello, possiamo esser certi che la bellezza si rivelava mediante il numero delle parti dell'edificio. Alla stessa conclusione giungeremo se altereremo i rapporti tra esse parti, p. es. allungandone alcune, o ingrossandole o rimpicciolendole e cioè aggiungendo o togliendo qualcosa alle loro misure; e lo stesso avverrà se muteremo di posto le parti stesse.

A ben pensare, poi, dovremo riconoscere che il nostro esperimento si riduce tutto a queste tre operazioni: 1) aggiungere o togliere qualcosa al numero delle parti; 2) aggiungere o togliere qualcosa alle loro dimensioni (alterazione dei rapporti); 3) alterare la collocazione degli elementi. Il che dà luogo a due considerazioni fondamentali: 1) - Tale «aggiungere o togliere» corrisponde esattamente allo spirito della, sia pur vaga e indiretta, definizione della bellezza già enunciata: «La bellezza è

un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso, in quella cosa (si legga: in quell'edificio) in che si ritrovano, di maniera che non vi si possa aggiungere o diminuire o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio» (53); dunque l'esperimento è valido, aderente com'è all'essenza della bellezza rivelata nei singoli casi. 2) - Tutto il nostro esperimento concerne il numero degli elementi, i loro rapporti (o proporzioni), la loro mutua disposizione che, nel bell'edificio, costituiva come la sintassi d'un discorso, la «logica interna», la necessità di quella collocazione che rendeva intelligibile il tutto, esattamente come l'or ora ricordata sintassi (da *sūn* e *tithemi*: porre insieme); e pertanto la manifestazione della bellezza deve consistere esattamente nel numero, nei rapporti, nella collocazione.

Numero, finimento, collocazione.

E' nata quindi, con rigore di deduzione, la formula della bellezza dell'edificio, che si compone di tre elementi: il numero, il rapporto o proporzione (che l'Alberti chiama finimento) e la collocazione. La sostanza dei tre termini era già contenuta nella definizione, e precisamente nelle parole: concerto di tutte le parti, cioè la pluralità delle parti (numero), proporzione (finimento), discorso (collocazione); e ancora: aggiungere o diminuire il numero delle parti, le loro dimensioni e quindi i rapporti, e mutare la loro collocazione.

La trattazione dell'Alberti, quindi, ora dovrà ricercare il numero (cioè: le singole parti dell'edificio in qual numero dovranno intervenire? quante colonne, quanti pieni, quanti vuoti?); il finimento (quali devono essere le misure, o meglio quali dovranno essere le proporzioni? quale il rapporto, per es., tra altezza, lunghezza e larghezza?); la collocazione (quale disposizione conviene dare alle parti componenti? dove collocare le colonne, le pareti lisce, le decorazioni? quali rispondenze visive dovranno intercorrere tra esse parti?).

La collocazione.

Sulla collocazione egli non tesse, in verità, alcuna teoria rigorosa; si limita a dettare norme generiche, che fanno capo al senso dell'opportunità, e cioè quasi a un decor limitato al campo formale. Per es. è buona norma porre vicino le parti di minor pregio, e collocarle dove risultino meno visibili e non diminuiscano il valore di quelle eccellenti; oppure si abbia cura di disporre le parti in modo da ottenere la «parità», cioè la simmetria in senso moderno, sì da avere, ad es., su una parete lastre marmoree identiche in luoghi equidistanti rispetto a un asse o, di qua e di là dal vertice d'un frontone, acroteri e sculture identiche. In questa possibilità di scolpire figure uguali tra loro l'Alberti vuol riconoscere una superiorità dell'arte sulla natura «nelle opere della quale non veggiamo pur un naso simile a un altro naso» (54). Alla collocazione fanno an-

che capo le norme per il retto impiego degli ordini architettonici, e le loro applicazioni.

Il numero.

Il numero, invece, si presta ben maggiormente a una trattazione rigorosa, cui concorre una somma di teorie, convinzioni e superstizioni tradizionali, tutt'altro che assenti dalla cultura umanistica, che, anzi, si compiaceva di trarre dalla prediletta matematica spunti di norme pratiche e perfino di magia.

Premesso che l'uno non è un numero, ma è l'unità (simbolo — si ricordi Plotino — di Dio) e perciò «è quello o da cui nascono o che in sé contiene tutti i numeri» (55) e che i numeri sono pari e dispari, l'Alberti avverte subito che i primi (pari) si convengono ai «pieni», cioè ai sostegni dell'edificio (colonne, «cantonate») come del resto dimostrano gli animali che non hanno mai le zampe in numero dispari; per converso i «vuoti» (quelli che l'Alberti chiamata «vani» e cioè intercolumni, porte, finestre) sono sempre in numero dispari. Anche qui la Natura insegna: giacchè «agli animali fece ella un orecchio di qua e uno di là, due occhi e due narici; ma nel mezzo poi collocò un vano solo e largo: e questo fu la bocca» (56).

Dopo di che può porsi concretamente la domanda: quali numeri portano in se stessi qualità tali da renderli preferibili agli altri? Evidentemente quelli che, secondo la dottrina dei sapienti, presentano particolari e quasi meravigliose proprietà o quelli che trovano risposdenze in fatti naturali.

Tra i numeri dispari è notoria la supremazia del tre, magico e mistico insieme, indiscusso simbolo della perfezione. Il cinque, poi, trae giustificazione dal fatto che «la Natura se ne compiace», p. es., nel numero delle dita, e cioè nella forma delle mani. Sette sono le «stelle erranti» (le stelle di Dante); e il sette ricorre pure spessissimo nei computi del tempo e influisce sull'uomo (Aristotele, p. es., dice: «che gli Antichi non imponevano nome al figliuolo... se non in capo al settimo giorno» dalla nascita) (57). Il nove (a parte i ricordi medievali e il suo magico essere tre volte tre, e perciò perfezione della perfezione) è particolarmente caro alla Natura, la quale si serve di 1/9 delle «cose grandi» in molte sue manifestazioni: infatti 40 è la nona parte (circa) dei giorni dell'anno, e 40, p. es., sono i giorni di durata delle malattie gravi e di molte altre congiunture di dominio della fisiologia. Sicchè, concludendo, i numeri dispari da preferirsi sono 3, 5, 7, 9.

Tra i numeri pari il sei appare singolare non solo per alcune superstizioni pagane, ma anche perchè presenta questa particolarità: esso può comporsi, per sei volte (tante quante esso stesso indica) mediante le sue parti intere; infatti: $1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 = 6$

$$1 + 2 + 3 = 6$$

$$1 + 5 = 6$$

$$2 + 2 + 2 = 6$$

$$2 + 4 = 6$$

$$3 + 3 = 6$$

Sull'appoggio di fatti fisiologici, interpretati superstiziosamente dagli Egizi, l'otto

è anche da includere tra i numeri da preferire. Ma su tutti eccelle il dieci — perfetto tra i numeri pari — poichè, come aveva avvertito Aristotele, il suo quadrato è formato dai cubi dei primi quattro numeri (il quattro è il primo dei numeri pari degni di nota in quanto è la decima parte di quaranta; e il cubo non è altro che una manifestazione del perfettissimo tre; sì che il 10 è una singolare fusione tra il 4 e il 3). Infatti la somma dei cubi di 1, 2, 3, 4 e cioè $1+8+27+64$ dà per risultato 100 che è appunto il quadrato di 10.

In conclusione i numeri che son consigliabili agli architetti per stabilire la quantità di elementi simili (per es. vuoti e pieni) sono quelli compresi fra tre e dieci (58).

Il finimento.

Sul finimento (sinonimo — si ripete ancora una volta — di proporzione o meglio di rapporto) il discorso si fa più interessante.

«La regola del finimento si caverà comodissimamente da quelle cose per le quali si è conosciuto e veduto espressamente che la Natura ci si mostra meravigliosa e da essere considerata. E certamente io affermo sempre più il detto di Pitagora.... Quei medesimi numeri certo, per i quali avviene che il contento delle voci appare gratissimo negli orecchi degli uomini, sono quegli stessi che empiono anche gli occhi e l'animo di piacere meraviglioso. Caveremo dunque tutta la regola del finimento dai musici, ai quali sono perfettissimamente noti questi tali numeri».

L'Alberti, dunque, si rifà a una teoria generale delle proporzioni; proporzioni che per leggi acustiche, procedendo cioè da fenomeni naturali, generano un quid piacevole, la consonanza, o almeno quegli impasti sonori che, a quei tempi, erano considerati come fautori del bello musicale, o addirittura inveravano nel gusto del tempo, la perfetta armonia nel senso più immediato della parola (59). L'assunto estetico che ne deriva doveva evidentemente essere congeniale allo spirito dell'Alberti, per quel contenuto naturalistico e artistico insieme, che si presta quanto mai ad appagare esigenze intellettualistiche e razionalistiche senza tuttavia allontanare mai chi lo adotti dalla immediata contemplazione dell'arte.

Certamente tale teoria delle consonanze e dei numeri affonda le sue radici in problemi d'ordine matematico e astratto; ma l'Alberti, per il suo costante proposito di attenersi al tema senza mai distaccarsi dalla particolare qualità simplicatrice del suo trattato, s'affretta ad aggiungere: «ma non andrò dietro a queste cose se non quanto farà di bisogno al proposito dell'architetto».

Dunque, come poco prima aveva dichiarato quali fossero i numeri (nel senso puramente quantitativo) di cui gli architetti dovessero servirsi, ora l'Alberti vuol rispondere a quest'altro quesito: quali sono le combinazioni di numeri che l'architetto deve adottare? Ovvero: quali sono i numeri che misurano le dimensioni, le quali, coesistendo in un edificio, realizzano buone proporzioni? Risponde immediatamente, s'è visto, giustificandosi con la testimonianza

di Pitagora e «della natura», che tali numeri sono quelli «musicali»; e ora espone quali essi siano.

Gl'intervalli dichiarati consonanti all'epoca dell'Alberti sono la quinta (detta anche diapente; p. es., do-sol), la quarta (detta anche diatessaron; p. es., do-fa), l'ottava (o diapason o anche dupla, do-do dell'ottava superiore). Queste sono le consonanze fondamentali; altre si formano allontanando d'un'ottava le due note: così l'intervallo di due ottave (disdiapason o quadrupla) è del pari consonante (60).

I rapporti che determinano il bello sono detti numeri musicali. A questi c'è da aggiungere il così detto tono, cioè il suono che si produce facendo vibrare insieme due corde, la maggiore delle quali supera la minore di un ottavo della lunghezza di questa (ovvero la corda minore è più corta della maggiore di $1/9$ di quest'ultima).

In base a dei rapporti musicali quindi l'Alberti classifica le piante degli edifici in tre categorie: le piccole, le mediocri, le grandi. Alla larghezza e lunghezza delle piccole convergono misure che realizzino la quinta e la quarta (61) e cioè che stiano fra loro come $3/2$ o $4/3$. Dagli ambienti esigui dove l'occhio percepisce le dimensioni (e quindi le proporzioni) immediatamente nella loro realtà, senza cioè alcuna sensibile deformazione ottica dovuta alla distanza (p. es. effetti prospettici) è opportuno «dimensionarli» secondo gli schietti rapporti musicali.

Non così nelle piante mediocri; dove al tipo fondamentale in cui i lati sono l'uno doppio

dell'altro (rapporto 2 a 1, e cioè di ottava o dupla) può convenire apportare qualche incremento o decremento al lato più lungo, che è quello — si noti — più sensibile alla deformazione prospettica; deformazione che, ovviamente, era pressochè nulla nelle piante di piccole dimensioni.

Per le piante maggiori l'Alberti prescrive o il rapporto 1: 3 o il rapporto 1: 4; cui aggiunge il rapporto 3: 8 (62).

I numeri musicali, dunque, intervengono costantemente nel «finimento» delle piante. Le altezze saranno fissate anche sulla base dei numeri musicali, ma scelte in modo che la misura delle altezze sia analoga a quelle usate per il proporzionamento delle piante; p. es., se in una pianta il rapporto fra i due lati è pari, l'altezza deve pure essere in rapporto pari con le misure della pianta stessa «in modo che (le misure) corrispondano e consentano da ogni parte alla armonia» (63).

Oltre a queste misure, costituite da numeri razionali, l'Alberti propone l'adozione di numeri irrazionali, secondo il gusto che a quei tempi esaltava, p. es., la sezione aurea come «divina proporzione». Tali numeri irrazionali son derivati dalle misure di un cubo che abbia lo spigolo uguale a 2 (64); e precisamente corrispondono alla diagonale di ciascuna faccia ($\sqrt{8}$) e alla diagonale del cubo stesso ($\sqrt{12}$).

E da ultimo l'Alberti consiglia di fissar le tre dimensioni degli ambienti in modo che una di esse sia il medio aritmetico o geometrico o «armonico» degli altri due.

Con ciò si esaurisce l'argomento del finimento. E praticamente qui ha termine la trattazione dell'Alberti, giacchè quel che segue non ha — per ciò che in questa sede interessa — l'importanza di quanto fino ad ora si è esposto. Gli ultimi capitoli del libro IX contengono criteri generici sull'architettura e consigli per l'architetto, ampliando e ordinando cose sostanzialmente già dette; ripeter le quali non porterebbe chiarimenti degni di nota alla personalità dell'Alberti, già sufficientemente chiarita.

Il libro X è un trattatello sulle opere idrauliche, che si diffonde fino a enumerare le norme per la conservazione e il restauro delle stesse opere, analizzando le più frequenti cause della loro rovina. E' evidente l'influenza di Vitruvio su questo libro che insieme conferma ancora il carattere di scrupolosa completezza che l'Alberti volle imprimere al suo *De re aedificatoria*, opera monumentale e «classica», documento di suprema importanza per la storia delle teorie sull'architettura.

L'estetica albertiana — La «leggiadria».

Ma durante l'arida e pedante esposizione che or ora si è riassunta, l'Alberti apre un'inopinata parentesi, quasi un'apparente digressione; il suo ingegno sottilissimo e il suo senso di umana realtà sono troppo caldi e penetranti per potersi placare in un ragionamento finito nella

frigidità d'uno schema e nella rigidità d'una analisi classificatoria.

E' vero: la bellezza esiste; e nella concreta e plurima realtà si rivela. Vero è che là dove si manifesta essa deve consistere in tre categorie formali, quali il numero, il finimento e la collocazione. Valida è, anche, la nostra possibilità di sperimentare tutto ciò, il che ci dà la certezza di quanto il ragionamento ha concluso. Ma resta, al di sopra di tutto, un mistero: come mai quella bellezza, che è vera in sé in un mondo transumano, trascendente, si rivela immediatamente a noi attraverso i corpi che noi stessi, per infallibilità innata, giudichiamo belli? Qual'è il tramite, insomma, per cui la bellezza travolge la nostra anima, prima d'ogni analisi, indipendentemente dal nostro ragionare? Che cosa c'è entro il corpo bello perché immediatamente la divina bellezza acquisti un linguaggio umano, a noi pienamente intelligibile? L'analisi che ha condotto ai tre elementi è il risultato d'una scomposizione, d'una disintegrazione del corpo bello; ben precedentemente a questa, la bellezza aveva già parlato a noi, s'era rivelata, e perciò aveva assunto un volto che, per essere a noi comprensibile, deve ogni volta avere in sé qualità ed essenza umane; ed è questo quasi un miracolo, onde l'inaccessibile metafisica bellezza si mostra e si offre tutta a questo nostro mondo corporeo, a questi nostri occhi mortali che, sempre prodigiosamente, l'affondano nell'anima. Numero, finimento, collocazione: sì; «ma c'è di più un altro certo che, che nasce da tutte queste cose congiunte e collegate insieme» e cioè è sin-

tesi di elementi sensibili e non immediata coscienza della bellezza in sè e per sè; rivelazione umana e non essenza metafisica «per il quale tutta la faccia della bellezza risplende miracolosamente». Si tratta ora di dare un nome a questa luce, cioè a questo imponderabile ma imprescindibile tramite, inoppugnabilmente vero, tra la bellezza e noi: «il che appresso di noi si chiamerà leggiadria». La bella parola toscana, che ha illuminato tutta la gioia dei poeti dal dolce stil nuovo in poi, ora rifiorisce nella prosa dell'Alberti a qualificare quel prodigio per cui non partecipiamo alla causa suprema dell'arte, la bellezza, «la quale (leggiadria) certamente noi diciamo che è la nutrice di ogni grazia e d'ogni bellezza (che senza questo «nutrimento» non potrebbe, per così dire, acquistare corpo); ed è officio della leggiadria, e le è proprio, il mettere insieme i membri che ordinariamente sono di natura infra di loro differenti, di maniera che corrispondano scambievolmente l'uno all'altro al far la cosa bella». Il tramite bellezza-uomo s'è come capovolto: noi possediamo la molteplicità, la diversità delle cose; gli oggetti del nostro mondo sono per natura diversi e disgregati; che cos'è che, d'un tratto, in un modo che alla ragione sfugge, accostando due o più cose dissimili esse divengono come prigioniere d'una insospettabile unità, quella che — sola — costituisce la bellezza? che cos'è questa magia per cui i nostri mezzi umani possono trascendersi tanto da far discendere dal suo empireo nella nostra creatura (nel nostro edificio) la bellezza, e in tal modo che essa sia qui, di fronte a noi, a miracol mostra-

re? Quella che nella superiore sintesi morale-religiosa si chiama grazia, e che tale nome assume nell'universale poesia di Dante o nel mistico estetismo amoroso del Petrarca, ora, nell'estetismo altissimo dell'Alberti assume un nome profano: leggiadria. Che è poi, a ben considerare, il miracolo dell'arte, l'arte stessa. «Di qui nasce che, quando o per la vista o per l'udito o per qual altro modo, si rappresenta nell'animo alcuna cosa, subito si conosce la leggiadria. Onde naturalmente desideriamo le cose ottime e con piacere a quelle ci accostiamo (ed ecco affermarsi, pienamente libera, la totale umanità e moralità dell'Alberti). Nè si trova la leggiadria in tutto il corpo, o nelle membra, più che in se stessa e nella Natura (la leggiadria non è soltanto, p. es., nell'edificio o nelle sue parti, ma è un quid per sè vero e reale, posseduto anche dalla Natura. Anche le cose prodotte da Natura, infatti, son composte di parti diverse; e quando formano unità generando la rivelazione della bellezza, anche per queste, in tal caso, deve compiersi quello stesso miracolo che si verificava nelle cose umane, e cioè deve sussistere la leggiadria; donde l'opera dell'uomo è simile a quella della natura. Dunque se è la leggiadria, che in ogni caso fa splendere il volto della bellezza in modo che l'uomo la percepisca e la goda, se quindi la leggiadria è la prodigiosa intermediaria fra le cose belle, naturali o umane, e l'uomo «io dichiaro che ella è congiunta con l'animo e con la ragione (si ricordi che, a differenza del piacere sancito soltanto dall'opinione, il riconoscimento della bellezza procede dalla ragione) e ha larghis-

simo campo per il quale ella può esercitarsi e fiorire, e abbraccia tutta la vita e tutti i modi degli uomini, e viengli per le mani la natura di tutte le cose» (65).

Mai l'Alberti s'è abbandonato a tanto commosso entusiasmo. Qui, del resto, è il nucleo della sua estetica; nella «scoperta» della leggiadria, in qualità di preziosissima mediatrice fra la bellezza che il suo platonismo confinava nel mondo inaccessibile delle idee e l'uomo che pure godeva, senza il rigore plotiniano dell'estasi di fronte a Dio, dello spettacolo delle cose belle; la sua cultura neoplatonica ha così superato ogni schema, e su tutto ha vinto l'essenza del suo umanesimo, che gli ha suggerito il pensiero di questo quid ineffabile, conaturato nell'uomo intero — cioè nel suo animo e nella sua ragione — miracolosamente agente sulla bellezza dovunque essa si trovi, comunque essa si produca, nella natura e per virtù dell'uomo stesso; ed è quasi una grazia diffusa su tutta la vita. Onde nè l'uomo per sublimarsi deve, come vorrebbe Plotino, rinunciare asceticamente al suo mondo corporeo, nè la bellezza deve scendere dall'empireo dove l'aveva posta Platone. Questa così definita leggiadria, pertanto, è una delle più calzanti scoperte dell'Umanesimo e delle più pregnanti affermazioni della libertà e della dignità dell'uomo.

Soltanto ora, quindi, l'Alberti può enunciare la perfetta definizione della bellezza: «La bellezza è un certo consenso e concordanza delle parti, in qualsivoglia cosa che dette parti si ritrovino; la qual concordanza si sia avuta con certo determinato numero, finimento e

collocazione, tali quali la leggiadria, cioè il principale intento della natura, ne ricercava» (66).

La definizione, com'è evidente, contiene tutta la teorica albertiana. Ma propone in più due temi: quello del «principale intento della natura», cioè della natura cui è attribuito soprattutto l'ufficio di fautrice della bellezza, concezione, questa, che rivela tutto il particolare edonismo, quanto mai spiritualizzato, dell'Umanesimo; e l'indipendenza della «cosa» dalla bellezza che per essa può rivelarsi («in qualsivoglia cosa» ecc.). Così l'Alberti può giustificare la diversità delle cose belle, che altrimenti, sotto la soggezione d'un rigoroso platonismo, avrebbero dovuto ridursi a cose identiche, data l'unicità della bellezza; allo stesso modo può, come per l'appunto fa subito dopo la definizione or ora riportata, porre su un medesimo piano estetico, giustificandone pienamente le rispettive forme, i tre ordini architettonici principali: il Dorico, lo Ionico e il Corinzio.

Leon Battista Alberti.

La pratica architettonica, la concreta attività d'architetto, fu certamente la massima esperienza di Leon Battista Alberti artista; e lo provano le opere che son legate al suo nome. E' pienamente coerente con le premesse generali che abbiamo formulato nell'illustrare la sua personalità che dalla pratica d'architetto egli abbia tratto la materia per il suo massimo li-

bro sull'arte; e anzi è del tutto conseguente che in questo libro si trovi la più compiuta esposizione della sua teoria artistica.

Infatti, se ricordiamo che l'Alberti sentì soprattutto l'esigenza di sperimentare la vita nei suoi vari aspetti al fine di poter far discendere nella pratica del viver concreto il suo preconconcetto patrimonio culturale caratterizzato dalla sua peculiare formazione teorica; se cioè ricordiamo il carattere «morale» dell'attività dell'Alberti trattatista e, in genere, scrittore; se del pari teniamo presente che in questo vivificar di alimento intellettuale la vita pratica si effettua l'«*humanitas*» della personalità albertiana; dobbiamo ben riconoscere che l'architettura, per la sua intrinseca possibilità di sconfinare o di pascersi nel campo dell'astratta matematica, e insieme per il suo congenito effettuarsi attraverso una tecnica e rispecchiare un'utilità — l'una e l'altra cosa destinate a risolversi in una forma sensibile — è ciò che meglio si attaglia all'aspirazione di vita umana integrale insita nell'ideale albertiano.

L'Alberti, dunque, realizza la pienezza del suo essere nel discorso sull'architettura. E nell'architettura infatti come in nessun altro aspetto della sua complessa cultura egli ritrova la propria libertà, o meglio del suo più spontaneo e meno controllato gusto; e nella contemplazione architettonica, infatti, appaga il suo desiderio di gioia; gioia che non è puro «piacere» ma sintesi d'una perfezione totale, d'un equilibrio spirituale e materiale, che è quindi superamento — ma non oblio — d'ogni esperienza,

e che pertanto s'identifica, è vero, con una sorta di serenità che trascende ogni vicenda e ogni relatività, ma che tuttavia vibra come un'immediata e fresca esperienza. Perfino la cultura, perfino il preconconcetto polemico del modello dell'antichità e del disprezzo per il medioevo si acquietano in così armonica pienezza di spiritualità.

Ecco, infatti, Leon Battista entro S. Maria del Fiore, al cospetto, cioè, d'una famosa opera d'architettura: non più elogi al suo diletissimo Brunelleschi, nè esaltazione dell'umano valore; neppure un residuo di disagio di fronte a quegli archi acuti, in quell'ambiente tanto sapido di gusto medievale. Egli è in una chiesa, nel suo duomo, nel cuore della sua città: e altro non è che un uomo, ma un uomo che risolve tutta la propria umanità, così di cittadino come di artista, così di filosofo come di scrittore, in una pura contemplazione della sua propria sensibilità; ma è una sensibilità non astratta, non «interessata», non mezzo per penetrare in ciascuna cosa e impadronirsene quasi come la mediatrice di ricchezze, bensì una sensibilità che si scioglie tutta immediatamente in una serenità piena, in cui splendono della stessa luce gioia e dolore, umanità e divinità, morte e immortalità. Il miracolo di tanto superamento lo compie la bellezza inesprimibile attraverso la concreta realtà dell'arte; e qual sia il suo nome — architettura o musica — qui l'Alberti non indaga.

«... questo tempio ha in sè grazia e maestà (subito s'annuncia, attraverso la maestria dello scrittore che si vale di antitesi già ri-

solte nello spirito, il godimento dell'umano e del divino); e mi diletta (il «piacere» è il movente primo — umanissimo — della contemplazione) ch'io veggo in questo tempio giunta insieme una gracilità vezzosa con una sodezza robusta e piena: tale che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità, e dall'altra parte comprendo che ogni cosa qui è fatta ed offirmata a perpetuità. (Nessun residuo di rampogna per quel linearismo gotico, che, anzi, qui si trasfigura in «gracilità vezzosa», termine di contrasto formale risolto in superiore armonia e non occasione di rigorismo polemizzante; esattissimo, come balzante da elucubrata filosofia quel «pare» opposto al «comprendo», l'uno attinente alla visione, l'altro all'intelletto, l'uno pertinente alla forma, l'altro al contrasto tecnico, eppure pienamente concomitanti come fattore di «sentimento»). Qui senti in queste voci e in questi, quali gli antichi chiamavano «misteri» una soavità meravigliosa (il puro canto e l'ufficio divino, che pure suscita una sfumatura di erudita memoria, si unificano nella soavità meno controllata, quale, appunto una «meraviglia»). Ei possono in me questi canti ed inni della Chiesa quello a che fine e' dicono che furono trovati (dunque pieno accordo del suo animo con lo spirito della prassi liturgica): troppo m'acquietano da ogni altra perturbazione d'animo, e commuovonmi a certa non so qual io la chiami lentezza d'animo piena di riverenza verso Dio (umiltà che è tutt'uno con lo scioglimento d'ogni passione, significato in qual prezioso termine: lentezza d'animo). E qual cuore sì bravo (cioè, pressappoco, così

feroce) si trova che non mansueti se stesso, quando ei sente su bello ascendere e poi discendere quelle intere e vere voci (umane dunque!) con tanta tenerezza e flessitudine? Affermovi questo: che mai sento in quei misteri e cerimonie funerali invocare da Dio aiuto... alle nostre miserie umane che io non lacrimi».

Gioia serenissima e blanda compiacenza è ciò che pervade l'Alberti; la sua quindi non è un'estasi che segna l'oblio dell'umanità viva e vibrante, ma è un'umanità piena che si fa vibrazione pura attraverso una gioia perfetta; la quale è accesa immediatamente da quel quid che dona l'inafferabile bellezza al nostro bisogno di goderla: la leggiadria. E l'esperienza dell'uomo, illuminata com'è dallo spirito, ha travolto qualsiasi fatica dell'estensore di teoria architettonica; e tutto si è risolto in una lode della vita, o meglio in una pienezza di vita.

Tutto ciò infatti risponde quasi a una incarnazione del perfetto vivere umano, quale l'Alberti concepisce e propone come integrale «costume». Si noti che queste parole sono tratte da quello scritto che nel titolo adombra il fine ultimo della sapienza, risolta in saggezza albertiana: la «Tranquillità dell'animo».

Infatti, dopo tanto conoscere, al colmo di così abbondante sapere, alla fine della sua vita tanto minuziosamente sperimentata, egli si compiace di vedere se stesso come un saggio: uomo tra gli uomini, ma partecipe della serenità, intrisa d'un superficiale paganesimo, degli Dei. «Truovomi ancora per la età riverito, pregiato, riputato; consigliansi meco; o-

donmi come padre; ricordanmi, lodanmi in suoi ragionamenti; approvano, seguono i miei ammonimenti; e se cosa mi manca, vedomi presso al porto ove io riposi ogni stracchezza della vita, se ella forse a me fusse, quel certo ella non è, grave. Nulla trovo per ancora in vita che mi dispaccia, e questo mi conosco oggidì più felice che mai, poichè in cosa niuna a me stesso dispiaccio... Godo testè qui ragionando con voi; godo solo leggendo questi libri; godo pensando e commentando queste e simili cose, quali io vi ragiono; e, ricordandomi la mia ben trascorsa vita e investigando tra me cose sottili e rare sono felice. E parmi abitare tra gli Iddii, quando io investigo e ritruovo il sito e forse in noi de' cieli e suoi pianeti. Somma certo felicità viverli senza cura alcuna di queste cose caduche e fragili della fortuna, con l'animo libero da tanta contagione del corpo; e, fuggito lo strepito e fastidio della plebe, in solitudine parlarsi con la natura maestra di tante meraviglie, seco disputando della cagione, ragione, modo e ordine di sue perfettissime e ottime opere, riconoscendo e lodando il padre e il procreatore di tanti beni» (67).

Non potrà sfuggire ad alcuno che da questo discorso esula qualunque «moralismo», e rifulge invece la più schietta «moralità», e si veda come sia schietta la coerenza dei diversi aspetti della vita dell'Alberti, e come sia chiara e precisata la sua personalità, sotto la luce del pieno umanesimo. E quale carattere rivestano le sue elucubrazioni teoriche, massime quelle contenute nel De re aedificatoria (68).

NOTE AL CAPITOLO II

(1) Si confronti: W. JAGER, Paideia, trad. L. EMERY, Firenze, 1943.

(2) «Fin da bambino, in tutte quelle arti che convengono a persona liberamente educata, fu così ben coltivato, da non esser davvero ritenuto l'ultimo fra i più egregi della sua età. Fu infatti tutto rivolto alle armi, ai cavalli, alla musica, alle lettere, agli studi delle arti liberali, alla conoscenza delle cose più rare e difficili. In una parola studiò tutto quello che può recar lode. Per tralasciare il resto, cercò di farsi un nome anche nella pittura e nella scultura, a tal segno volle che nulla fosse da lui trascurato, per non incorrere nella disapprovazione dei buoni. Il suo ingegno fu così versatile da apparirti adatto a ogni tipo di arti liberali. Perciò mai era vinto da ozio o da ignavia, nè mai, nelle sue azioni, era preso da sazietà.

Era solito dire che, nelle lettere, aveva provato anche quello che, negli uomini, si dice esser la sazietà di tutto; esse, infatti, delle quali pure tanto si diletta, a volte gli sembravano gemme splendide e profumate, sì che fame e sonno potevano a stento staccarlo dai libri; a volte, invece, i caratteri stessi gli si deformavano alla vista come scorpioni, e nulla poteva soffrire meno dei libri. Perciò, quando gli studi letterari gli diventavano sgradevoli, si volgeva alla Musica e alla Pittura o agli esercizi ginnastici. Si esercitava con la palla, col giavellotto, nella corsa, nel salto, nella lotta e si divertiva specialmente nelle ascensioni in montagna; e tutto questo faceva piuttosto per la salute che non per il gioco o per piacere. Da giovinetto eccelse nelle giostre armate, e a piedi nudi saltava al di sopra delle spalle di uomini dritti...

Imparò la musica senza l'aiuto di nessun maestro e le sue opere furono apprezzate da dotti musicisti. Praticò sempre il canto, ma in casa solo o, soprattutto, in campagna col fratello e con parenti. Si diletta dell'organo e veniva considerato tra i più abili in quello strumento. Giovò con i suoi consigli ad alcuni musicisti. Giunto all'età matura, tralascian-

do il resto, si dedicò tutto agli studi letterari; studiò il diritto pontificio e il diritto civile per alcuni anni, e vi si dedicò con tanta assiduità che per la fatica si ammalò gravemente».

Se questo è il «ritratto» dell'Alberti, quale lo ha disegnato il suo biografo, le sue opere testimoniano della sua vita, qualificandola esaurientemente. Non occorre qui ricordare i suoi numerosi scritti latini; basti accennare che a vent'anni scrisse una commedia (il *Philodoxeos*) che gli eruditi scambiaron per uno scritto dell'antichità romana o attribuirono all'eruditissimo umanista Carlo Marsuppini. A provare, poi, la sua attività di linguista, si ricordi la gara poetica che egli promosse a Firenze insieme con Piero de' Medici allo scopo di ravvivare e nobilitare l'uso della lingua italiana: il 22 ottobre 1441 i concorrenti si presentarono in S. Maria in Fiore, alla presenza dei notabili cittadini, di prelati, di ambasciatori e del popolo per sottoporre al giudizio dei dieci segretari apostolici, un componimento letterario sul tema «Dell'amizizia»; il premio sarebbe stata una corona d'argento, onde il nome di «certame coronario» con cui si suole designare la gara. Il concorso non ebbe esito e la corona passò a far parte del patrimonio della cattedrale fiorentina.

L'episodio, se anche sembrò registrare una certa diffidenza se non un pervicace spregio del volgare a confronto della lingua latina, ebbe tuttavia larga risonanza e valso la divulgazione in tutta Italia dei componimenti dei concorrenti; e in sè significa chiaramente l'essenza umanistica del gusto che aspirava a far rivivere in nuova forma — e cioè in italiano — quel clima tra il filosofico e il letterario che traeva l'esempio e le origini dal mondo ciceroniano o del primo impero. E costituisce pertanto una prova di più di quel «superamento dell'antico» che è alla base del clima spirituale del Quattrocento.

(3) «Quelli (i matematici) col solo ingegno, separata ogni materia, misurano le forme delle cose; noi, perchè vogliamo le cose essere poste da vedere per questo useremo, quanto dicono, più grassa Minerva, in questo certo difficile et da niuno altro che io sappia descripta materia, chi noi leggerà intenderà» (*Della pittura*, e. I).

(4) «Et se io non m'inganno, le cose, che noi habbiamo scritte, le habbiamo scritte di maniera, che non si negherà che le non siano scritte secondo le regole di questa lingua».

(5) Evidentemente l'Alberti conobbe Vitruvio attraverso una delle tante trascrizioni che allora circolavano nei centri di maggior cultura quali Firenze e Roma; si ricordi che la prima edizione di Vitruvio è del 1486, cioè di un anno più tarda della pubblicazione del *Re re aedificatoria*.

(6) «Dicono che... quando elle (le torri) saranno assai insieme presteranno di loro meravigliosa veduta: non di meno io non lodo quella età, che fu dugento anni sono, la quale par che havesse una certa maladittione comune nel murare delle torri, fino nè castellucci, talchè e' non pareva, che a nessun padre di famiglia fusse lecito il non havere la sua torre, onde quasi per tutto si vedevano selve di torri». L. VIII, cap. V, p. 282.

(7) Vitruvio è «scrittore veramente che sapeva ogni cosa, ma per la lunghezza del tempo in (tal) modo guasto che in molti luoghi vi mancano molte cose, et in molti ancora molte più cose vi si desiderano. Oltre di quello ci' era ancora, che egli non aveva scritto molto ordinatamente. Conciosia che egli parlava di maniera che a' latini pareva che e' parlasse greco, et a' greci che egli parlasse latino; ma la cosa stessa nel dimostrarcisi la testimonianza che egli non parlò né latino nè greco; di modo che egli è ragionevole che egli non scrivesse a noi, poi che egli scrisse di maniera che noi non lo intendiamo». L. VI, cap. I, p. 160.

(8) L. VIII, cap. VII, p. 301.

(9) L. IX, cap. X, p. 356.

(10) E ciò sia anche una riprova del carattere «morale» della teorica albertiana.

(11) «Ma innanzi che io proceda più oltre, giudico che sia bene dichiarare chi è quello che io voglio chiamare Architetto: perciò che io non ti porrò innanzi un legnaiuolo che tu lo habbi ad eguagliare ad uomini nelle altre scienze esercitatissimi; colui certo che lavora di mano serve per instrumento allo architetto. Architetto chiamerò io colui il quale saprà con certa meravigliosa ragione et regola, sè con la mente et con lo animo divisare; sì con la opera recare a fine tutte quelle cose, le quali mediante movimenti di pesi, congiungimenti et ammassamenti di corpi, si possono con gran dignità accomodare benissimo allo uso degli huomini. Et a potere far questo bisogna che egli habbia cognitione di cose ottime et

eccellentissime; et che egli le possegga. Tale adunque sarà lo Architetto». Proemio, p. 5.

(12) L. IX, cap. X, p. 354. Su tale questione si tornerà in seguito, precisando il concetto albertiano di arte.

(13) Ibid.

(14) Ibid.

(15) L. VI, cap. III, p. 166.

(16) Si ricordi che vent'anni prima del «De re aedificatoria» l'Alberti aveva scritto la sua opera fondamentale: «I libri della Famiglia».

(17) L. I, cap. II, pag. 11.

(18) L. VI, cap. V, pp. 169-170.

(19) Proemio, pag. 8.

(20) L. I, cap. I, pag. 9.

(21) L'Alberti, a questo proposito, è estremamente chiaro, e il suo tono è vivace e larvamente polemico. Ecco quel che dice più avanti (L. II, cap. I, pag. 36): «il far modelli (leggi: disegni) lisciati, e per dir così (sofisticati) da delicatezza di pittura, non s'aspetta a quello architetto che si vuole ingegnare di insegnare la cosa (non s'addice all'architetto che s'ingegna a rendere evidente il suo progetto); ma è officio da architetto ambizioso, il quale si sforzi, allettando gli occhi, e occupando l'animo di che gli riguarda, rimuoverlo dalla discussione delle parti che si devono considerare, e indurlo a maravigliarsi di lui. Per il che io non vorrei che i modelli si finissero troppo esattamente, nè troppo delicati nè troppo tersi, ma ignudi e semplici, nei quali si lodi più l'ingegno dell'inventore che l'arte del maestro (che la tecnica del disegnatore). Tra il disegno del dipintore e quello dell'architetto, c'è questa differenza: che il dipintore si affatica con minutissime ombre e linee e angoli (a) far risaltare da una tavola piana in fuori i rilievi; e l'architetto, non si curando delle ombre, far risaltare in fuori i rilievi mediante il disegno della pianta, come quello che vuole che le cose sue sieno riputate non dalla apparente prospettiva, ma da verissimi scompartimenti, fondati sulla ragione». E' chiaro, una volta di più, il carattere intellettualistico e razionale che l'Alberti ama conferire al disegno architettonico, ch'egli, come s'è visto, considera puro prodotto dell'ingegno, lasciando al disegno pittorico (illusionistico) carattere sensistico.

(22) Qui è adombrata una classificazione che l'Alberti propone in seguito e di cui si parlerà a suo tempo, che consiste in numero, finimento e collocazione.

(23) L. I, cap. I, pag. 9.

(24) L. II, pag. 217. Cito dall'edizione a cura di F. C. Pellegrini e R. Spongano (Firenze, 1946) con l'avvertenza già posta a proposito di altre citazioni sull'ortografia, sulla punteggiatura e su tutte quelle alterazioni formalistiche che valgono a rendere il testo di immediata intelligenza.

(25) Si noti: l'A. non dice i musici, bensì gli esecutori, i sonatori.

(26) Ibid., pagg. 216-217.

(27) L. I, cap. VII, pag. 21.

(28) L. I, cap. IX, pag. 25.

(29) L. I, cap. IX, pag. 26.

(30) Ibid.

(31) L. I, cap. IX, pag. 26.

(32) L. I, cap. X, pag. 27.

(33) L. I, cap. XII, pagg. 31-32.

(34) Si ricordi l'uso che ne fece il «matematico» pittore (il più grande, senza dubbio, di tutta la Rinascenza) Piero della Francesca. E' noto, poi, che Luca Paciolo (erede diretto della cultura leonardesca) ne trattò ampiamente nel suo «De divina proportion», che già nel titolo adombra l'importanza del tema nel suo tempo.

(35) L. I, cap. XIII, pag. 34.

(36) E' forse opportuno chiarire ciò che qui si intende per estetica e per poetica: l'estetica è la filosofia dell'arte, e ha per oggetto ciò che è il bello, e perciò studia ed enuncia i principi teorici generali (p. es.: che cosa sia in sè e per sè, come entità astratta, il bello); la poetica studia e ricerca ciò che è bello (p. es.: come, attraverso la propria opera e per mezzo della materia a disposizione, ogni architetto pensi di realizzare un'opera che egli, nel suo pensiero, giudica bella). In altri termini: se io dico, in generale, ciò che è il bello, formulo un pensiero estetico; se io, posto dinanzi al caso concreto, dico come farei (in greco poiêo, donde poetica) a realizzare una cosa bella enuncio la mia particolare poetica.

(37) Proemio, pag. 8.

(38) L. VI, cap. I, pag. 161.

(39) E' sufficiente quest'ordine del tutto nuovo dei termini vitruviani per stabilire la piena originalità del pensiero albertiano. Si ricordi quel che s'è detto, parlando del Ghiberti, a proposito del «plagio» di antichi scrittori da parte degli umanisti.

(40) Si noti il carattere morale della dignità dell'uomo, che, se, per absurdum, non amasse le cose belle, sarebbe «manicomico, grossolano, rozzo e villano» oltre la realtà possibile; e il non essere sensibile al bello, quindi, implicherebbe un giudizio morale.

(41) L. VI, cap. II, pagg. 161-162.

(42) Ibid.

(43) L. VI, cap. II, pag. 162.

(44) L. VI, cap. II, pagg. 162-163.

(45) Inciso importantissimo: la perfezione (e quindi, implicitamente, la bellezza e l'arte), dunque supera la natura o almeno è fuori dalla natura stessa; è perciò qualcosa di divino soltanto, che all'uomo soprattutto è concesso di raggiungere. E con ciò il concetto di imitazione della natura, pur enunciato dall'Alberti, appare superato.

(46) L. VI, cap. II, pag. 163.

(47) L. VI, cap. II, pag. 163.

(48) L. VI, cap. II, pag. 163.

(49) L. VI, cap. II, pag. 163.

(50) L. VII, cap. IV, pag. 206.

(51) D'impronta palesemente vitruviana è infatti la inclusione degli ordini architettonici descritti e analizzati nel corso del libro VII, dedicato ai templi. Notevole invece è il passo (L. VII, cap. VIII, pag. 238) dove l'Alberti propugna ricca e libera decorazione dei templi, mentre gli antichi (sono citati Platone e Cicerone) vedevano nel candore delle pareti dei templi un richiamo alla purità di Dio. (Lo stesso sosterrà, alla fine del Cinquecento, il Palladio). Certamente, egli dice: «non è cosa conveniente che nei templi stieno cose che distolgono gli animi degli uomini dai pensieri della Religione e li voltino ai vari piaceri e dilettazioni dei sensi. Ma io penso bene che colui sarà molto lodato, il quale e nelle cose pubbliche e nei Templi, pur che non si discosti punto dalla gravità, voglia che e le mura e le volte e il pavimento sia con ogni industria e arte fatto anche adorno, eccellentissimamente bene, e principalmente da dover durare quanto più è pos-

sibile». Si noti ancora una volta la spiritualizzazione della umana sensibilità e del libero gusto e quel trasfigurare la firmitas in un larvato simbolo dell'eternità, o almeno dell'infinita durevolezza.

(52) L. IX, cap. V, pag. 336. Si osservi come, in generale, l'Alberti subisca l'opinione antica; ma anche nella cultura umanistica trovava alte ragioni dell'imitazione della natura, che in questo passo significa imitazione della creatività della natura, come già nel Boccaccio e nel Cennini; ma si noti anche come il vieto concetto in lui subisca oscillazioni e forse inconscie incertezze.

(53) L. VI, cap. II, pagg. 162-163.

(54) L. IX, cap. VII, pag. 349.

(55) L. IX, cap. VI, pag. 344.

(56) L. IX, cap. V, pag. 338. Nel testo si parla anche in questo caso di «parità», ma nel senso di simmetria assiale. E' manifesto che tutte queste similitudini con la natura rientrano in quella somma di superstizioni tradizioni cui già s'è accennato, dalle quali gli Umanisti non seppero mai staccarsi. L'Alberti, se non altro, non si perde in giustificazioni artificiose, lambiccate e forzate.

(57) Ibid., pag. 339.

(58) Ognuno vede quanto questi argomenti siano artificiosi; essi del resto costituiscono la parte più caduca e meno originale del trattato albertiano. Ne abbiamo parlato per l'interesse che suscita la singolarità di tali nozioni e per dimostrare quale bisogno di completezza animasse l'Alberti nel compilare il suo trattato; e, ovviamente, per chiarire anche questo aspetto della mentalità architettonica quattrocentesca. Del resto, questo bisogno razionalistico da parte dell'architetto si è manifestato in ogni tempo: si pensi alle teorie positivistico-matematiche del Thiersech, propugnate e insegnate fino a qualche decennio fa, e a talune predilezioni odierne.

(59) L. IX, cap. V, pag. 340.

(60) E' ovvio che qui si trascura, per amor di chiarezza, qualche parte del testo albertiano.

(61) Oltre che, ben inteso, misure uguali, che dan luogo, ovviamente, alla pianta quadrata.

(62) Per le piante maggiori, dove gli effetti prospettici influiscono notevolmente sulla percezione delle lunghezze, i rapporti sono più elementari e meno lambiccati a confronto di

quelli usati nelle piante mediocri e soprattutto di quelli delle piante minori.

(63) L. IX, cap. VI, pag. 344.

(64) Si è già detto che l'unità non è considerata dall'Alberti come numero essendo «la matrice di ogni numero».

(65) L. IX, cap. V, pag. 337.

(66) Ibid., pag. 338.

(67) Queste parole l'Alberti le fa pronunciare a un personaggio del suo Teogenio; ma è evidente che egli, attraverso di esse, tratteggia il vagheggiato ritratto di se stesso.

(68) Per l'esame diretto delle opere di Leon Battista Alberti si veda:

B. ZEVI - C. BATTISTI, in «Enciclopedia Universale dell'Arte», s. V., v. I, Coll. 191-210, e tavv. 50-58.

M. L. GENGARÒ, Umanesimo e Rinascimento, Torino, 1940, pag. 69 e segg.

C. L. RAGGHIANI, Tempio Malatestiano, I, in «Critica d'Arte», 71, maggio 1965, pp. 3-14; e II, ibid., 74, ottobre 1965, pp. 27-39.

220015



Adriano Prandi

Filippo Brunelleschi a cura della dott. Mariella Basile

Adriatica Editrice, Bari, 1966.

ADRIANO PRANDI

FILIPPO BRUNELLESCHI

a cura della dott. MARIELLA BASILE

A large, elegant handwritten signature in dark ink, likely belonging to Filippo Brunelleschi, positioned centrally on the page.

ADRIATICA EDITRICE - BARI - 1966

Parte Prima

LA PERSONALITA' DI FILIPPO BRUNELLESCHI

Capitolo I

FONTI PER IL BRUNELLESCHI

1. - La «Biografia» del Manetti.

Accettiamo come fonte principale per il Brunelleschi l'anonima Biografia, generalmente attribuita ad Antonio di Tuccio Manetti, famoso matematico ed architetto, vissuto fra il 1423 e il 1491 (1). Opera, comunque, di un contemporaneo, ammiratore ed amico del grande maestro («conobbilo et parla'gli»), la Vita di Filippo di Ser Brunellesco, ha un'importanza particolare, non solo per l'attendibilità delle notizie che contiene (2), ma anche per il posto che occupa nella Storia della Letteratura Artistica.

La narrazione fresca e vivace degli episodi biografici di cui il Manetti fu spesso testimone diretto, si unisce ad una breve ma singolare Storia dell'Architettura, scritta dall'autore con l'intento di lumeggiare la figura del suo protagonista, ponendone in evidenza il carattere di 'innovatore'. Tale intento è, del resto, alla base di tutta la Vita ed è provato,

Autore di Tucc
Manetti

fra l'altro, dall'esigenza di «difendere» il Brunelleschi dall'incomprensione dei contemporanei, che non intesero o, addirittura, travisano la sua «invenzione». (Si pensi, per esempio, al problema delle fabbriche brunelleschiane rimaste incompiute e poi malamente terminate, per l'intervento di esecutori inetti ed incapaci ad intendere il valore reale di quel nuovo linguaggio).

Di qui quel tono polemico, non sempre contenuto, spesso reso audace dall'intransigente partigianeria del Manetti - a favore del Brunelleschi -, che ci induce ad accettare con cautela il tono laudativo generico e i particolari elogi tributati all'artista.

Tuttavia l'aura di leggenda che spesso circola tra i fatti e l'esaltazione apologetica, che quasi sempre avvolge la figura del biografato, non devono indurci a considerare questo scritto come un racconto, più o meno favoloso, della vita del grande architetto; alla radice di esso ci sono, come si è detto, motivi ben più considerevoli e cioè la chiara coscienza e la felice intuizione dell'altissima personalità dell'artista e della fecondità, per tutta l'arte avvenire, dell'esperienza brunelleschiana; e, a maggior ragione della sua funzione determinante nell'ambito della rivoluzione artistico-intellettuale del primo Rinascimento (3).

Posizione del Manetti
nella storia della
critica d'arte

La posizione del Manetti nella storia della critica d'arte assume perciò un rilievo particolare; il suo senso storico si inquadra infatti nella corrente che conduce al Vasari, contraddicendo il metodo instaurato dal Ghiberti (4).

9

Se, infatti, per il Ghiberti l'artista opera entro una tradizione, per il Manetti l'opera dell'artista è oggetto di storia in quanto egli è inventore e creatore; ne consegue che la storia dell'arte va intesa come storia delle singole personalità artistiche: ciò che appunto sarà realizzato dal Vasari nelle sue Vite.

* * *

Tuttavia, come è facile intendere, i presupposti ideologici da cui parte il Manetti sono ben lontani dalle proposizioni teoriche del Vasari. Basterà citare quanto il biografo del Brunelleschi scrive a proposito delle invenzioni nel modo di murare: «le invenzioni, che sono cose proprie del maestro, bisogna che nella maggior parte siano date dalla natura, dall'industria sua propria» (5). Ben lontano, quindi, dal manierismo vasariano e, perciò, dalla considerazione dell'arte come imitazione dell'antico, tanto diffusa nel tardo-Rinascimento, il Manetti sulla stessa scia dell'Alberti (6), riflette invece le esigenze di un'epoca in cui si professava il dover superare l'antico e apprenderlo non come erudizione ma come diretta e vivace esperienza. E, infatti, anche mentre parla dell'eccellenza dell'architettura antica e dell'importanza dell'insegnamento, che essa dava al Brunelleschi, è convinto che il Brunelleschi, innovatore per sua propria virtù, non solo seguiva quell'insegnamento, ma soprattutto lo superava.

Manetti e Vasari

10

Del resto la cultura, per il Manetti come per gli umanisti in genere, non era un'entità per sè stante, apprendibile da chiunque; ma aveva come presupposto l'esserne degno; per cui il mondo antico diveniva presente per virtù di chi aveva sensi adatti a percepirlo e, anzi, mani adatte a plasmarlo di nuovo; sicchè gli artisti dell'epoca nuova, e il Brunelleschi per primo, nell'antico non vedevano che un presupposto alla loro creazione.

* * *

2. - La dedica di Leon Battista Alberti.

Alberti e
Brunelleschi

La dedica al Brunelleschi, che l'Alberti premise alla traduzione in volgare del 'Della Pittura' (7), è un importante documento della storia degli artisti del tempo. Vi appare vivissima la coscienza del rinnovamento operato dal Brunelleschi, l'entusiasmo per l'arte fiorentina e per le nuove realizzazioni e soprattutto la consapevolezza di un atteggiamento originale, persino nei confronti del mondo classico.

Riportiamo qui il brano principale: «...Ma poi che io dal lungo esilio in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria riducto chompresi in te, Filippo et in quel nostro amicissimo Donato scultore et in quelli altri Nencio et Luca et Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non posporli acqual sia stato

anticho et famoso in queste arti. Pertanto m'a-
vidi in nostra industria et diligentia non meno
che in beneficio della natura et de tempi, stare
il potere acquistarsi ogni lode in qual si sia
virtù. Confessoti se a quelli antiqui, avendo
quale aveano chopia da chi imparare e imitarli,
meno era difficile salire in cognitione di quel-
le supreme arti quali oggi annoi sono faticoso-
sissime ma quinci tanto più al nostro nome più
debba essere maggiore se noi senza preceptori,
senza exemplo alchuno, truoviamo arti et scien-
tie non udite et mai vedute. Chi mai si duro e
si invido non lodasse Pippo architecto ve-
dendo qui structura si grande, erta sopra e cie-
li, ampla da coprire chon sua ombra tutti e po-
poli toscani, facta senza alcuno ajuto di tra-
vamenti o di copia di legname, quale artificio
certo, se io ben iudicho, come a questi tempi
era incredibile potersi così forse appresso gli
antichi fu non saputo nè conosciuto» (8).

L'Alberti ravvisa, dunque, in Filippo Bru-
nelleschi, in Donatello, in Masaccio, in Luca
della Robbia e in Lorenzo (Nencio) Ghiberti un
gruppo di artisti il cui ingegno non è da po-
sporre a quello degli antichi: e considera so-
prattutto importante che in Firenze si siano
raggiunti tali risultati «Sanza preceptori,
senza exemplo alcuno».

Del Brunelleschi l'Alberti pone particolar-
mente in luce il mirabile ingegno dimostrato
nella costruzione della Cupola di Santa Maria
del Fiore, nella quale infine identifica il rin-
novamento dell'arte alle origini. E', quindi,
dall'Alberti per la prima volta delineata l'im-

L'Alberti
A. 1113

L'Alberti
Brunelleschi

12

magine certamente fittizia, ripetuta nella successiva letteratura, di un Brunelleschi grande e celebrato autore soltanto della Cupola che per il suo valore simbolico avrà negli scritti successivi una sempre maggiore risonanza leggendaria (9).

* * *

3. - La 'Vita' del Vasari.

Vasari

Il Vasari (10) non aggiunge molto alla Vita del Manetti, ma soltanto la arricchisce di aneddoti più che di notizie certe. Già il Guasti (11) e il Milanese (12), notando imprecisioni ed inesattezze nella trascrizione ed interpretazione dei pochi documenti citati, rilevarono lo scarso valore documentario di questa 'Vita' vasariana, forse la meno attendibile di quante lo storico aretino abbia scritte.

La struttura della narrazione del Manetti è ripetuta anche nell'ordine consecutivo degli argomenti narrati, ma le singole vicende sono arricchite dalla trascrizione di tradizioni orali, più o meno leggendarie, sulle contese con il Ghiberti, sul favoreggiamento e parzialità verso questi e sulle astuzie e le abili difese del Brunelleschi.

*Differente da
di Vita del
Vasari e del
Manetti*

Tuttavia è interessante notare che il Vasari, pur assumendo le notizie del Manetti, non ne ha ripetuto i giudizi. E, d'altra parte, non poteva essere altrimenti. Infatti, nel tempo in cui il Vasari visse, si era persa la convinzione,

così radicata nel Manetti e in genere negli uomini del primo Rinascimento, dell'originale e autoctona creatività artistica; si riponeva, quindi, ogni pregio in un fatto intellettuale e riflesso e cioè nella conoscenza e, perciò, nella imitazione del modello fornito dai monumenti antichi. Ne consegue, che laddove il Manetti (come si è visto) tiene a mostrare l'assoluta originalità della potenza inventiva del Brunelleschi, il Vasari insiste sulla sua formazione classica, anzi più volte gli attribuisce il merito di aver restaurato l'architettura antica. Tuttavia pur tenendo genericamente fede a questo schema, il Vasari esprime sulle opere del Brunelleschi giudizi di notevole importanza per la loro originalità e validità.

Particolarmente interessanti e liberi da pregiudizi di cultura, sono gli apprezzamenti entusiasti sul Santo Spirito e sulla Rotonda degli Angeli, opere che, come osserva il Sanpaulesi (13), mal si conciliano con quell'ideale classico più volte propugnato dal biografo in sede teorica.

Ma è soprattutto sulla Cupola di Santa Maria del Fiore che il Vasari, come già l'Alberti e le altre fonti, ferma la sua attenzione e la sua entusiasta ammirazione; in quella celebre impresa il Brunelleschi, definito «spirito divino... donato dal cielo» per aver lasciato «al mondo di sé la maggiore, la più alta fabbrica e la più bella di tutte l'altre fatte nel tempo de' moderni e ancora in quello degli antichi» (14), avrebbe definitivamente vinto gli antichi e i moderni.

Capitolo II

FORMAZIONE E PRIMA ATTIVITA' DEL BRUNELLESCHI

1. - Attività giovanile.

*Momenti della
formazione del
Brunelleschi*

*Motivi che fanno
di B. come fonda-
tore dell'umanesimo*

Nella «Vita» del Manetti e nelle altre fonti la figura del Brunelleschi, è esaltata da tre elementi, che lumeggiano la sua formazione: la «invenzione» della prospettiva, l'innovazione che il Brunelleschi portò nella pratica del murare e i viaggi a Roma. Attraverso questi tre elementi, si arguisce quale fu la cultura del Brunelleschi e quali sono i motivi dominanti che inducono ad assumerlo come fondatore dell'Umanesimo: diretta conoscenza dell'antico (permanenza a Roma), cultura riguardante la pratica del costruire (innovazioni nel modo di murare) e cultura scientifica, o, più propriamente, matematica («invenzione» della prospettiva).

*Istruzione del
Brunelleschi*

Non ci è dato di sapere con precisione come di questa triplice cultura il Brunelleschi poté fornirsi; le fonti concordemente informano che il giovane maestro ebbe una educazione artigiana, al modo medievale e fiorentino, apprenden-

do e poi praticando l'arte dell'orafo (15). Il Vasari aggiunge che praticò «persone studiose» e che entrò «con la fantasia nelle cose de' tempi e de' moti» che gli servirono per la costruzione di orologi e di altri meccanismi; testimonianza questa sia dell'ambiente intellettuale in cui il Brunelleschi visse («persone studiose») e sia dell'ingegnosità che gli fece elaborare praticamente la meccanica che allora andava assumendo veste scientifica. Ma subito dopo la mostra ligio alla pratica della «bottega», impegnato — accanto a Donatello — nello apprendimento diretto e concreto della scultura (16).

Quale architetto esordiente, il Manetti e il Vasari lo presentano come un buon pratico, esecutore di modesti lavori (ammodernamento della casa di Apollonio Lapi al Canto de' Ricci, di cui esiste ancora l'atrio cristallinamente scandito) nei quali, più che vera e propria cultura, il Brunelleschi dimostrò innata ingegnosità generica.

Così pure nell'incerta torre della Petraia (probabilmente sono del Brunelleschi soltanto il piano alto con le bifore quadrate e le archeggiature soprastanti, cioè tutto il coronamento compreso l'imbeccatellato), che però rivela notevole originalità d'impianto e di proporzioni (17). Più importante dov'essere il lavoro per «le stanze dov'era l'ufficio degli ufficiali del monte» (cioè il Palazzo dei Priori) che egli «ordinò e spartì» (18); a proposito di questo lavoro il Manetti dice esplicitamente che il Brunelleschi adottò il sistema nuovo nel-

l'uso dei conci, avvertendo subito che «quel modo (nel murare) che prese poi, non sapeva ancora (al tempo del pal. dei Priori, cioè prima del viaggio a Roma) che lo prese poi ch'egli ebbe veduto e' muramenti antichi de' Romani» (19). Il Brunelleschi, quindi, appare già in quest'opera come innovatore, assolutamente originale e indipendente dalla lezione degli antichi.

Questi fatti, che segnano l'esordio dello artista, si svolgevano - ovviamente - prima del concorso per la porta Nord del Battistero (1402); allora il Brunelleschi era sui vent'anni appena e ancora era lontana la «scoperta» di Vitruvio, avvenuta, come è noto, nel 1414 (20). Si deve, quindi, presumere che il B. non doveva ancora avere assunto quella informazione e formazione dottrinale e intellettuale che gli si attribuisce (21); ma, d'altra parte, considerando le indubbie reminiscenze di modelli classici, leggibili nella sua formella per la porta del Battistero, si deve anche ritenere che, pur in giovanissima età, qualcosa di antico doveva aver visto o comunque assimilato nella Firenze dell'ultimo Trecento, tanto da appagarvi un suo nascente gusto e da esercitarvi, contro ogni tradizione, la sua libertà di compositore.

* * *

2. - I viaggi a Roma e l'antico.

*Viaggi a Roma
(1402 - 1404)*

I viaggi a Roma, se mai vi furono (22), cominciarono più tardi, all'alba del nuovo secolo,

e, precisamente, dopo il concorso per il Battistero. Del primo parla a lungo il Manetti, diffondendosi in particolari minuti e preziosi, che, sfrondata dell'aneddotica, forniscono per lo studio della formazione del Brunelleschi, materia definita e precisa. Appare verosimile che il Brunelleschi, recatosi a Roma con Donatello, dopo il concorso della porta, vi permanesse fino al 1404, anno in cui lo troviamo a Firenze per dar consigli sugli «sproni» per Santa Maria del Fiore (23). Secondo il Manetti, il Brunelleschi andò a Roma spinto dal desiderio di ispirarsi agli immortali modelli (24); è probabile comunque che fosse stato richiamato da ritrovamenti di oggetti e sculture, che pervenivano a Firenze da Roma e da altri luoghi dell'antichità classica.

E' interessante conoscere quel che il Brunelleschi apprese dalle statue antiche: «un certo ordine di membri e d'ossa molto evidentemente, come quello che da Dio, rispetto a gran cose, era alluminato: el che e' notò molto, parendogli molto differente da quello che s'usava in que' tempi» (25); dove è evidente non soltanto l'opposizione alla prassi ancora vigente nel primo Quattrocento, ma anche l'interesse per l'anatomia da cui doveva procedere un «ordine», cioè una legge universale tratta dalla natura (26).

Ma è ancor più notevole, pur nella sua ingenua dizione, il trapasso tra la 'missione' del Brunelleschi studioso di scultura e la tendenza all'architettura: «e nel guardare le sculture, come quello che aveva buono occhio

ancora mentale ed avveduto in tutte le cose, vide el modo del murare degli antichi et le loro simmetrie» (27). Nelle statue antiche, quindi, il Brunelleschi scoprì non tanto la «buona scultura» quanto un certo sistema di proporzioni, un certo comporsi delle varie parti, che erano parimenti appropriati a presiedere all'architettura. In questa trasposizione mentale delle statue agli edifici è l'aspetto forse più notevole della rivoluzione brunelleschiana e il maggiore chiarimento di ciò che costituiva l'arte nuova. La bellezza, per il Brunelleschi, si fondava e, si direbbe, consisteva nelle proporzioni, nei rapporti numerici, in un «quid» che si risolveva, come arte, in una «visio intellectualis» e si esprimeva in una legge tanto pura e astratta da poter essere formulata soltanto in termini matematici, così come la quintessenza della musica riposa su proporzioni fisse tra il numero di vibrazioni di ciascun suono: «Fece pensiero (il Brunelleschi) di ritrovare el modo de' murari eccellenti e di gran'artificio degli antichi, e le loro proporzioni musicali» (28).

Ecco dunque giustificata la figura del Brunelleschi matematico, amico di Paolo del Pozzo Toscanelli, che gli fu prodigo di insegnamenti e di ammirazione; e ben connessa con quella dell'inventore e fabbricatore di macchine e di 'ordegni' e, perfino, di «orioli e destatoi». Non è ancora la figura albertiana del «philosophus additus artificii» vagheggiata più tardi; ma neppure quella dell'artigiano, che trovava il suo limite nei precetti di bottega. E' piuttosto

sto la figura di chi, conoscitore delle opere, e anche profondo nella scienza, traduce in «regole» ad uso di chi deve operare, le leggi astratte della matematica. Trovò insomma il Brunelleschi il termine medio che rese paragonabile l'opera manuale (il «fare») con la conoscenza, con la speculazione, con la legge (e perciò con l'«essere»).

Capitolo III

IL CONCORSO PER IL BATTISTERO

Concorso per il
Battistero:

Brunelleschi

Il concorso per la seconda porta del Battistero segna il primo punto fermo nella biografia artistica del Brunelleschi. La formella presentata dal maestro (29) costituisce infatti la formulazione concreta di una personalità, che si oppone alla vieta maniera e implica una somma di conoscenze attinte direttamente o indirettamente al mondo classico.

Ghiberti

Al contrario, la formella vincitrice del Ghiberti, (30) mostra un artista esattamente e genialmente ligio al gusto tradizionale, che si rivelò nella formulazione del bando di concorso; giacché, come elemento fondamentale del tema, fu imposto il contorno mistilineo della formella già adottato da Andrea Pisano nella prima porta. Tale contorno, in gran voga nel Trecento, non è, come può apparire ad un esame superficiale, una combinazione di linee geometriche elementari, e cioè un quadrato composto con quattro semicerchi aventi il loro centro nel punto mediano dei lati. In realtà le parti rettilinee formano piuttosto la figura di un rombo,

pochissimo accentuato; e i presunti semicerchi sono qualcosa di più e di diverso da una mezza circonferenza. E anzi in tale contorno, più che una composizione geometrica, è da riconoscere una linea continua, di sapore meramente calligrafico, condotta con puro intento ornamentale.

A questo gusto tardo-gotico, il Ghiberti si attenne scrupolosamente: schiacciò il rilievo senza mai oscurare o menomare visivamente il prescritto contorno e compose le figure non aspirando ad altro se non alla piacevolezza formale. Divise, inoltre, il piano con una rupe simbolica, che lo attraversa diagonalmente. Nessun legame narrativo è fra i due gruppi; sal-
dissima coerenza invece nella disposizione delle singole parti. Il gruppo di sinistra si dispone in modo da seguire il vuoto lasciato dalla roccia e dal lobo inferiore sinistro, riempito a sua volta dal terreno e dalle gambe che si compongono, quindi, in ritmo più largo. Un arbusto, in alto a sinistra, alleggerisce e protende la roccia entro il lobo, lasciato più arioso.

A destra la figura del vecchio s'inarca accentuando l'astratta curva della roccia, che riecheggia ancora nell'impostazione del nudo inginocchiato sull'ara preziosa; sotto, i panni di Isacco assumono la flessuosità delle pieghe del terreno con effetto di morbidezza; a destra in alto il lobo, vasto e aperto, si anima della figura dell'Angelo che protende mollemente il braccio come in una Annunciazione e tutta «la storia» scolpita obbedisce alla morbidezza del modellato come inspessendosi

verso il basso, e accentuando con una linea di ombra la cornice polita.

Brunelleschi Al contrario, nella formella del Brunelleschi, la cornice sembra allontanata in un trascurabile piano di fondo; anzi il suo contorno è più volte violato. Del tutto indipendente è, quindi, la composizione chiusa entro il triangolo che ha, alla base, la bestia protesa e campeggiante con a lato le due figure costrette, e che fa coincidere il suo vertice, in alto, con il punto drammatico della scena: e qui infatti l'Angelo afferra il braccio di Abramo, mentre i volti del sacrificando e del sacrificante si levano improvvisi.

Non è, quindi, da vedere la novità brunelleschiana nelle reminiscenze classiche del montone che alza la zampa sopra la testa, come in numerosi sarcofaghi romani, o della figura del « Cavaspina » a sinistra. La personalità nuova è in quella intima drammaticità e, specialmente, in quella composizione triangolare dal ritmo chiuso. Siamo ben lontani dalla melodiosa piacevolezza delle piane curve ghibertiane e dal calligrafismo esteriore della cornice imposta dal bando di concorso; tutto è invece ordinato secondo una acuta interpretazione dello spazio e un accorto procedere per schemi geometrici; sicchè le figure pure libere ognuna nel proprio spazio, si compongono in un sistema razionale (31).

Giudicato alla pari (32), il Brunelleschi rifiutò di collaborare col Ghiberti e, a partire da questo momento, andò orientando la sua attività sempre più verso l'architettura.

Il concorso, tuttavia, segna nella storia della cultura fiorentina un punto fermo: da un lato il peso della recente tradizione e dall'altro la nuovissima mentalità che generò la fiera polemica contro il gotico. Sicché l'atteggiamento umanistico chiaramente insito nella formella del Brunelleschi e insieme il tentativo di adeguamento al nuovo gusto da parte del Ghiberti, che, più tardi, nella terza porta adatterà la prospettiva donatelliana senza tuttavia averne assimilato lo spirito, colgono un attimo prezioso e significativo, in cui è viva testimonianza del trapasso dalla vecchia alla nuova età.

Capitolo IV

LA SCOPERTA DELLA PROSPETTIVA

1. - Valore della prospettiva brunelleschiana.

Espressioni della cultura matematica del Brunelleschi sono le applicazioni meccaniche (dai «destatoi» alle macchine per il sollevamento dei pesi durante l'esecuzione delle opere di architettura) e le applicazioni statiche, o più propriamente, di scienza delle costruzioni, che gli consentirono di tradurre in atto, fra la cautela e forse anche la diffidenza dei concittadini, la cupola del Duomo fiorentino. Ma, soprattutto da quella dottrina matematica e geometrica che aveva appreso, il Brunelleschi fece derivare la più importante e significativa «scoperta» dell'Umanesimo: il pratico uso della prospettiva (33).

Conviene, tuttavia, notare, prima di tutto, che il termine «scoperta» è assolutamente arbitrario. Le fonti, infatti, dicono diversamente. Il Manetti afferma che: «... (il Brunelleschi) misse innanzi ed in atto» la prospettiva; e il Vasari si limita a dire che «attese molto alla prospettiva» (34). Nè l'uno nè l'altro, e

neppure le altre fonti, parlano di «scoperta»; onde nasce il fondato sospetto che la prospettiva, come scienza, esistesse e fosse universalmente nota ai contemporanei del Brunelleschi.

Del resto, come è noto, gli studi di ottica e di prospettiva venivano coltivati, insieme con gli studi matematici, già durante il Medio Evo; le stesse teorie sulle proporzioni musicali erano state formulate esplicitamente dai teorici medievali e divulgate dagli enciclopedisti, da Isidoro di Siviglia in poi (35). In questo senso, dunque, l'Umanesimo non portò vere e proprie novità nel corso del sapere; del tutto originale fu lo spirito che animò gli studi e le ricerche, in tutti i campi, e si risolse nel nuovo significato attribuito alla scienza e specialmente alla matematica.

Ci si pone il problema: quando e come questa regola di prospettiva entra come fattore intrinseco nell'opera d'arte? Perchè, insomma, il Brunelleschi e con lui i quattrocentisti, adoperando questa prospettiva furono artisti?

Conviene riprendere in esame quel che le fonti dicono in proposito. Scrive il Manetti: il Brunelleschi «misse innanzi e in atto, lui proprio, quello che i dipintori oggi dicono prospettiva». Ora, «mettere innanzi» significa soltanto dimostrare, rendere evidente e comprensibile e, quindi, apprendibile e usabile; il Brunelleschi cioè trasformò in facile regola ciò che fino allora era rimasto irretito nella speculazione dottrinale. E quella regola egli — «lui proprio» — formulò, diffuse e praticò.

Non fu dunque il Brunelleschi uno scienziato

ma un pratico, l'inventore di una tecnica, che, per il suo sostrato matematico, era l'opposto dell'empiria medievale e, si noti, era atta a essere praticata da chiunque, prestandosi a essere interpretata come una vera e propria legge.

Del resto, il Manetti parla ben chiaro: «ella (la prospettiva) è una parte di quella scienza, che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni et accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso: casamenti, piani e montagna e paesi di ogni regione e in ogni luogo, le figure e l'altre cose, di quella misura che s'appartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi: e da lui è nata la regola, che è la importanza di tutto quello che di ciò si è fatto da quel tempo in qua» (36). Segue, quindi, l'elogio consueto per avere il Brunelleschi saputo fare tutto ciò senza chi glielo insegnasse. «Ed è più forte che non si sa se que' dipintori antichi di centinaia d'anni indietro, che si crede che fussono buoni maestri, al tempo de' buoni scultori, se lo sapevano e se lo fecieno con ragione: ma se pure lo fecieno con regola, che senza cagione non dico io scienza poco di sopra, come fece poi lui; chi lo potesse insegnare a lui era morto di centinaia d'anni; et iscritto non si truova; e se si truova non è inteso: ma la sua industria e sottigliezza, o ella la ritrovò, o elle ne fu inventrice» (37).

La lettura del passo è illuminante. Dunque, la prospettiva brunelleschiana non è che una parte di quella «scienza», che svela il modo di rappresentare gli oggetti così come ci appaiono

nello spazio: e cioè con una ratio, un calcolo preciso, per via di rapporti (misura) con le distanze che separano gli oggetti stessi fra loro e degli occhi. Da questa scienza il Brunelleschi trasse la sua regola di prospettiva (38), integralmente trasmessa ai pittori del suo secolo, che se ne servirono come nuovo e assoluto linguaggio; in questa stessa regola era provata la vitalità del sostrato matematico che, mentre era alla base del nuovo clima spirituale, si trasferiva nella pratica concezione figurativa.

Ora, per uno scrittore della fine del Quattrocento, non può non porsi il problema del rapporto fra il suo tempo e l'antico; e infatti il Manetti prima di tutto dubita «se quei dipintori antichi di centinaia d'anni indietro» la praticarono «con ragione», cioè con una ratio, con un procedimento calcolatorio matematico o almeno secondo una norma ragionata; è certo, comunque, che nessuno di quei maestri «morto di centinaia d'anni» poteva averla insegnata al Brunelleschi. Scritti in proposito non si conoscono; o, se pur qualcuno li ha trovati, non li ha compresi. Anche poi a voler concedere che il Brunelleschi avesse penetrato il senso d'uno di quegli antichi testi, la sua «industria e sottigliezza» di indagatore e di interprete sarebbe stata ugualmente prodigiosa.

2. - Le esercitazioni prospettiche del Brunelleschi.

Come prospettico puro il Brunelleschi lasciò

due quadri (ben presto perduti), l'uno rappresentante il bel San Giovanni visto dal Duomo e l'altro riproducente la piazza della Signoria. E' facile arguire che queste due tavole dovevano essere tipiche esercitazioni, degne di porsi sullo stesso piano di quelle ben note di Francesco di Giorgio (40).

La veduta del Battistero fu la prima dimostrazione pratica della inventata regola per ritrarre prospetticamente gli oggetti reali. Il Manetti ebbe tra le mani il quadro (41) sì da poterlo descrivere minutamente. Il Brunelleschi, per ritrarre il Battistero e quanto all'intorno si abbraccia con lo sguardo, si pose circa due metri dentro la porta centrale del Duomo e dipinse minutamente, («che non è miniatore che l'avessi fatto meglio»), il tratto di piazza prospiciente e fiancheggiante e le case ai lati e di fronte; quindi volle sottoporre la sua prospettiva ad una prova decisiva. Segnò sul quadro, proiettandovelo, il «punto di vista» che, sempre secondo l'attestazione del Manetti, capitava proprio sulla figura del Battistero, e precisamente là dove la linea orizzontale uscente dall'occhio del pittore, collocatosi come si è detto al centro della porta del Duomo, colpiva il Battistero. In quel punto del quadro il Brunelleschi praticò un foro, largo quanto una lenticchia dalla parte della pittura; profondandosi nello spessore della tavola il foro via via si allargava fino a riuscire, sul rovescio, largo quanto «uno ducato o poco più». La tavola dipinta, dunque, in corrispondenza

del punto di vista era attraversata da un foro a forma di tronco di cono, con la base maggiore sul rovescio e la minore dalla parte della superficie dipinta. Applicando l'occhio sul foro, dal rovescio della tavoletta e poi tenendo col braccio teso uno specchio dall'altra parte, cioè di fronte al dipinto e parallelo a questo, dal foro si vedeva, ovviamente, riflesso nello specchio, ciò che era dipinto; e l'asse ottico e il punto di vista erano gli stessi di quelli adottati per dipingere. Guardando direttamente il quadro sarebbe stato facile porsi in un punto di vista diverso da quello assunto dal pittore (42) e pertanto incorrere in errore nel giudicarlo confrontandolo con la realtà; la visione dello specchio rende del tutto evidente la profondità, la terza dimensione, come se nello specchio stesso si riflettesse non già il quadro, ma il Battistero nella sua realtà. Se, poi, per avventura, tale operazione si compiva in situ, e cioè nel luogo dove il pittore s'era messo a dipingere, poteva darsi che nello specchio si riflettesse al centro il quadro e nella zona circostante il Battistero stesso; in questo caso si sarebbe verificata la coincidenza fra le diagonali delle superfici dipinte e quelle degli oggetti reali.

Nello specchio, evidentemente, la veduta risultava invertita ma ciò non poteva avere importanza rispetto al fine che il B. perseguiva: e cioè sottoporre la sua pittura alla prova più severa, sperimentando se le cose dipinte erano così fedeli al vero da generare la stessa impressione visiva.

La descrizione della «prova dello specchio» a noi vale come massima testimonianza che la prospettiva del Brunelleschi era monoculare e centrale, come del resto dice chiaramente il Manetti: «... 'l dipintore bisogna che presupponga uno luogo solo, donde s'ha a vedere la sua dipintura, si per altezza e bassezza e da' lati e come per discosto» (bisogna cioè, che anche la distanza tra l'osservatore e il quadro sia proporzionata a quella che intercorreva tra il pittore e il modello) (43). Quella prospettiva, era, quindi, una «regola». caratterizzata da un fondamento matematico, che legava rigidamente ogni cosa ad un sistema di proporzioni; era cioè la prospettiva pienamente consona al clima spirituale che veniva trionfando in quel tempo.

Similmente il Brunelleschi ritrasse la piazza dei Priori; ma qui non poté ripetere la prova del foro e dello specchio, date le notevoli dimensioni della tavola e data l'impossibilità di reggere col braccio uno specchio tanto grande da poter riflettere tutto il quadro e a una distanza, ben maggiore di un braccio, che fosse proporzionata a quella reale fra il pittore e i palazzi ritratti.

Si delinea, quindi, la figura del Brunelleschi primo sperimentatore di una somma di norme pratiche, in cui aveva semplificato e resi applicabili i dettami della scienza, e cioè della fisica (ottica) e della geometria. La sua qualità di pratico geniale, che aveva risolto nell'uso concreto delle applicazioni le questioni poste ed elaborate dalla scienza, emerge anche

dall'episodio, narrato dal Vasari, a proposito di Paolo del Pozzo Toscanelli.

Il Brunelleschi incontrò l'insigne medico e matematico, celeberrimo in Firenze, dopo le prove prospettiche dei quadri del Battistero e di Piazza della Signoria (44). Ragionando col Toscanelli, Filippo «...sebbene ...non aveva lettere, gli rendeva sì ragione di tutte le cose con il naturale della pratica esperienza, che molte volte lo confondeva» (45).

Il Vasari stesso ci illumina in quel che fosse quella regola di prospettiva. «Attese molto alla prospettiva allora molto male in uso». Prima del Brunelleschi, vigeva come si sa, la prospettiva dei medievali frutto di visione diretta, affidata cioè unicamente ai sensi, senza la scorta dell'intelletto, secondo l'arbitrio di ciascuno, senza che avesse quindi alcun contenuto di universalità (46). A causa di quella prospettiva dice il Vasari «si dicevano molte falsità», mentre la nuova era «giusta e perfetta». Ed è così chiarificata l'opposizione tra vecchio e nuovo mondo, sulla fede della verità che la nuova era credeva di avere raggiunto.

N O T E

(1) La Vita ci è conservata in due Codici nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. L'edizione da cui saranno tratte le citazioni è quella curata da E. TOESCA (A. MANETTI, Vita di Filippo di Ser Brunellesco, Firenze 1927 in «Raccolta Nazionale di Classici» diretta da G. Papini).

Su basi quasi esclusivamente paleografiche, il MILANESI, nel 1887, (Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti, Firenze 1887) per primo attribuì la biografia ad Antonio di Tuccio Manetti per le concordanze col codice sicuramente manettiano, contenente, insieme ad altri scritti, «Le vite di XIV uomini singhulari in Firenze dal 1400 innanzi», anch'esso nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Su basi quasi esclusivamente stilistiche, nel 1910, il MOSCHETTI (A. Manetti e i suoi scritti intorno a Filippo Brunelleschi, in «Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis», Trieste 1910), sostenne e confermò anche l'attribuzione al Manetti. Tuttavia non tutti gli studiosi furono e sono d'accordo (cfr. E. LUPORINI, Brunelleschi, Milano 1964, pp. 200-201 nota 13). Per un approfondimento della questione e relativa bibliografia e per la conoscenza delle varie edizioni della Vita, cfr. J. SCHLOSSER MAGNINO, La Letteratura Artistica, Firenze 1935, pp. 93-94 e 103-104; E. TOESCA, Vita ecc., cit., p. XI e p. 91 n. 39; C. VARESE, Prosatori Volgari del Quattrocento, Milano-Napoli 1955, pp. 543 e ss.

(2) L'autore conobbe da vicino il Brunelleschi e ha scrupolo di avvertire quali opere vide con i propri occhi e di quali invece ebbe notizia solo da altri. Ciò evidentemente aggiunge importanza storica a questo prezioso scritto.

(3) E' interessante notare che tale interpretazione del Brunelleschi ha trovato conferma nella critica più recente. Ricordiamo in proposito l'opera di P. FRANCASTEL (Peinture et

Société, Lyon 1951; trad. ital., Lo Spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo, Torino 1957), il quale, partendo da istanze sociologiche, oltre che da esigenze di critica artistica, pone decisamente il Brunelleschi all'inizio e al centro delle nuove e determinanti esperienze del Rinascimento, vedendo nell'artista «il più ardito dei novatori» e indicando assai acutamente nella sua opera d'architetto la principale fonte d'ispirazione e di insegnamento per gli stessi pittori del Quattrocento.

(4) Il Ghiberti, nel secondo Commentario, narra la vita degli artisti attraverso le loro opere, con un'analisi che oggi si chiamerebbe «stilistica» o «formale», evitando accuratamente la narrazione di aneddoti. Il Manetti, invece, apre la serie della «biografia» del Rinascimento, che avrà il suo massimo esponente nel Vasari, raccontando piacevolmente aneddoti e particolari, che valgono a meglio illustrare il carattere morale del suo personaggio e la sua personalità creatrice.

(5) A. MANETTI, op. cit., pag. 29.

(6) Come avverte il LUPORINI (op. cit. p. 10), il rapporto tra Manetti e Leon Battista Alberti non è stato ancora sufficientemente approfondito. E' certo comunque che il biografo fu lettore entusiasta del «De re aedificatoria», che nella seconda metà del Quattrocento, per quanto non ancora stampato, era ormai largamente diffuso negli ambienti umanistici dei letterati e degli artisti.

(7) L. BATTISTA ALBERTI, Della Pittura (1436) ediz. critica a cura di L. MALLE', Firenze 1950, pp. 53-54.

(8) Id. Id. loc. cit.

(9) L'ammirazione per il divino dell'inventore e costruttore della mirabile cupola e del resto, il motivo dominante delle altre fonti brunelleschiane: dall'epitaffio dettato nel 1446 dal Cancelliere C. Marsuppini, che ancora oggi si trova nella prima campata destra di Santa Maria del Fiore, alle due epigrafi tramandate dal Vasari (Di queste: la prima rappresenta un riconoscimento ufficiale della Repubblica di Firenze, la seconda fu composta, sotto forma di madrigale, da Giovanni Battista Strozzi il Vecchio tra il 1530-'35). Lo stesso Vasari e la successiva letteratura non si allontanano sostanzialmente da questo schema.

(10) G. VASARI, Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti (1568), ediz. a cura di G. MILANESI, Firenze 1906, tomo II pp. 327-39.

(11) C. GUASTI, La cupola di Santa Maria del Fiore, Firenze 1857.

(12) cfr. le annotazioni e commenti alla Vita del VASARI (loc. cit.)

(13) P. SANPAOLESI, Brunelleschi, Milano 1962, pp. 133-134.

(14) G. VASARI, op. cit., pag. 228. Vedi in proposito la nota 9.

(15) Fu matricolato il 2 luglio 1404 nell'Arte della Seta, che comprendeva in sé quella degli orafi. Prima ancora, forse nel 1400, fece per l'altare di San Jacopo di Pistoia due mezze figure di profeti emergenti dal quadrifoglio nel dossale d'argento; e ricordiamo che a Roma con Donatello visse facendo il mestiere dell'orafo.

(16) G. VASARI, op. cit. pp. 330-334 - Per le opere di Brunelleschi scultore vedi una trattazione più generale.

(17) Il Vasari accetta senz'altro la notizia del Brunelleschi architetto della Petraia (op. cit. pag. 438). Il Manetti è più scrupoloso: si limita ad un « dicesi » e ha cura di precisare che lui personalmente non vide mai quest'opera: « dicesi che avendosi a murare la Petraia, Filippo, da chi era quella possessione, ne fu richiesto di consiglio; e che fece quella torre che v'è, con suo parere; la quale torre m'è lodata da alcuno, ma io non la vidi mai se non da lungi » (op. cit. pag. 8).

(18) G. VASARI, op. cit. pag. 438.

(19) G. MANETTI, op. cit. pag. 9.

(20) Vitruvio fu certamente noto anche durante il Medioevo; nel periodo carolingio fu oggetto di studio da parte di Eginardo e a quel tempo risalgono i manoscritti che si sono conservati. Vincenzo di Beauvais incluse nella sua grande Enciclopedia il capitolo vitruviano sulla proporzione; e il Cellini e il Villani lo dovevano conoscere per lo meno indirettamente. Ma nel 1414 avvenne la « scoperta » del testo di Vitruvio: cioè un manoscritto fu ritrovato dal Bracciolini e ciò venne celebrato come un grande avvenimento.

Il testo di Vitruvio fu certamente presente al Ghiberti e verosimilmente fu noto anche al Brunelleschi, sempre però dopo il 1414; non si può in ogni modo assumere la conoscenza di Vitruvio come fattore determinante della cultura del Brunelle-

schi (cfr. F. PELLATI, Vitruvio e il Brunelleschi, in La Rinascita 239, pp. 343-365).

(21) F. PELLATI, loc. cit.

(22) Mancano elementi precisi che documentino la veridicità di quei viaggi; d'altra parte non esistono nemmeno ragioni concrete per negarli. Comunque i viaggi a Roma non possono mai assumersi, non soltanto per ragioni teoriche, ma neppure in omaggio a una presunzione «storica» o cronologica, come determinanti della personalità del Brunelleschi, già definita attraverso le opere e i fatti della prima gioventù.

(23) Il Manetti afferma che il Brunelleschi rimase a Roma fino al 1417, interrompendo però il suo soggiorno con frequenti viaggi a Firenze «e fra l'altro nel 1409 quando fece la natia al Grasso» (op. cit. pag. 30); il Vasari dice invece che restò a Roma fino al 1407 (op. cit. pag. 447). Dai documenti risulta che era a Firenze nel 1404, chiamato appunto a dare parere sugli «sproni» del Duomo. Sappiamo inoltre che nel 1404 fu matricolato nell'arte della Seta. Degli altri viaggi a Roma, di cui parla il Manetti non si hanno notizie da alcuna fonte diretta.

(24) A. MANETTI, op. cit. pag. 18.

(25) A. MANETTI, loc. cit.

(26) Di qui muove quell'atteggiamento spirituale, che farà sentenziare a Michelangelo che «non si può essere buon architetto se non si conosce notomia, e, cioè, quell'imitazione del corpo umano, postulata dal gusto umanistico come unità di legge?

(27) A. MANETTI, loc. cit.

(28) ID. op. cit. pag. 19.

(29) cfr.: P. SANPAOLESI, op. cit., tav. V.

(30) cfr.: ID. op. cit., tav. VI.

(31) cfr.: ID. op. cit., schema A, pag. 21.

(32) Pare accertato che i due concorrenti furono giudicati ex aequo. Si spiega, quindi, l'impegno che il Ghiberti nei suoi Commentari pone nel ripetere oltre ogni misura la dichiarazione della propria vittoria assoluta e incontrastata, con tale insistenza da lasciar sospettare in lui il bisogno di convincere; il che presuppone che non tutti erano convinti (cfr. L. GHIBERTI, I Commentari, ediz. a cura di J. SCHLOSSEN MAGNINO, vol. I pag. 46).

(33) «...misse innanzi ed in atto, lui proprio, quello che 'e dipintori oggi dicono prospettiva; ...e da lui è nata la re-

gola, che è la importanza di tuto ciò che si è fatto da quel tempo in qua» (A. MANETTI, op. cit., pag. 9).

(34) G. VASARI, op. cit., pag. 327.

(35) cfr. A. PRANDI, Lezioni di Storia dell'Arte - Premesse, pp. 101 e segg.

(36) A. MANETTI, op. cit. pp. 9-10.

(37) A. MANETTI, op. cit., p. 9.

(38) Il Manetti distingue bene tra scienza e regola («...senza cagione non dico io scienza» (loc. cit.).

(39) Sulla datazione delle tavolette la critica oscilla tra la fine del Trecento (Argan) e il 1424-'25 (Parronchi). Tuttavia se dobbiamo tener conto di come le due esperienze delle tavolette sono collocate e descritte nella Vita del Manetti, non a caso poste all'inizio, alla base cioè della storia del rinnovamento dell'Architettura per opera del Brunelleschi, non possiamo non pensare che le due vedute siano state eseguite negli anni della giovinezza, non oltre il 1410.

(40) Vedi, ad esempio, le vedute del Palazzo ducale d'Urbino, nel Friedrich Museum a Berlino e nella raccolta Walter di Baltimore.

(41) «e io l'ho avuto in mano e veduto più volte a' mia di, e posso rendere testimonianza». (A. MANETTI, op. cit., p. 12).

(42) E' evidente che quando noi abbiamo un quadro davanti agli occhi possiamo spostandoci, guardarlo da infiniti e diversi punti di vista; onde il nostro punto di vista difficilmente coincide con quello scelto dal pittore. Nell'esperienza del Brunelleschi, invece, il punto di vista veniva ad essere non più stabilito empiricamente, ma addirittura determinato dalla logica interna del dipinto (cfr. P. SANPAOLESI, op. cit., fig. 21).

(43) A. MANETTI, op. cit., pag. 9.

(44) Il Vasari dice che l'incontro tra i due avvenne «tornando di studio Paolo», cioè quando quest'ultimo aveva compiuto gli studi a Padova, e precisamente nel 1424. E' probabile che attraverso Paolo del Pozzo Toscanelli il Brunelleschi conobbe il pensiero di Niccolò Cusano.

(45) G. VASARI, op. cit., p. 440.

(46) Era la prospettiva di Cennino Cennini che così raccomandava ai pittori, ancora alla fine del Trecento: «la cornice che fai del casamento, vuol pendere... in giù; la cornice del mezzo del casamento, a mezza faccia, vuole essere ben pari a

ugualiva; la cornice del fermamento del casamento, di sotto vuole alzare in su per lo contrario della cornice di sopra» (CENNINO CENNINI, Il libro dell'arte, Lanciano 1933, p. 69). C'è, è vero, in queste parole, adombrato un sistema di prospettiva centrale (è supposto cioè che il punto di vista sta a metà del quadro); ma qui non c'è nulla di quel sostrato matematico che poteva dar luogo a qualcosa di stabile e cioè ad una regola buona in ogni caso e obbligatoria per tutti.

Parte Seconda

LE OPERE DI FILIPPO BRUNELLESCHI

Capitolo I

L'OSPEDALE DEGLI INNOCENTI

Il Brunelleschi attese all'Ospedale degli Innocenti (1), dietro invito dell'«Arte ed Università di Porta Sancta Maria» (2), dal 1419 in poi. Per questo edificio il maestro adoperò lo stesso schema dell'Ospedale di San Matteo (già adottato da Bonifacio Lupi nell'Ospedale in via San Gallo), con la loggia di fronte, che si stende per tutta la larghezza della costruzione, e due chiostri interni attorno ai quali si dispongono le camerate e i servizi. Tuttavia, non potè attendere con continuità al compimento dell'opera, sì che a lui resta attribuibile soltanto il portico (3).

Il Manetti specifica che il Brunelleschi giudicò bastante, per il portico, «el disegno solo senza modello di legname»; lo stesso fece per la facciata sovrastante il portico e per le testate «di che e' dette... el disegno a punto misurato a braccia piccole» e cioè in iscala (4). Sebbene questi disegni si custodissero presso l'Udienza, Francesco della Luna, che fu chiamato a porli in esecuzione durante le as-

senze di Filippo da Firenze, se ne distaccò notevolmente. Tanto che al Brunelleschi non sono ascrivibili nè il fregio nè l'architrave (5), nè tanto meno l'attico. E inoltre, in luogo del tetto spiovente, doveva esserci, nel progetto originario, una cornice molto aggettante, sostenuta dalle paraste che compaiono nelle due estremità del portico e che dovevano ripetersi al piano superiore.

A noi basti, per ora, fermare l'attenzione sulla trabeazione, lunga quanto tutto il portico, che il Brunelleschi voleva di forma classicheggiante (6). E' evidente che ad essa il maestro non attribuiva che un puro valore visivo, tutto racchiuso nella forma classica e basato unicamente sulle misure e sui loro rapporti. Quella trabeazione non aveva quindi per lui il significato di massa, di peso - non era, perciò, indispensabile che fosse sorretta da colonne o pilastri - e non soggiaceva più alla funzione di sostenere ciò che la sovrastava. Sicchè, priva com'è di ogni suggerimento statico, essa è da considerarsi soltanto come un triplice fascio di linee, unificate formalmente da un rapporto puramente geometrico-disegnativo che ne determina le proporzionate dimensioni.

Possiamo quindi concludere che per il Brunelleschi le forme architettoniche non conservano alcun significato statico; egli, al contrario, predilige il loro valore astratto, puramente mensurale e anzi geometrico. Per cui le forme apprese dall'antico si risolvono nella sua fantasia soltanto come forme pure, secondo il

43

suo gusto geometrizzante, del tutto estraneo a qualsiasi contingente qualità sperimentale, come, per esempio, il peso e lo sforzo resistente.

Capitolo II

LA SACRISTIA VECCHIA DI SAN LORENZO

Sorta tra il '20 e il '29, prima del grandioso programma di rinnovamento e di ampliamento dell'antica «basilica ambrosiana» (7) e di tutto il complesso monumentale annesso, la Sacristia costituì il primo esempio della nuova arte destinata a mutare radicalmente il gusto che la cultura andava determinando (8). Tale fu infatti l'interesse che destò in ogni categoria di cittadini che «concorrevavi continuamente tanta gente, che davano grandissima noia a chi vi lavorava» (9).

Tanto interesse doveva essere motivato dal fatto che la Sacrestia realizzava quella concezione geometrica della forma, espressione della nuova spiritualità intellettualistica del tempo. Infatti la Sacrestia non è altro che il «corpo» d'un asratto schema geometrico, costituito da un cubo esattissimo su cui, a partire dalla metà dell'altezza, sono disegnati quattro semicerchi, uno su ogni faccia. Sull'aula cubica, a mezzo di pennacchi sferici, è raccordata la cupola, formata esternamente da un tamburo dodecagono sormontato dalla calotta.

All'interno, la cupola è scompartita in «vele» pseudoconiche da archi meridiani («creste»); questi segnano una stella di piani verticali materializzati in setti di muratura, che sostengono il cono esterno del tetto. Creste e vele convergono al piccolo anello centrale su cui, al sommo dell'edificio, si eleva il prisma della lanterna (10).

Passando dallo schema all'attuazione concreta, il Brunelleschi costruisce quattro pareti bianche; in corrispondenza con la linea di imposta dei quattro archi, e cioè a metà altezza delle pareti stesse, gira quattro cornici semicircolari da cui è assente qualsiasi significato di strutture portanti. Nessun senso di peso o di sforzo, nessun contenuto statico è in esse implicito. La stessa trabeazione che corre liberamente sulle pareti, è del tutto priva della sua originaria funzione di membratura pesante, portata o portante. Si risolve tutta in un fascio di linee senza peso sostenute soltanto da minuscole mensole, che, in verità, più che elementi di sostegno appaiono piuttosto come qualcosa di appeso e perciò di sostenuto. Anche i tondi dei pennacchi e dei lunettoni non denunciano peso alcuno, riducendosi a pure cornici tangenti (e non poggiate) alle vicine membrature; e così gli occhi delle facce verticali della cupola che sono isolati (11). Le finestre invece costituiscono una deroga a quell'astrattismo geometrico; esse infatti non tanto per le cornici esili, quanto per lo squincio scuro, suggeriscono l'idea del peso, tanto più che effettivamente poggiano sulla trabeazione.

Sulla parete di fondo si apre una cappelletta (scarsella), che equivale al fondo d'una costruzione longitudinale e, perciò, determina una visione assiale, il contrario cioè della visione «centrica» suggerita dalla forma geometrica - un cubo, come abbiamo detto - data all'intera sacristia.

In questa cappella tuttavia se pure vi si assommano gli elementi più incoerenti con l'essenza fondamentale dell'aula, riappare del tutto attuato il più libero e vero stile del Brunelleschi.

Le pareti accolgono il segno di tre arcature, modanate così sottilmente da non suggerire minimamente, come già i quattro arconi, la trabeazione e i tondi, alcuna idea di peso e di sforzo; nè l'esigua «chiave», pur non necessaria in tale economia formale, vale a significare un quid funzionale agli archi.

Le pareti dell'intera fabbrica sono bianche: cornici e membrature sono di pietra serena, grigio scuro. Le membrature, come si è detto, escludono qualsiasi significato di ossatura, nel senso statico della parola: sono dunque pure linee tracciate sul bianco, indispensabili a rilevare ai sensi uno schema di intersezioni di superfici (p. es. gli angoli della cappella, gli arconi che segnano l'incontro delle superfici verticali con le porzioni di sfera che formano i pennacchi, il cerchio base della cupola, tangente all'apice degli arconi, intersezione tra la sfera inscritta alla cupola e la sfera costituente i pennacchi) o di scandito proporzionamento delle facce del cubo (trabeazione). Le

pareti, d'altra parte, non 'esistono' in se stesse giacchè non intervengono minimamente nella struttura; ma sono astratte superfici, determinate dalle linee che le contornano.

E' dunque lo spazio brunelleschiano uno spazio definito linearisticamente: e, coerentemente, la sua tridimensionalità, e cioè il suo volume, è interpretato come risultante da una concezione del tutto astratta; e perciò non «sensibile» per le sue dimensioni mensurali, ma per la sua essenza di pura entità geometrica. Si potrebbe, quindi, definire l'architettura del Brunelleschi architettura disegnata, per realizzare un'astratta e assoluta legge matematica.

Capitolo III

LA BASILICA DI S. LORENZO

I lavori per la chiesa di S. Lorenzo procedettero saltuariamente e il progetto subì variazioni continue, via via che la fabbrica procedeva.

Il Brunelleschi ne fece disegni «in più modi» (12) e Giovanni De Medici ne scelse uno, secondo cui l'edificio a tre laterali, distribuito secondo un'asse longitudinale, doveva essere affiancato da cappelle gentilizie contrapposte tra loro lungo le navatelle, a determinare uno spazio approssimativamente rettangolare con diverse articolazioni (13). Ma solo sette famiglie acconsentirono e diedero l'ordinazione, sicchè la testata della chiesa fu definita nella forma attuale; salvo che, allora, il grande vano absidale avrebbe dovuto essere la cappella privata di casa Medici e il coro sarebbe stato sistemato al centro della croce. Morto Giovanni, i figli Cosimo e Lorenzo diedero nuovo impulso ai lavori; tuttavia il Brunelleschi seguì a tradurre in realtà il suo progetto «malvolentieri, perchè la gli pareva

cosa misera» (14), con le tre navate senza cappelle e perciò discordanti dal transetto.

La fabbrica crebbe così lentamente che era ancora ben lontana dalla fine quando il Brunelleschi morì. Al legnaiuolo Antonio Di Manetto Ciaccheri fu affidata la prosecuzione dell'opera; contro di lui si volsero le aspre critiche del Manetti e del Vasari, i quali sono concordi nel trovare la chiesa piena di errori e di difetti: dai «mancamenti di bellezza di dentro e di fuori», «e di lumi e di lanterna e di proporzioni ridotte» (15) a «quello delle colonne messe nel piano senza mettervi sotto un dado che fosse tanto alto, quanto era il piano della base de' pilastri posati in su le scale; cosa, che a vedere il pilastro più corto della colonna, fa parere zoppa tutta quell'opera» (16).

A parte questi avversi giudizi è certo che, in San Lorenzo, lo spirito brunelleschiano è presente e ben chiaro. Esso si rivela soprattutto nelle cappelle che si aprono lungo le navate laterali (17). Infatti il rigore prospettico di questi anditi, sia visti in sé in sezione frontale uno per uno, come pure in sequenza a creare con estrema unità tutta la complessa articolazione delle due pareti delle navatelle, prova che gli esecutori seguirono un disegno o almeno un complesso di indicazioni precise che dovevano corrispondere con esattezza alle intenzioni del Brunelleschi.

Del resto la trabeazione (18), tangente alla ghiera degli archi e coll'illusorio sostegno delle mensole, è la stessa di quella dell'Ospedale degli Innocenti e della Sacrestia; an-

che se nelle sue modanature più pesanti e corpose forse è una traccia della inesatta interpretazione degli esecutori; anche gli intagli sottili rispondono a quell'ornatismo, dilagante un po' dappertutto, che impaccia la schiettezza delle forme più tipicamente brunelleschiane. Ma le lunghissime linee della trabeazione stimolano e favoriscono la visione prospettica della chiesa (19).

Larcone frontale - e quelli che s'aprono ai quattro lati del vano coperto dalla cupola - appare troncato dalle pareti che l'includono, sicchè perde ogni valore funzionale. Del resto è evitata ogni allusione alla struttura: le forme brunelleschiane procedono unicamente dall'astratto disegno geometrico, cui allude costantemente lo scuro delle membrature tracciate sul fondo inerte e amorfo delle pareti.

A togliere qualsiasi idea di materia, di massa, di peso, intervengono i pulvini (20) interposti tra capitelli e archi, che segnano una cesura tra i muri sovrastanti agli archi e le colonne. E quasi a rendere manifesta tale interruzione, che accentua la negazione d'ogni suggerimento statico, il Brunelleschi rende inconsistenti questi pulvini: non solo li alleggerisce come il chiaroscuro dell'ornato, ma li plasma come frammenti di trabeazione.

Così ogni idea di peso esula affatto dalla economia estetica: la parete, neutra visivamente, non si risolve nè in un limite nè in un quid necessario; così come ogni definizione e limitazione spaziale è tutta insita ed esaurita nelle linee non solo necessarie, ma essenziali.

Costante è il valore geometrico dell'assieme: il vuoto è concepito come quello di un solido prismatico determinato dalle superfici; in luogo dell'abside tradizionale è un vano a pianta quadrangolare; il soffitto piano determina, all'incontro con le pareti, lunghe rette parallele all'asse o linee giacenti sul piano di fronte, che conservano, nella prospettiva centrale, il loro parallelismo.

Nell'architettura brunelleschiana, quindi, la geometria e in genere la matematica conducono ad una concezione di spazio assoluto, concepito soltanto in funzione di una legge che ne formula il valore formale prescindendo da ogni rapporto con la concretezza della rappresentazione accidentale. Il pittoricismo ornatistico, la sedimentazione di sentimento statico latente nelle mensole e nell'appoggio della trabeazione agli archi, sono estrinseci alla personalità del Brunelleschi, che infatti nella sua piena maturità li abbandonerà del tutto.

Capitolo IV

LA CHIESA DI SANTO SPIRITO

Non molti anni dopo l'elaboratissimo piano di S. Lorenzo, tra il 1428 e il 1432 c. (21), il Brunelleschi eseguì un disegno per la chiesa di Santo Spirito, e fornì agli Operai della Chiesa un «bellissimo modello» (22). I lavori di fondazione furono pressochè immediati, ma poco dopo subirono lunghe interruzioni a causa delle gravi condizioni economiche della città di Firenze in quegli anni (23). Solo intorno al 1439 i lavori furono ripresi in modo attivo e continuativo; non è, però, possibile stabilire, su basi documentarie, quale fosse il loro effettivo stato di avanzamento nel 1446, anno di morte del Brunelleschi.

Risulta comunque da un documento che, nell'aprile di quell'anno, erano state ordinate al lastraiolo Giovanni di Pierone, per la somma di 90 fiorini d'oro, cinque colonne (24), destinate certamente alla testata destra del transetto; sicchè, con tutta probabilità, dell'intera basilica, questa è la parte più brunelleschiana, dal punto di vista esecutivo (25).

Molte varianti furono via via apportate al modello originario, fra cui l'inversione dell'orientamento della chiesa (che doveva avere la fronte verso l'Arno cui ora volge le spalle), il paramento esterno che nasconde le cappelle (che il Brunelleschi avrebbe voluto lasciare visibili) e la riduzione a tre delle quattro porte della facciata.

Nonostante ciò, la chiesa rivela chiaramente, almeno quanto le altre opere, la personalità del suo autore; tanto ogni sua parte è essenziale e strettamente necessaria all'unità dell'assieme.

* * *

L'isolamento della linea, e cioè l'assoluta sua funzione, qui è ancor più manifesta che in S. Lorenzo; e di conseguenza è ancor più efficace l'inconsistenza delle pareti come elemento pesante che esiga un sostegno. La trabeazione, perduta ogni traccia della sua funzionalità, evita persino la tangenza con gli archi sottostanti.

Nessuna transazione al rigore del postulato geometrico: il pulvino — formalmente analogo a quello del S. Lorenzo — non accoglie ornamento di sorta che ne impoverisca l'essenzialità; allo stesso modo sono scomparsi gl'intagli che fino ad ora avevano ammorbidito la purezza degli intradossi e delle membrature, tanto che, dalla veduta d'assieme, la chiesa appare costituita unicamente da quelle linee e dalle colonne (26).

Linee e colonne sono di «pietra bigia», voluta dal Brunelleschi in luogo della «pietra serena», certamente perchè più scura, e cioè più atta a fungere da elemento preponderante sul neutro delle superfici scialbate.

Le linee adempiono più decisamente la funzione prospettica. La chiesa è lunga 97 metri, sicchè le linee si prolungano a «perdita d'occhio» e l'effetto di convergenza è tanto accentuato da suggerire quel punto di fuga che ne determina e ne governa la funzione spaziale rispetto alla visione.

Le colonne, private visivamente di ogni funzione portante, campeggiano nella visione d'assieme; e sono poste, dal Brunelleschi per ogni dove, impiegate con uniformità rigorosa. Alle paraste che scandivano le cappelle di S. Lorenzo, qui sono sostituite colonne inalveolate; le cappelle stesse, perduta la forma prismatica, sono ridotte a pure sgusciature delle pareti (27), occupandone tutta l'estensione (28).

Certa è la concezione prospettica dello spazio brunelleschiano. Infatti, chi si ponga a una testata di una navatella non vede altro che la serie di colonne verso la navata centrale e soltanto le colonne che sbalzano dalla parete, nascondendo totalmente le nicchie. Il risultato è che le pareti scompaiono; lo spazio quindi non è concepibile come limitato; privo anzi di qualsiasi definizione formale è concepito come qualcosa di aperto e perciò illimitato (29).

Supera, quindi, il Brunelleschi, qui, perfino l'astrattezza della sua concezione geometrica dello spazio, avendo del tutto abolito

qualsiasi senso della superficie limitante e, perciò, atta comunque a conferire una forma contenuta.

Ma se nelle navatelle la visione prospettica è in tal modo superata dall'«effetto» che produce, nella navata centrale rimane affermata in se stessa, permanendo evidente la sua costruzione lineare. Si è già notato, infatti, come le linee delle membrature convogliano la veduta verso il fondo, col presupposto di una assialità mediana, e cioè sulla convenzione di una prospettiva monoculare e centrale.

Ora, lungo l'asse della chiesa, al termine ultimo in cui si esaurisce ogni veduta, il Brunelleschi drizzò una colonna. Questa è come il «punto di fuga» di tutte le linee che all'architetto erano servite per disegnare la lunghissima aula. Infatti le trabeazioni, ridotte all'architrave e alla cornice, corrono indisturbate sulle pareti e sovrastano, senza sfiorarli, gli archi, senza perciò partecipare anche fittiziamente alla struttura; giungono così a tale lontananza da dare l'illusione ottica che convergano tutte in quella colonna di fondo, la quale equivale perciò, come si è detto, al «punto di fuga» della costruzione prospettica. Quella colonna, insomma, appare come immagine dell'infinito, quale si rivela alla ragione e all'intelletto.

Capitolo V

LA CAPPELLA PAZZI

La Cappella che il Brunelleschi eresse accanto alla Chiesa di Santa Croce per la famiglia Pazzi era originariamente destinata a Sala Capitolare del monastero. L'edificio non si può classificare in nessuno dei tipi brunelleschiani a pianta centrale o basilicale. E' preceduto infatti da un'atrio a quinta con una cupoletta al centro, in corrispondenza della quale si apre il grande arco della facciata (30).

Lo spazio centrale cubico, sormontato da una cupola a «creste e vele» che poggia su pennacchi sferici, si espande lateralmente in due vani rettangolari coperti da volta a botte cassettonata, sicchè chi entra è subito prossimo all'altare e sotto la verticale della cupola, cioè nel punto focale dell'edificio.

Sulla parete di fondo si apre una cappelletta quadrata (scarsella) che ripete il tipo adottato nella Sacristia di S. Lorenzo.

La costruzione fu iniziata nel 1430. Nel 1446 (anno della morte del Brunelleschi) i lavori furono sospesi e furono condotti a termine

più tardi dai continuatori di Brunelleschi. Recenti indagini, infatti, hanno messo in luce due date: l'una, 11 ottobre 1459, affrescata sull'intonaco esterno del tamburo della cupola; l'altra, 10 giugno 1461, incisa sull'estradosso della cupoletta del portico (31).

Questa seconda scoperta, tra l'altro, avvalorava l'ipotesi, avanzata dalla critica più recente, secondo cui il Brunelleschi nel suo progetto originario avrebbe concepito l'edificio senza il portico, probabilmente aggiunto al disegno in un secondo tempo, certamente eseguito dopo la morte del maestro (32). Ciò spiegherebbe anche l'incongruenza costruttiva, per la prima volta notata dal Folnesics (33), per cui gli assi laterali del portico sono spostati rispetto a quelli interni della facciata.

Elementi brunelleschiani si possono notare, comunque, nel prospetto della loggia (34): sei colonne architravate (35) sostengono un luminoso frontone, scompartito da nitide specchiature, limitate da coppie di paraste scanalate. La trabeazione superiore dal fregio strigliato — motivo caro ai sarcofagi antichi — accentua, con lo scarso aggetto della cornice, la risoluzione su un piano di tutte le membrature. Al centro, con spirito analogo a quello di S. Lorenzo, è disegnato un arco che non riesca a compiersi nel giro dell'estradosso. I facili accostamenti al portico cosmatesco di Civitacastellana e al Palazzo di Diocleziano a Spalato, sono frutto di superficiali osservazioni limitate a elementi affatto esteriori. Piuttosto nella facciata è da vedere un'evidente

esperienza prospettica: infatti sul fregio inferiore campeggiano piccoli tondi entro cui emergono a rilievo figurette di cherubini. Questi tondi, anzichè essere centrati nell'altezza del fregio, sono spostati verso l'alto; e ciò per far sì che chi guardi dal basso, dato che l'aggetto del sottostante architrave cela parte del fregio, possa vedere i tondi perfettamente centrati; la forma, in altre parole, è subordinata alla reale visione dell'uomo.

E' interessante notare che questa sottile coscienza prospettica non trova analoga manifestazione non solo nelle opere precedenti, ma neanche nelle altre parti della cappella stessa: tale accorgimento, infatti, non si ripete nè dentro di essa e neppure sulla trabeazione, che corre nell'interno dell'atrio. Ciò ovviamente conferma quanto si è già detto: e cioè che la loggia sia stata costruita per ultima, quando già il resto della Cappella era ultimato anche negli elementi ornamentali; e del resto la facciata è l'unica parte del monumento rimasta incompleta.

Tutta la fronte è estremamente luminosa, e il degradare della luce, dai contrasti luministici della zona inferiore alla estesa chiarezza delle parti più alte, conferisce a tutta la superficie una sua propria efficienza.

La facciata interna ripete gli elementi della prima; ma l'assieme si risolve in un più deciso chiaroscuro. Infatti alla ricchezza delle paraste e degli intagli dei capitelli, s'aggiunge il colore dei tondi di terracotta che ammorbidisce il fregio e lo scarso aggetto del-

la cornice. Le due facciate, poi, sono due superfici illimitate, senza cioè nulla che ne definisca l'estensione a destra e a sinistra dell'asse, che invece è potentemente definito dallo scuro intenso dell'arco in facciata e, dietro, dalla porta coronata dal timpano.

Nell'interno, certamente eseguito dal Brunelleschi fino alla base del tamburo (36), il maestro afferma una novità ben chiara nel suo stile, che qui si arricchisce di un nuovo motivo: il ritmo.

Allo schema semplicissimo cui informò la Sacristia di S. Lorenzo, — un cubo — qui il Brunelleschi sostituisce uno più complesso, pur legato al rigore della geometria: uno spazio limitato da superfici disuguali. La planimetria dell'aula (37) come le pareti, è un rettangolo, così come era un rettangolo la facciata; e dunque i puri elementi geometrici, per l'alternanza delle dimensioni, danno luogo a un ritmo elementare (38).

Sul rettangolo fondamentale dell'aula, che si traduce tridimensionalmente in parallelepipedo, si innesta poi il quadrato su cui insiste la cupola, «a creste e vele», il cui involucro interno è una semisfera; primo e ardito sviluppo del ritmo che, superata la fase elementare dei due lati disuguali, acquista come nuovi termini, il rettangolo e il quadrato; il quadrato, poi, ha il suo lato uguale a quello minore del rettangolo, onde i due momenti ritmici sono intimamente connessi da un termine comune.

Ne risulta che, ai lati del vano su cui in-

siste la cupola, due arconi, o meglio due strette volte a botte, coprono le porzioni laterali dell'aula. Così, sempre come sviluppo di termini opposti, agli elementi rettilinei fan contrasto gli elementi curvilinei, tutti rigorosamente facenti capo alla forza del cerchio: cupola, creste, pennacchi, sesto delle finestre, volte, tondi ornamentali. Riappaiono i tipici motivi brunelleschiani: le membrature di «pietra serena», disegnati sulle pareti bianche, che fingendo l'ossatura portante, non segnano che l'intersecazione delle superfici (39). Ma quei residui di concezione statistica già fatti notare nella Sacrestia e nella chiesa di S. Lorenzo, qui sono del tutto assenti. Infatti le cornici e le membrane tutte non suggeriscono più alcuna azione di peso: nella Sacrestia le finestre si appoggiavano alle cornici, qui sono puramente circoscritte da una cornice librate a mezz'aria perdono ogni rapporto struttivo col resto dell'architettura.

Così i tondi sono isolati, e così pure i quadrilateri dei finti lacunari, e così i rosoni; perfino il cerchio massimo della cupola non cura più la tangenza coi tondi dei pennacchi e con gli arconi sottostanti a togliere ogni idea di mutuo appoggio e di necessario sostegno. Sì che quell'astratta concezione, già ben dichiarata in San Lorenzo, qui si manifesta senza più alcun impaccio; e senza più alcuna concessione a supposti statici.

Perfino la cupola, tutta assorbita dalle costolature delle creste, non approda ad effetti

plastici, ma appare come una raggiera di segmenti limitati da due cerchi concentrici: la sua visione dal basso annulla infatti qualsiasi suggerimento di profondità.

* * *

E' palese, nel complesso del monumento, la aspirazione alla centralità, ciò che pone la Cappella Pazzi sullo stesso piano della Sacrestia di S. Lorenzo; né qui, come si è accennato, tale aspirazione riesce a tradursi in atto. Infatti l'asse longitudinale, ancora una volta, è visivamente preponderante: l'arco della facciata, la porta e la cappelletta, dirigono direttamente lo sguardo e lo proiettano verso la parete terminale, su cui squilla l'unica nota di colore concreto: la vetrata dai colori vivaci e fluidi, posta al limite estremo dell'asse.

Ma oltre l'asse longitudinale un altro asse è presente, parallelo ai lati maggiori dell'aula esso appare in pianta come asse bilanciante l'equivalenza delle due cupolette minori, dell'atrio e della cappella di fondo, ai lati della cupola maggiore. Questo asse trasverso, incontrando in un unico punto quello longitudinale e quello a piombo della cupola, determina un punto veramente centrale fra tre direzioni, adombranti un sentimento di tridimensionalità col quale certo volle cimentarsi il Brunelleschi.

Estremamente vicina a questa della Cappella

62

Pazzi sarà la configurazione planimetrica che presiederà alle fabbriche sangallesche per trasmettersi poi alle elaborate repliche degli architetti del Cinquecento (40).

N O T E

(1) cfr. P. SANPAOLESI, *Brunelleschi*, Milano 1962, tav. XXI.

(2) cfr. A. MANETTI, *Vita di Ser Brunellesco*, ediz. a cura di E. TOESCA, Firenze 1927, in «Raccolta Nazionale di Classici», diretta da G. Papini, p. 56.

(3) I lavori veri e propri per il portico si sarebbero svolti tra il 1421 e il 1425.

Il loggiato fu poi copiato, per dar simmetria alla piazza, da Antonio da Sangallo il Vecchio e da Baccio d'Agnolo e successivamente imitato da Ventura Vitoni nell'Ospedale del Cepo di Pistoia.

(4) cfr. A. MANETTI, *op. cit.*, p. 56.

(5) La mancanza della cornice e la evidente sproporzione fra il fregio e l'architrave rendono disorganica quella che, attendibilmente, doveva essere, nell'intenzione del Brunelleschi, una vera e propria trabeazione, sul tipo di quelle che egli adotterà in quello stesso periodo. Frutto di cultura classica, tale partito architettonico non era ancora «sentito», in quei tempi dagli architetti minori.

(6) E cioè con la sua ben proporzionata tripartizione in architrave, fregio e cornice. Che a questa forma, frutto di cultura, il Brunelleschi annettesse la maggiore importanza è provato dalle aspre recriminazioni che egli rivolse apertamente a Francesco della Luna e agli altri sovrintendenti alla fabbrica. (cfr. A. MANETTI, *op. cit.*, p. 57).

(7) Il rifacimento totale in forma ben più ampia della piccola chiesa votiva di S. Lorenzo, che nel 1393 era stata benedetta da S. Ambrogio di passaggio per Firenze, fu deliberato per volere dei popolani (A. MANETTI, *op. cit.*, p. 62) nel

1419. I lavori cominciarono l'anno seguente su progetto, o almeno secondo i piani del Priore Matteo di Bartolomeo Dolfini che fu capomaestro agli inizi della costruzione (cfr. A. MANETTI, loc. cit.; G. VASARI, Le vite de' pittori, scultori ed architettori, ediz. a cura di G. MILANESI, Firenze 1906, t. II, p. 482).

(8) cfr. P. SANPAOLESI, op. cit., tavv. 12-13.

(9) cfr. A. MANETTI, op. cit., p. 65. Il Vasari aggiunge che Cosimo de' Medici stesso «avendo preso per ispazzo questa opera, ci stava quasi di continuo» (op. cit., p. 493).

(10) cfr. P. SANPAOLESI, op. cit., tav. 14.

(11) Si noti, anzi, che l'idea del peso o della funzione statica è così assente dallo stile del Brunelleschi che gli occhi e i tondi, che certo non avrebbero, in nessun caso, potuto suggerire peso o sforzo, hanno cornici molto più larghe di quel che non siano le membrature che segnano gli archi e le creste, alle quali, invece, sarebbe immediatamente legato il significato statico.

(12) cfr. A. MANETTI, op. cit., p. 63. I 'più modi' di cui parla la fonte indicano non solo la molteplicità di alternative di cui era capace l'artista, ma anche le varie soluzioni, che egli elaborò per le modifiche e gli adattamenti alla situazione di fatto, che via via si andava determinando (quantità delle cappelle, numero dei finanziatori, estensione dell'area subito disponibile e molte altre contingenze) e soprattutto le soluzioni formali che egli pensava di poter dare all'edificio (cfr. E. LUPORINI, Brunelleschi, Milano 1964, pp. 54-56).

(13) cfr. P. SANPAOLESI, op. cit., tavv. 44-46; E. LUPORINI, op. cit., tavv. 65-72.

(14) cfr. A. MANETTI, op. cit., p. 64. La soluzione dell'edificio a tre navi con le cappelle soltanto intorno al transetto apparve al Brunelleschi architettonicamente «misera», cioè insufficiente e povera di originalità, corrispondente al metodo consueto. Mentre, con quasi sicura certezza, possiamo credere che Filippo aveva in mente di impostare una chiesa tutta articolata con cappelle in giro e, come nota il Luporini (op. cit., p. 51), su di un'unica grande navata. Costretto ad abbandonare il suo originario progetto, il Brunelleschi «malvolentieri» attese all'esecuzione dell'opera, rivolgendo ormai particolare attenzione alla sola zona della croce, che, insie-

me alla Sacristia, è certamente la parte più genuina dell'intero complesso architettonico.

(15) ID, id., p. 67.

(16) G. VASARI, op. cit., pp. 484-485.

(17) cfr. P. SANPAOLESI, op. cit., tav. 49; E. LUPORINI, op. cit., tavv. 71-72.

(18) cfr. E. LUPORINI, op. cit., tavv. 73-74.

(19) Il Brunelleschi allunga oltre le consuetudini la forma basilicale, impone un punto di vista particolare all'ingresso della chiesa e determina insomma una veduta «assiale». La visione prospettica è, quindi, connaturata all'ideazione stessa della chiesa e realizza la proporzionale definizione degli spazi figurativi, cioè la loro esatta articolazione (cfr. E. LUPORINI, op. cit., tavv. 77-78).

(20) cfr. P. SANPAOLESI, tav. 50; E. LUPORINI, op. cit., tavv. 75-76.

(21) Non tutti gli studiosi sono d'accordo sulla cronologia di Santo Spirito. Per una più precisa conoscenza del problema e dei contributi della critica più recente cfr. E. LUPORINI, op. cit., pp. 146-159.

(22) cfr. A. MANETTI, op. cit., pag. 78.

(23) Le gravi condizioni economiche della città di Firenze furono provocate, com'è noto, dalle due guerre sostenute dalla Repubblica contro Milano: l'una tra il 1432-33, che costò l'esilio a Cosimo de' Medici, l'altra del 1437 che si risolse con la vittoria di Anghiari e la pace del 1441.

(24) cfr. E. LUPORINI, op. cit., pp. 158 e segg.

(25) Dal disegno di Antonio da Sangallo il Giovane (Uffizi n. 900) si rivela che il pilastro d'angolo sotto la cupola non è stato eseguito dal Brunelleschi. Quindi la parte centrale dei pilastri di sostegno della cupola non era stata predisposta direttamente dal Brunelleschi, ed è tutta opera di Salvi d'Andrea. (cfr. E. LUPORINI, op. cit., tav. 348).

(26) cfr. P. SANPAOLESI, op. cit., tavv. 56-65.

(27) cfr. ID., op. cit., tav. 64.

(28) Il Folnesics suppone che invadessero anche la parete della facciata nell'originario disegno del Brunelleschi (cfr. H. FOLNESICS, Brunelleschi - Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance - architektur, Wien 1915, pp. 75-76).

(29) cfr. P. SANPAOLESI, op. cit., tav. 57.

(30) cfr. P. SANPAOLESI, *op. cit.*, graff. F.-G., tav. XV, 69; E. LUPORINI, *op. cit.*, tavv. 132-145.

Il Brunelleschi riuscì a proporzionare la pianta quasi miracolosamente, perchè l'intero vano disponibile aveva misure obbligate e l'averlo spartito con tanta esattezza è veramente un fatto straordinario.

Lo scheletro della struttura è tutto modulare anche all'esterno, salvo che il rapporto quadrato di tutti gli edifici brunelleschiani qui è divenuto un doppio quadrato.

(31) Sull'argomento cfr. P. SANPAOLESI, *op. cit.*, pagg. 82 tavv. 70-72. Per una più puntuale informazione sui problemi relativi alla cronologia della Cappella Pazzi cfr. E. LUPORINI, *op. cit.*, pp. 160-162.

(32) L'ipotesi della discontinua concezione della facciata rispetto al resto del monumento, è stata avanzata con validi argomenti da P. SANPAOLESI (cfr. *op. cit.*, pp. 84-85).

(33) H. FOLNESICS, *op. cit.*, p. 64 e segg.

Il Folnesics notando nella facciata la mancanza del frontone, propone un timpano esteso quanto la facciata stessa, come il Sangallo farà sul colonnato della villa di Poggio a Caiano. Ma nulla conferma tale forma.

Esatta eco del timpano della facciata, sarebbe stato il timpano interno per il parallelismo degli spioventi, e i vertici avrebbero contribuito a unificare su un medesimo piano - precisiamolo - l'asse centrale.

(34) cfr. P. SANPAOLESI, *op. cit.*, tav. 69.

(35) L'ordine è corinzio e senza pulvino, ma ha una gracilità di profili e di rilievi da essere considerato prevalentemente opera di un esecutore (si vedano le colonne quasi senza entasi).

(36) cfr. P. SANPAOLESI, *op. cit.*, p. 79.

(37) cfr. ID, *id.*, graf. G, p. 80 tris.

(38) Quale sia la misura esatta di questo ritmo, non è facile dire: e da varie asserzioni che a tale proposito sono state formulate, non può trarsi, a nostro parere, una conclusione certa.

(39) Si noti l'evidente incongruenza costruttiva delle due arcate che insistono sulla parete d'ingresso (e si ripetono su quella opposta): l'arco sulla porta avrebbe, se considerato come elemento strutturale, funzione ben minore di quell'altro

arco concentrico, che dovrebbe sorreggere la cupola; eppure lo spessore del primo è molto maggiore del secondo.

(40) Sarebbe sufficiente che i due arconi voltati sui fianchi dell'aula si fossero ripetuti contro le altre due pareti per dar luogo a una disposizione, così detta a croce greca; quella disposizione che, come in S. Maria delle Carceri a Prato e in S. Biagio di Montepulciano e via via fino a S. Pietro in Vaticano, determinerà uno spazio definito unicamente dalla massività dei quattro pilastri angolari in contrasto pieno con la solida tridimensionalità dei quattro «vuoti». Ma questo è linguaggio di masse, di opposizione fra valori concreti, e perciò estremamente lontano da quello del Brunelleschi; il quale sfiora l'occasione d'adottarlo, ma si rifiuta di trarne profitto.

- 24255

BIBLIOTECA
Sant'Annibale
Maria Di Francia
Padri Rogazionisti
TRANI

Adriano Prandi

Le origini del Barocco nell'arte figurativa italiana. II. Il Manierismo e il Caravaggio
a cura della dott.ssa M. Stella Calò

Adriatica Editrice, Bari, 196(?).

193-D-139

ADRIANO PRANDI

LEZIONI DI STORIA DELL'ARTE

LE ORIGINI DEL BAROCCO NELL'ARTE FIGURATIVA ITALIANA

II

IL MANIERISMO E IL CARAVAGGIO

a cura della dott.ssa M. STELLA CALÒ



ADRIATICA EDITRICE - BARI

P A R T E P R I M A

=====

CARATTERI DELLA CULTURA DEL PERIODO

DETTO DEL MANIERISMO

Capitolo I

IL VASARI E IL SUO TEMPO -- LA STORIOGRAFIA FIORENTINA

1) Premessa

Prima di affrontare direttamente lo studio del Caravaggio attraverso l'esame delle fonti e delle opere, conviene conoscere il clima storico in cui egli visse: delineare, cioè, schematicamente quale fosse la cultura del suo tempo, in che misura questa influì sulla sua personalità, quali rapporti infine egli stesso diede a quella cultura

° ° °

Il Caravaggio operò nel periodo detto del Manierismo (1).

Quando si pronuncia questo termine sotto tutte le accezioni e derivazioni: modo, maniera, manierato, ecc. ..., è sempre implicito il presupposto di una esperienza che sta tra il movente dell'azione e l'azione stessa: c'è sempre, cioè, l'idea di un modello frapposto tra la

- 6 -

volontà di fare e ciò che si fa. Per cui, fare "alla maniera di", essere manierati, equivale grosso modo, nel linguaggio corrente, a mancanza di spontaneità, intendendo per spontaneità il mitico colloquio tra la Musa e il poeta: la spontaneità cioè del vate. In antico questa spontaneità si traduceva in una specie di deificazione dell'autore del poema: era la Musa che cantava. Il poeta era la lingua "per se stessa mossa"; il 'motore' della lingua, era la Musa, l'ispirazione; per cui, errore è da parte dei Monti tradurre: "cantami o Diva", il verso di Omero che suona: "Canta o Diva". C'è tutta una differenza di mentalità, di cultura, di civiltà, di epoca. Il dire: 'canta a me, che io poi riferisco', presuppone il modello, a cui io, artista, mi adeguo; se dico, invece: 'canta tu', io sono annullato, non esisto; il rapporto tra ispirazione e ascoltatore è diretto, non più mediato.

2) La biografia degli artisti nella storiografia tardo medievale.

Sino a tutto il Quattrocento i biografi fiorentini, gli autori cioè delle "Vite" di uomini illustri, si interessavano di colui che aveva dato gloria alla città, senza tener conto della causa diretta di quella grandezza, di quella gloria. Tessere la biografia di un condottiero equivaleva a tessere la biografia di un santo o di un uomo politico o, poniamo, di un artista. Ai Fiorentini, cioè, in-

- 7 -

teressava soprattutto la gloria cittadina, non il diretto riconoscimento delle opere o del valore dei biografi.

Si cominciò a parlare di Giotto perchè Giotto era così celebre da aver dato gloria alla città, e - a rigore - perchè fosse un artista. Ricordiamo la famosa terzina di Dante, quando il poeta pone Cimabue e Giotto a confronto:

"credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido
sì che la fama di colui è oscura".

(Purgatorio, XI)

In genere si crede che questa sia una valutazione sul piano della critica d'arte, di Giotto a paragone con Cimabue. Il senso letterale, invece, è: Cimabue era un artista che credette di "tener lo campo", di essere il primo; ma il "grido", la celebrità, ora è passata a Giotto, tanto che "la fama di colui è oscura". Che cosa registra Dante? valore artistico o fama?

Fama, nient'altro. Se, per assurdo, Giotto avesse usurpato quella fama, non l'avesse cioè meritata, la terzina di Dante sarebbe valida egualmente. Anche al tempo di Dante, l'artista, ~~pù che essere considerato tale, era con-~~ siderato fattore e fautore della pura e semplice gloria civica.

Ragioni morali erano, dunque, alla base della storiografia antica.

Immaginate quale cambiamento deve essere avvenuto

- 8 -

nella mente e nella cultura degli uomini quando, da un concetto "civico" della biografia, si passa ad un interesse per l'artista in quanto tale: ciò vuol dire passare da un concetto morale generico, a una valutazione critica dell'arte in sè e per sè.

A questa seconda fase è quindi preposto il concetto di arte, il concetto di valore dell'arte in sè, senza chiedersi quali effetti secondari possa avere.

Che cosa interviene fra questi due momenti? che cosa c'è fra la prosa del Villani (epoca della gloria civica) e il Vasari?

Tralasciamo i trattati degli artisti, in cui si fa della scienza: gli umanisti, infatti, per insegnare a di pingere o per definire l'arte parleranno di geometria, di prospettiva (cfr. Piero della Francesca); vediamo invece che cosa può collegare l'opera di Filippo Villani (1400 circa) con quella del Vasari (XVI sec.).

Nel Medioevo sono scarse le tracce di una storia degli artisti: si tessevano, come si è detto, le glorie ci viche sull'orditura delle vite degli uomini illustri, per cui la biografia era coltivata particolarmente da un pun to di vista religioso o trovava sostegno nell'ethos nazionale (Dante)(2). Soprattutto a Firenze la novella e l'aneddoto si impadronirono dei fatti riguardanti la vita degli artisti, mirando più all'uomo, pur singolare, che all'artista. La letteratura aneddótica e novellistica conduce all'opera del cronista Filippo Villani (3), che segna l'inizio della letteratura storico artistica

- 9 -

del primo Rinascimento. Dal Villani al Vasari i Fiorenti ni non usavano scrivere biografie dei viventi: i monumen ti, si diceva, si elevano ai morti.

3) I precedenti delle biografie vasariane.

Nel Quattrocento vi sono alcune biografie particolari, fra cui significativa è quella del Manetti su Filippo Brunelleschi (4). Il Manetti conobbe direttamente l'artista; infatti inizia l'opera con le seguenti parole: "Filippo di Ser Brunellesco, architetto, fu della nostra città ed a' mia di, e conobbilo e parla'gli....". E', quindi, la biografia scritta da un testimone, il quale, invece di valutare la personalità del suo biografato attraverso le opere, cita numerosi fatti della vita ed espone i dati puri e semplici di cui può dare sicura testimonianza. In lui predomina un desiderio memorialisti co.

Quella del Manetti, s'inquadra, quindi, nella corrente delle biografie artistiche del Rinascimento, che avrà il suo esponente massimo nel Vasari: egli infatti racconta aneddoti ed episodi reali che valgono a illustrare il carattere morale dell'artista e a inquadrare le vicende della sua attività; ha cura inoltre di avvertire quali opere egli vide direttamente, di quali, invece, ebbe notizie da altri.

Prima dell'epoca del Manetti, il Ghiberti scrive

- 10 -

"I Commentarii": con lui può dirsi nata la letteratura storico artistica nel vero senso della parola. L'opera comprende tre Commentari:

1) il primo è antico nel contenuto e nella forma: contiene una prima elaborazione della storia degli artisti antichi, fatta sulla tradizione pliniana. Ma che cosa egli può ricordare delle origini della pittura, di quell'egiziano che vide proiettata sul muro l'ombra della sua fanciulla e ne disegnò il profilo, inventando la pittura? Che testimone è di queste cose? Al desiderio memorialistico, che informa soprattutto il secondo commentario, si sovrappone un desiderio di indagine, di ricerca storica. Tra chi dice: ecco quello che io ricordo (Manetti), e chi dice: ecco quello che io indagando ho appurato, c'è una esperienza storica, che nel primo aveva altro carattere o non c'era.

2) Il secondo commentario continua la trattazione storica e raccoglie le vite degli artisti contemporanei, a partire da Giotto sino a lui, Ghiberti. Non sono raccontati aneddoti; anzi, vengono evitati con cura. Le vite sono condotte soltanto attraverso l'analisi stilistica delle opere (primo esempio di biografie di carattere stilistico). Segue la più antica autobiografia di artista che ci sia nota, fondata anch'essa sulla analisi delle opere.

3) Il terzo commentario, invece, intende determinare le basi teoretiche dell'arte. Il Ghiberti dà risalto soprattutto all'ottica (la scienza del vedere)(6), in base alla quale l'artista non solo valuterà gli effetti della sua figurazione, ma soprattutto conoscerà il rapporto che

- 11 -

intercorre tra l'oggetto da rappresentare e l'oggetto rappresentato. Nel passaggio da un modello reale alla figurazione c'è, infatti, tutto un processo ottico: non solo quello che si risolve nella prospettiva, ma anche quello che si è qualificato come processo psicofisico, in quanto il vedere, come atto incluso nel dominio della natura, è condizionato dal soggetto che vede. La scienza del vedere veniva quindi a collimare con la scienza del rappresentare.

Come è descritto questo procedimento? Immaginando che dall'occhio umano parta un fascio di raggi che vadano a colpire tutti i punti di un oggetto; che poi un diaframma verticale tagli questa piramide di raggi in maniera che ciascuno dei raggi lasci l'impronta sul diaframma: si formerà così un'immagine rimpicciolita, ma non deformata, cioè "simile" dell'oggetto. Poichè tra questa impronta e il vero si istituisce un rapporto esatto, proporzionale alla distanza (si ricordino le figure dette in matematica "simili"), l'atto sensibile della visione viene trasferito in un fatto intellettuale, come quello, per l'appunto, della matematica.

L'importanza storico artistica del Ghiberti appare evidente: la sua polivalenza dimostra eloquentemente infatti quali fossero gli interessi e le urgenze di pensiero di quel tempo. Nella sua esposizione, inoltre, egli introduce come esempi monumenti dell'antichità, considerandoli dal punto di vista artistico: è la prima volta che un artista parli in questo senso di monumenti antichi; è anche originale nell'enunciare la teoria delle

- 12 -

proporzioni. Ma, quello che è più importante per il nostro discorso, egli per primo, ripetiamo, ha delineato i caratteri e ha gettato le basi della vera storia degli artisti, intesa poi in altro modo dal Vasari e dai suoi successori.

4) Il Vasari.

Il Vasari è il cardine intorno al quale gira la cultura artistica, cioè il modo di vedere l'arte, in questo periodo (7). Egli intitola la sua opera: "Le vite.....": sgombra cioè il campo da ogni altra esigenza se non da una: raccontare la vita degli artisti, non come letteratura memorialistica, ma come letteratura già conclusa (tutti gli artisti inseriti nella prima edizione, secondo la tradizione degli storiografi fiorentini, sono morti). L'intento vasariano non è quello di glorificare la città attraverso le biografie dei grandi, ma di glorificare il biografato in quanto artista.

E' un capovolgimento totale rispetto alla antica storiografia: dall'artista a servizio della gloria civica, si passa alla storia che glorifica l'artista. La compilazione di biografie di artisti in quanto tali, non più posti cioè sullo stesso piano di qualunque altro grande cittadino, implica una visione dell'arte in sé e per sé, presuppone cioè che cosa sia l'arte, e quindi rivela un intento anche filosofico.

- 13 -

Alla biografia dell'artista in quanto tale, si accompagna sempre, nella prosa del Vasari, il giudizio sulle virtù dell'uomo. Non c'è biografia nella quale non si dica che quel tale artista aveva un buon carattere, se era pio, se morì in grazia di Dio o no, se era di costumi austeri: c'è insomma la preoccupazione di vedere l'uomo nella sua totalità, nel senso, diciamo pure, cristiano della parola. (8)

(Ora, avvertiamo subito, non faremmo una biografia di questo genere; dopo la cultura romantica e idealistica soprattutto, nessuno si cura più di indagare i fatti della vita di un artista, distinguendosi, oggi, tra personalità storica e personalità artistica. Ciò, talvolta, non senza un certo artificio).

Inoltre il Vasari rivela l'intento di collocare l'artista al suo posto entro uno schema preconconcetto della storia artistica. Per il Vasari, il presente ha prodotto il più grande artista di tutti i tempi, per cui, dopo questa vetta, deve intuirsi la inevitabile decadenza. Come un organismo vivente, l'arte cresce e si sviluppa giungendo, attraverso l'infanzia e l'adolescenza, al pieno vigore della maturità, dopo la quale, fatalmente, dovrà decadere.

Tutto questo prova nel Vasari una concezione astratta dell'arte, premessa alla narrazione propriamente storica, o almeno biografica.

- 14 -

5) Manierismo e imitazione.

Questi cenni sono da assumersi in funzione del nostro intento, che è quello di chiarire, a costo di semplificarlo empiricamente, il Manierismo cinquecentesco.

E perciò, da quanto precede scaturiscono alcune domande. La prima è: in che modo quanto abbiamo ora detto si collega col manierismo?

Elementi che, nell'opera del Vasari, rispecchiano la cultura del tempo, sono: innanzitutto la necessità di vedere l'uomo nella sua integrità morale (9); poi, una più spiccata esigenza storica, che avevamo già vista annunciata non solo nelle biografie di uomini illustri, ma anche nella letteratura memorialistica.

Lo schema evoluzionistico (o piuttosto biologico) che costituisce la impalcatura delle biografie del Vasari, dimostra che l'autore conosce qual'è la sommità del cammino dell'arte. Questa vetta raggiunta, ha un nome: Michelangelo; per ciò stesso, il metro per misurare il valore dell'arte è l'arte dell'artista sommo. Allora sarà buona l'arte, quando sarà imitatrice di quella di Michelangelo: in questa imitazione c'è l'essenza dello spirito del manierismo.

Ma se il buon artista imita Michelangelo, significa che, ancora prima, è stato detto che quella è l'arte migliore: cioè, a una concezione concreta del modello (Michelangelo), si accompagna una preconcepita e presunta conoscenza dell'arte in sè e per sè.

In questo si articolano le due accezioni del termine

- 15 -

manierismo: una etimologico letterale, l'altra storica:

1) un manierismo inteso come imitazione di un modello particolare (estensibile peraltro ad ogni campo dell'attività umana) è esistito in tutti i tempi; sempre cioè ci sono stati artisti che hanno imitato altri, anzi, non c'è stato artista, si può dire, che, almeno in gioventù, non abbia sentito l'influenza dei propri maestri o dell'ambiente. Quindi, il periodo imitativo, se vogliamo dire 'manieristico', il periodo in cui l'artista opera alla maniera di un altro, c'è in qualunque momento, è innato nella stessa natura non dirò dell'artista, ma dell'uomo. L'opera stessa dell'educatore non costituisce altro che la *παιδεία*, l'insegnamento, la successione, la discendenza: l'ammaestramento implica in sé, in qualche modo, il "manierismo".

2) l'altra accezione è: imitare un artista in quanto si sa (o si crede di sapere) qual'è l'arte bella, la migliore, quella, per ciò stesso, degna di essere imitata. Questo manierismo particolare non è diffuso, non è di tutti i tempi, ma è proprio del periodo di cui ci occupiamo.

Ma ecco la seconda domanda:

Come era concepita l'arte degna di essere imitata?

Prima di tutto l'arte, o meglio, la pratica dell'arte, si identifica con la virtù dell'uomo. Quindi c'è una base morale: attraverso l'esercizio dell'arte si raggiunge l'espressione della virtù.

Ma che cosa imita in generale l'artista?

L'artista imita la natura: è interessante vedere co

- 16 -

me questa proposizione della imitazione della natura,⁽¹⁰⁾ sarà concepita dal Vasari in modo del tutto impreciso rispetto al senso letterale delle parole.

Se, per esempio, il Vasari proponesse al modo del Boccaccio il concetto di artista imitatore della natura nell'atto del creare, noi non potremmo certo chiamarlo manierista o codificatore del manierismo. Ma tale concetto non è chiaro nella mente del Vasari; è anzi interessante e significativo vedere come di fronte ad esso si perda nell'altra proposizione: artista imitatore delle cose della natura.

Questo apparirà soprattutto chiaro quando discuterà per esempio, se la scultura sia superiore alla pittura: per provare infatti il primato della sua arte, ne mette in risalto la capacità di riprodurre fedelmente il reale:

"Figuratevi in scoltura una figura che, mangiando, in su 'n un cucchiaino abbia un boccon caldo: il fummo di quello et il soffiare del fiato che esca di bocca....".⁽¹¹⁾

Qui, appunto, si vede l'artista che ha come ideale l'imitare le cose già create della natura. (Lo stesso Michelangelo, quindi, non dovè sottrarsi a questo ideale; altrimenti come il Vasari avrebbe potuto giudicarlo ottimo? imitar Michelangelo sarebbe perciò una imitazione di secondo grado. Ma tale rigorismo, di vago sapore platonico, esula dalla mentalità del Vasari, che prescrive l'imitazione del sommo modello). Egli, insomma, (ed ecco la scarsa chiarezza della sua concezione) estende l'imitazione alle cose che sono nel mondo, comprese anche le opere

- 17 -

d'arte, che, ovviamente, siano degne di essere imitate (12).

6) La pratica dell'imitazione - La composizione.

Chiarito dunque che cosa si debba imitare, ci si deve chiedere: come si fa ad imitare?

In questo 'come si fa' è implicito l'aspetto più appariscente del fenomeno manieristico: l'ingegnarsi cioè a far bene, il trovare dei mezzi materiali prestabiliti, organicamente predisposti come strumenti di lavoro e, pertanto, fissare il modo di insegnare o di apprendere l'arte.

Dagli ideali vasariani siamo discesi ad una prassi metodologica, la quale, per avere valore universale, non può chiudersi nella proposizione vasariana esplicita di imitar Michelangelo, ma nell'altro assunto, anche vasariano, ma implicito, dell'imitare l'arte ritenuta perfetta.

Ma quando si tratti di imitare il bello fuori dall'esclusivismo vasariano, allora il modello sarà dovunque è ciò che si giudica bello. Ne deriverebbe, si potrebbe credere, un'arte eclettica, ma in realtà, non già di eclettismo si dovrà parlare, ma di quella selezione di modelli o di elementi, che svuotano di senso il ter-

- 18 -

mine, conferendo significato storico all'altro termine manierismo.

Insistiamo nel mostrare come, passando alla prassi, si sia superata la fase strettamente vasariana.

Conseguentemente, se bisogna imitare non un solo artista, ma attingere dovunque si manifesti l'arte bella, comunque isolata e dedotta dalle opere d'arte, fare dell'arte significa comporre, prendere cioè elementi per sé belli e porli insieme.

Ciò implica la necessità di avere a disposizione mezzi che consentano l'analisi, e perciò una didattica intesa in doppio modo, cioè tale da favorire il riconoscimento di ciò che si deve imitare e insieme tale da insegnare l'attuazione concreta dell'imitare. Per tutto ciò, occorre conoscere i teorici, che chiariscono quale sia il bello, gli artisti che lo attuano.

Da questo carattere, diciamo pure, composito, del processo artistico, deriva il concetto di arte come composizione; di conseguenza nascono le accademie, i trattati, l'uso della parola compositore in luogo di quella di artista.

Ora occorre commentare quanto precede: come tutto questo può far capo al concetto di arte in senso generale, cioè, fuori dalla "storia"?

Un romantico o un idealista (orecchianti ambedue), risponderebbero di no, perchè l'arte, se non precede da una effusione genuina increata, non è arte; ecco quindi la difficoltà della critica romantica e anche della nostra che di quella è tributaria attraverso l'idealismo,

- 19 -

a comprendere l'arte del manierismo. Ma se all'avvento di quest'arte si pensa semplicemente, come all'avvento di qualunque fatto espressivo, i concetti di composizione e di imitazione cessano di essere negativi per divenire i coefficienti della storicità di quest'arte medesima.

Riprendiamo il concetto della distinzione fra lingua e linguaggio: sul dizionario si trovano i termini della lingua, le parole messe in ordine alfabetico; quando, poniamo, io scrivo un poema, faccio dell'arte; di che cosa mi valgo? di quelle parole; ma nel modo di adoperarle, di metterle insieme, di comporle, rivelerò il mio linguaggio. L'arte, quindi, si attua là dove comincia il linguaggio e finisce la lingua intesa materialmente. (13)

A rigore, si potrebbe dire che l'arte è sempre composizione (14): e giacchè questa parola non è negazione del concetto di arte, la critica moderna, senza preconcetto alcuno, può impostare il problema del manierismo. In altri termini il manierismo non è termine negativo, e il concetto del comporre non è preclusivo dell'avvento dell'opera d'arte.

Aspetti precipui di questo periodo, ripetiamo, sono: le discussioni sulla definizione e sul primato delle arti, i trattati, le accademie, il concetto di composizione, il termine "compositore" susseguito a quello di artista.

Illustriamo ora i caratteri dei singoli aspetti.

NOTE AL CAPITOLO PRIMO

- 1) Per notizie più particolari sul Manierismo, cfr. A. PRANDI, Lezioni di Storia dell'arte - Le origini del Barocco nell'arte figurativa italiana. I, Il Manierismo e i Carracci (corso di dispense a cura di E. Croce), Parte Seconda.
- 2) La novella di soggetto artistico, e in generale tutta la storiografia fiorentina del Trecento, si ricollega per buona parte al poema dantesco: il riferimento a Cimabue e Giotto, fu lo spunto da cui, presso i commentatori di Dante (da Jacopo della Lana a Pietro di Dante) si sviluppò tutta una letteratura di novelle e di leggende che trovarono la loro conclusione nel romanzo cimabuesco del Vasari.
- 3) F.VILLANI, De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus, (c.1400).
- 4) A.MANETTI, "Vita di Filippo di Ser Brunellesco", Firenze 1927.
- 5) L.GHIBERTI, "I commentarii", Napoli 1947.
- 6) L'ottica, diffusa dai trattati degli Arabi (importan-

- 21 -

te soprattutto quello di Alhazen), nel primo Quattrocento è o confusa, o messa come base, alla prospettiva.

- 7) Per altre notizie sul Vasari, v. dispense citate a nota 1.
- 8) Al tempo del Concilio di Trento, infatti, sotto la spinta religiosa, il valore morale è posto in primo piano.
- 9) cfr. nota precedente.
- 10) Il concetto di arte come imitazione è stato la causa della condanna che Platone ha pronunciato contro l'arte: esiste l'idea, la realtà è l'imitazione dell'idea, l'arte imita l'imitazione dell'idea, quindi è una imitazione di secondo grado, e perciò spregevole.

Aristotele pone l'arte come imitazione, ma in modo diverso: imitazione dell'atto creativo della natura, non imitazione delle cose reali.

E questa seconda accezione continua variamente: la troviamo, per esempio, in Boccaccio, quando dice che Giotto è grande artista non perchè toglie gli oggetti dalla natura, ma perchè ne imita l'atto prodigioso del creare. L'imitazione consiste quindi nel potere creante: se le creature di Giotto saranno simili a quelle della natura, ciò dipenderà dall'essere Giotto simile, nell'atto del creare, alla natura stessa. "In questo io proclamerò che i poeti sono

- 22 -

scimmie, ciò che io credo cosa onorabilissima: in questo, dico, che essi tentino, con la propria arte, quel medesimo che fa la natura con la sua potenza". ("In hoc ego poëtas esse simias confitebor: quod ego honorabilissimum reor opus in idem sua arte conari quod agit natura potentia" , G.BOCCACCIO, Genealogie deorum gentilium, Bari 1951, vol.II, libro XIV, cap. XVII, p.732).

- 11) B.VARCHI, Lezzione della maggioranza delle arti, Appendice: Lettere di più eccellenti pittori e scultori ecc., in "Trattati d'arte del Cinquecento fra Mannerismo e Controriforma", a cura di P.Barocchi, vol.I, p.62.

- 12) Nella categoria dei modelli da imitare accanto alle cose naturali sono collocate le opere d'arte. Del resto sono di questo secolo le locuzioni più o meno enfatichè, ma significative, di artisti che vincono la natura. Si ricordi, per esempio, il famoso epitaffio per Raffaello:

Hic ille est Raphael, metuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriendo mori.

(L'autore dei celebri versi sembra essere non già il Bembo, ma il Tebaldeo, che fu in rapporti di amicizia con Raffaello. Il distico fu così tradotto dal Bellori:

Questi è quel Raffael, cui vivo vinta
Esser temeo natura, e morto estinta).

- 23 -

- 13) cfr. G. von SCHLOSSER, La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore, Bari, 1936; id., Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa, Bari, 1938.
- 14) Fra le più antiche e frequenti definizioni dell'arte c'era quella dell'unità nella varietà, che implica il concetto di composizione.

Capitolo II

LA TEORIA DELL'ARTE A FIRENZE NEL CINQUECENTO

1) La disputa del Varchi - Vasari e Michelangelo.

Se è sempre necessario per affrontare lo studio dell'arte di un periodo, conoscere il modo di pensare intorno all'arte, lo è in modo assolutamente imprescindibile a proposito del Cinquecento, di un periodo, cioè, in cui l'attuazione dell'opera d'arte impegnò, di fatto, gli artisti in ragionamenti sull'arte stessa.

In questo periodo, in altre parole, la cultura degli artisti non è più fatta esclusivamente di nozioni di matematica o di tecnica pittorica come nel Quattrocento o nei secoli precedenti, ma si estende in modo evidente alle opere d'arte del recente passato. E anzi, si può dire che l'attuazione dell'arte del secondo Cinquecento, si fa mediante un giudizio sulle opere d'arte (1).

Le questioni che, allora, si agitavano a Firenze sulla teoria artistica ci offrono un quadro vivo e efficace di quello che era il clima culturale nel quale operarono gli artisti e il Vasari stesso.

Nell'ambito letterario e artistico si discuteva soprattutto su due temi: sulla definizione dell'arte e sul

- 25 -

primato delle arti.

Nel 1547 Benedetto Varchi (1503-1565), storico e filosofo fiorentino, promuove una inchiesta fra gli artisti per stabilire la "maggioranza e nobiltà delle arti" (2); il mezzo puramente letterario della inchiesta, poi diffusamente usato, appare così per la prima volta nel campo della critica d'arte.

Già intorno al 1498, Leonardo, nel suo "Trattato della pittura" ci fornisce un grandissimo esempio di "paragone" fra le arti (3).

Egli afferma la superiorità della pittura e ritiene il pittore simile a Dio: "La deità ch'è la scienza del pittore fa che la mente del pittore si tramuta in una similitudine di mente divina"; per Leonardo il pittore è "Signore e Dio": "e in affetto ciò ch'è nell'universo per essentia, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempi generano una proporzionata armonia in un solo sguardo, qual fanno le cose". La scultura, invece, è materia: imprigionata nelle tre dimensioni, manca della elaborazione artistica della pittura, la quale deve fingere vere, a tre dimensioni, quelle figure che invece hanno solo due dimensioni. Il pittore deve coi propri mezzi, in una intima elaborazione del modello naturale, provvedere alle tre cose principali: modellatura, luce colorata, profondità spaziale, che la scultura invece riceve direttamente dalla natura.

Una statua rimarrà sempre quella che è, sia che la si rappresenti nel moto, sia che la si rappresenti nel-

- 26 -

la quiete. Invece in un dipinto io posso darvi l'impressione veramente di una cosa che sta vivendo sotto di voi, che si sta sviluppando, che sta nascendo e crescendo o de crescendo, morendo.

Nella sua dotta conferenza "Della maggioranza e nobiltà dell'arti", e precisamente nella disputa prima, Benedetto Varchi, chiarisce qual'è l'intendimento che si propone: ".....volendo noi procedere filosoficamente ed essere intesi da ognuno, è necessario dichiarare, prima, che cosa sia arte; poi, in che modo e da che cosa si conosca quando un'arte è più o meno nobile d'un'altra". E dà questa definizione dell'arte: "l'arte è un abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali è non nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa" (4); poi, precisa come si debba fare per stabilire la nobiltà delle singole arti: "... nelle arti si debbe attendere principalmente e considerare il fine, e secondo che il fine è o meno o più degno, così l'arte è più o meno nobile". (5)

Posta la premessa che la nobiltà dell'arte dipende dal fine, è ovvio che risulterà più nobile fra le arti quella che è in grado di procurare all'uomo maggiore vantaggio e utilità. Infatti per il Varchi: "La medicina è la più degna e la più nobile di tutte l'altre, e la cagione è perchè ha il suo fine più nobile e più degno, il quale è..... o conservare la sanità dove ella è, o indurla dove manca". Ad essa segue l'architettura, e via via gerarchicamente le altre arti.

Nella seconda disputa, che è quella che affronta il

- 27 -

il problema del primato: ("qual sia più nobile, o la scultura o la pittura"), il Varchi, esaurita la rassegna dei difensori della pittura (Baldassarre da Castiglione, l'Alberti, ecc.) e della scultura, espone la propria soluzione filosofica: "Dico, adunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano un'arte sola". (6) La chiave della deduzione è fornita, secondo le premesse generali, dalla identità del fine: "non solamente il fine è il medesimo, ma il principio, cioè il disegno". Esse sono varie solo negli accidenti: ed è per questo che molti ancora non hanno trovato questa verità.

Nella terza disputa, riprendendo un antico problema (7), tratta del tema: "in che siano simili et in che differenti i poeti e i pittori".

Alle domande del Varchi rispondono gli artisti fiorentini: fra i pittori, Iacopo da Pontorno, Angelo Bronzino, il Vasari; fra gli scultori, Benvenuto Cellini, Francesco da Sangallo, il Tribolo, Michelangelo.

Il Vasari, strenuo difensore della pittura, indica nella sua lettera tutte le possibilità espressive della sua arte.

"Figuratevi in scultura una figura che, mangiando, in s'un cucchiaino abbia un boccon caldo: il fummo di quello et il soffiare del fiato che esca di bocca di quell'altro per freddarlo non faranno mai torcere il fumo della caldezza dal soffio freddo in alcuna parte".

Oltre alla resa fenomenica della natura: (la pittu

- 28 -

ra) "contraffà perfettamente i fiati, i fiumi, i venti, le tempeste, le piogge, i nuvoli, le grandini, le nevi, i ghiacci, i baleni, i lampi, l'oscura notte, i sereni, il lucer della luna, il lampeggiar delle stelle, il chiaro giorno, il sole e lo splendor di quello", sottolinea la capacità che ha la pittura di contraffare la materia; "...il raso, il velluto, l'argento e l'oro, e le gioie con i lustri delle perle..." (8).

Michelangelo, nella sua brevissima lettera, supera questa logomachia minata dal compiaciuto paradosso, e conclude la disputa ritenendo inesistente il problema del primato fra le arti. Ma anche in lui prevalgono le personali vedute sull'arte, come deve avvenire per ogni artista, e perciò non può evitare di riproporre il problema; tutta la discussione aperta dal Varchi per Michelangelo è in fondo superflua: ma non tanto per l'assurdità, insita in essa, ma perchè egli, Michelangelo, l'aveva già risolta e pertanto, da buon artista, riteneva indiscutibili i propri convincimenti (che, a ben pensare, eran tutt'uno con le proprie opere). Infatti per lui scultura e pittura sono nello stesso rapporto del sole alla luna: afferma cioè la superiorità della scultura riserbando parole fiere e sdegnose per chi (Leoanrdo) volle decretare la preminenza della pittura: ".....Colui che scrisse che la pittura era più nobile della scultura, se gli avessi così ben intese l'altre cose che gli ha scritte, l'avrebbe meglio scritte la mia fante" (9).

Concludendo, è da notare come diverso sia il modo di affrontare e risolvere il problema del primato delle

- 29 -

arti da parte dei letterati-filosofi e da parte degli artisti. Questi ultimi tendono a difendere strenuamente ciascuno la propria arte, impostando cioè il problema su basi individuali e perciò antiteoretiche; gli altri, invece, si valgono soltanto di argomenti "filosofici" e, dove manchi autentico vigore di pensiero, restano su un piano di arido e formale diletterantismo.

2) Precedenti della trattatistica cinquecentesca.

Che cosa è un trattato rispetto a una fonte storiografica? Che cosa s'intende per trattato come elemento culturale, ossia come fonte per la storia della cultura?

Se per trattato intendiamo una somma di ammaestra-
menti, un inquadramento mentale allo scopo di una didattica, non potremo certo confondere un'opera siffatta con un'altra che narri, poniamo, le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti. Non c'è bisogno di illustrare la differenza che sussiste tra il dire: se volete essere architetti dovete conoscere e applicare queste regole, ecc. e dire: gli architetti del passato sono stati questi e hanno operato in questo modo.

Prima di rispondere alla domanda: che valore ha un trattato come documento di storia della cultura, bisogna chiarire che cosa distingue i trattati di cui ci oc-
cupiamo dalle opere di carattere essenzialmente scienti

- 30 -

fico del Quattrocento e da quei libri di precettistica che caratterizzavano la didattica artistica del Medioevo.

Questi ultimi, detti 'trattatelli' per la loro mole esigua, insegnano la pratica spicciola del dipingere: come si fabbrica un pennello, come si stemperano i colori, come si imprime una tavola, ecc.; manca in essi, cioè, ogni interesse per i principi che possono giustificare l'uso di quella tecnica, mentre costante è la preoccupazione di impartire norme morali (10).

Nel Quattrocento e dal Quattrocento in poi, per insegnare l'architettura, si è invocata l'autorità di Vitruvio (11): il trattato di architettura si è basato cioè su un principio storico dogmatico, possiamo dir così, dal quale discende la tecnica del fare l'architettura.

Opere fondamentali della teoria artistica del primo Rinascimento sono i dieci libri di Vitruvio, e il trattato dell'Alberti (12): mentre i trattati medievali avevano lo scopo preciso di fornire ammaestramenti di carattere essenzialmente pratico agli artisti, e quindi erano per lo più in lingua volgare, le due opere citate erano pubblicate in latino, erano cioè dedicate ai dotti: si proponevano di arricchire la cultura degli umanisti, non di insegnare praticamente l'arte. All'empirismo precettistico medievale, si è sostituita la scienza, la storia e la filosofia.

Quando, invece, sono stati assunti gli edifici antichi e le statue antiche come modelli da imitare, il trattato si è configurato sotto altra veste, essendo fondato non sulla autorità di un teorico antico, ma sull'esempio

- 31 -

di opere giudicate perfette.

Un trattato del Rinascimento, quindi, si configura come una somma di insegnamenti facenti capo a una esposizione di principi, ideologici o storici, che giustificano gli insegnamenti medesimi; esso perciò tende a generare una metodica universale e a proporre paradigmi.

✕

✕

✕

Per esemplificare, ricordiamo il viaggio, vero o presunto, che il Brunelleschi compì a Roma dopo l'esito, per lui negativo, del concorso per la porta Nord del Battistero (1402).

Secondo la testimonianza del Manetti, il Brunelleschi, sconfitto, avrebbe detto: "io non l'ho sapute sì bene, che le siano rimaste in tutto sopra di me; egli è buono andare veggendo dove le sculture sono buone" (ecco il principio che determina una trattatistica: io non ho saputo scolpire bene - nel caso particolare, la formella del concorso - vado ad imparare dove sono le buone sculture). E dallo studio delle statue antiche il Brunelleschi apprese "un certo ordine di membri e d'ossa molto evidentemente, come quelle che da Dio, rispetto a gran cose era alluminato: el che e' notò molto, parendogli molto differente da quello che s'usava in que' tempi" (14). E' qui evidente l'interesse per la anatomia, da cui doveva procedere un "ordine", cioè una regola di carattere universale, e quindi valida anche per l'archi

- 32 -

tettura: infatti, aggiunge: "e nel guardare le sculture come quello che aveva buono occhio ancora mentale et avveduto in tutte le cose, vide el modo del murare degli antichi et le loro simmetrie"; e ancora: "e fece pensiero, che mentre che riguardava le sculture degli antichi, non avere meno gli occhi a questo ordine e modo, che a quello delle sculture (da intendersi: architetture) e sì ne' reggimenti e fortezze dello edificare, e corpi e garbi et invenzioni, secondo e propositi a che gli avevano a servire, come negli ornamenti".

Con questo appare evidente il presupposto di una proporzione, di un rapporto per se stesso: una legge astratta, formulata in termini matematici, come le proporzioni musicali; è anche chiara la riduzione delle arti alla unità in grazia appunto di questo "ordine" scoperto nella figura del corpo umano.

Questo modo di imitare e di crear canoni è squisitamente quattrocentesco.

✕

✕

✕

Raffaello, nominato architetto di S. Pietro il 1° aprile del 1514, scrive, (o fa scrivere dal Castiglione) in una lettera:

"...Nostro Signore con l'honorarmi m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabbrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, et

- 33 -

tanto più quanto il modello, ch'io n'ho fatto, piace a Sua Santità, et è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovare le belle forme degli edifici antichi, nè so se il mio volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti....." (14).

All'epoca di questa lettera, cioè, siamo arrivati in un punto in cui, rivolgersi all'autorità di un teorico antico, già non è più sufficiente (15).

Vi sono esigenze nuove: non basta più il modello da imitare senza discutere (prima, scoperta, p.es., una proporzione tra le parti ritenute perfette - poniamo, la sezione aurea (16) - non c'era che da riportarla in nuova materia); c'è invece ora l'esigenza di risalire, sì, agli esempi antichi, ma per elaborarli, ovvero scinderli in elementi singoli, da ricomporre poi in altro modo.

Questa è la nuova poetica della composizione, che interviene nel momento in cui il "dogma" dell'antico, agnosticamente eccellente, non basta più.

Quest'altro aspetto della cultura manieristica è tutt'uno col trattato: se, infatti, la mentalità degli artisti rispetto ai modelli da imitare è mutata (non imitarli come sono, ma isolarne le parti per poi comporre nuove unità formali) il trattato deve dipendere da questi stessi principi: infatti nei trattati si propongono, come canoni, gli elementi, in attesa delle occasioni di ricomporli. Quindi, in fondo, parlare della composizione, o parlare dei trattati, è fare discorso

- 34 -

analogo.

3) Ancora sulla composizione e sull'imitazione.

Non crediamo fuor di luogo, per amor di chiarezza, ampliare un po' il discorso. Consideriamo perciò la differenza tra imitazione intesa alla maniera dei quattrocentisti e composizione.

Un 'brunelleschiano', come abbiamo visto, considera una statua antica e ne coglie le proporzioni, che applica poi in una fabbrica, in un'altra statua. Ma, per poter attuare quelle divine proporzioni, è necessario prima di tutto che gli elementi da mettere in rapporto siano di una esattezza esemplare. Inoltre questa imitazione, che è imitazione d'una formula astratta, poichè riguarda un rigoroso rapporto matematico tra le parti, implica precisione e esattezza anche nella lavorazione: ed ecco tutta quell'arte quattrocentesca asciutta, levigata, tersa, che riscopre la bellezza di una colonna, di un capitello, di una modanatura.

Se, invece, tutti questi elementi si prendono e si compongono in maniera che il valore della fabbrica risulti dall'assieme, la cura del particolare, l'esattezza di esecuzione, non è più necessaria. Ci si avvia, anzi, verso la ricerca dell'effetto: si cura cioè l'effetto che l'assieme delle parti di un'opera possa dare, piuttosto che l'essenza di ciascun elemento componente.

- 35 -

A questo proposito si confronti, per esempio, il David di Michelangelo ed una statua del Bernini. Mentre il David (che tiene ancora di certo gusto quattrocentesco) si può osservarlo minutamente, seguirne il profilo del volto, le vene delle mani, cogliere le nitide linee di contorno, la statua del Bernini non ci suggerisce di ammirarne i particolari, ma si affida piuttosto ad un effetto d'assieme, soprattutto pittorico.

Tendere all'effetto è tutt'altra cosa che operare inseguendo una perfezione: nel primo caso il godimento dell'opera comincia quando essa opera è compiuta, nel secondo è insito nell'attuare le singole parti come l'assieme, secondo il concetto della classica 'eurythmia', impossibile senza la 'symmetria' (17).

Dal Medioevo, quando i trattatisti si preoccupavano di impartire all'artista norme morali, e scrivevano: "...Bene ti do questo consiglio, che ti sforzi d'adornar sempre d'oro fine e di buoni colori, massimamente in nella figura di Nostra Donna. E se vuoi dire: - una povera persona non può far la spesa -; rispondoti che se lavori bene, e dia tempo nelli tuoi lavorii, e di buoni colori, acquisti fama in tal modo, che una ricca persona ti verrà a pagare per la povera; e sarà il nome tuo sì buono in dar buon colori, che se un maestro arà un ducato d'una figura, a te ne sarà proferto due, e verrai ad avere tua intenzione, come che proverbio antico sia: chi grossamente lavora, grossamente guadagna. E dove non ne fussi ben pagato, Iddio e Nostra Donna te ne fa di bene all'anima e al corpo." (18), si giunge al "ba-

- 36 -

rocco" dove la qualità della materia non ha più importanza nel comporre l'opera: come il baldacchino di San Pietro è di bronzo e il fondale (quello dove si libra la cattedra di Pietro) è fatto di legno, stucco, bronzo, vetro, così si arriva addirittura a opere dove alla pietra si sposa la natura: gli alberi, i fiori, l'erba e l'acqua, la più labile, la più mutevole fra tutte le cose che possono intervenire a formare un'opera d'arte; non è possibile, infatti, immaginare una villa, un giardino secentesco, senza l'acqua, senza i grandi bacini in cui si riflettono gli alberi, senza il concorso di tutti questi elementi, che vanno al di là della forma concreta.

4) Il trattato del Serlio.

E veniamo finalmente ai trattati (19).

Il più significativo e il più antico fra i trattati del periodo manieristico è di Sebastiano Serlio (n.1475), bolognese architetto; (i trattati del manierismo sono quasi tutti di architettura, perchè l'architettura è quella che più letteralmente si presta alla composizione di elementi).

Gli altri trattati di architettura del Cinquecento sono del Palladio (20), del Vignola (21), dello Scamozzi (22). Essi sono tutti, almeno velleitariamente, in rapporto con l'opera di Vitruvio; il loro nucleo è costituito dalla teoria degli ordini classici.

- 37 -

Il trattato del Serlio, apparso in diverse edizioni di singole parti, a partire dal 1537, comprende sette li
bri: il primo tratta dei fondamenti matematici dell'ar-
chitettura; il secondo della prospettiva; il terzo di an
tichità; il quarto (che fu pubblicato per primo), tratta
della teoria dei cinque ordiⁿⁱ(23); il quinto delle chiese;
il sesto dei palazzi e delle ville; il settimo (pubblica
to dopo la morte) è una continuazione e un ampliamento
del precedente; l'ottavo, che trattava dell'architettura
militare, è perduto.

Per i primi due libri, strettamente didattici, il
trattato del Serlio conserva ancora un carattere quattro
centesco (Piero della Francesca insegnava la prospettiva
ai pittori prima che operassero); poi passa a indicare
le fabbriche antiche da imitare.

L'editore non cominciò a pubblicare dal primo e dal
secondo libro, bensì, come s'è detto, da quello sui cin-
que ordini (autentica 'grammatica' dell'architetto), se-
guito dal libro sulle antichità, da servire, per rimane-
re nella aderentissima metafora, come 'sintassi' esempla
re: in quel tempo interessava infatti ai lettori, più
che imparare la geometria, avere un catalogo di opere an
tiche ritenute esemplari.

Questo fatto è quanto mai espressivo per illustrare
come finisca la mentalità, il gusto, la cultura del pri-
mo Rinascimento e come se ne instauri uno nuovo: quello
che muove da esempi concreti, il gusto esteriore che più
tardi porterà alla cura, al culto dell'effetto.

Ma c'è un altro fatto ancora più indicativo di quel

- 38 -

lo che era il clima culturale del tempo: la raccolta di rilievi di antiche costruzioni (nel III libro).

La prima opera assunta come modello di perfezione è il Pantheon: "Tra gli antichi edifici che si veggono in Roma, istimo che il Pantheon per un corpo solo sia veramente il più bello, il più integro, et il meglio inteso: et è tanto più maraviglioso de gli altri, quanto che havendo egli molti membri, così tutti corrispondono al corpo, che qualunque persona vedendo tal corrispondentia ne riman soddisfatto. E questo avien, che quel prudente Architetto che ne fu inventore, fece election de la più perfetta forma, cioè della rotondità, onde volgarmente se gli dice la ritonda: perciocchè ne la parte interiore tanto è l'altezza, sia, quanto la sua larghezza". Il Pantheon è bello, è integro, perchè è la realizzazione della unità: l'altezza è uguale alla larghezza. Questo è espressione di un gusto geometrico, di un gusto, detto schematicamente, quattrocentesco (per quella geometria pura che presiedeva, per esempio, all'arte di Piero, che riduceva la stessa figura a pura astratta forma geometrica). Aggiunge poi:

"Et forse il prefato Architetto considerando che tutte le cose che procedono ordinatamente, hanno un principale, et sol capo, dal quale dipendono gli altri inferiori, volse che questo edificio havesse un lume solo: ma nella parte superiore, acciocchè per tutti i luoghi si potesse ugualmente dilatare, come in effetti si vede che fa. Perchè oltre l'altre cose che hanno il suo perfetto lume, le sei cappelle, le quali per esser nella grossez-

- 39 -

za del muro doveriano esser tenebrose, hanno nondimeno il suo lume conveniente per vigor d'alcune finestre sopra le dette cappelle, che gli porgono il lume secondo, tolto dall'apertura di sopra, si che non ci è cosa, per minima che sia, che non habbia la sua parte del lume".

Poichè tutte le cose che "procedono ordinatamente" hanno "un sol capo", il Pantheon ha "un lume solo", che, scendendo dall'alto, si dilata uniformemente in tutti i luoghi. E perchè le cappelle avessero la stessa luce, esse hanno finestrelle laterali, che ne rendono uniforme l'intensità. Da una considerazione geometrica, quindi, il Serlio passa a una considerazione visiva; dall'unità intellettualistica, alla unità nella luce. E continua:

"Et non solamente le cose dell'edificio materiali, e stabili hanno una gratia mirabile: ma le persone che si veggono quivi dentro, ancora che habbimo mediocre aspetto et presenza, se gli accresce un non so che di grandezza, et di venustà....." (24).

Lo stesso concetto, con quasi le stesse parole, il Serlio esprime più avanti (25), a proposito della loggia in Belvedere. Di fatto, dunque, il Serlio include Bramante (e anche Raffaello, in quanto allievo di Bramante), fra gli antichi, facendo posto alle sue fabbriche fra le "Antichità" (26).

Le persone che si vedono nel Pantheon, per il solo fatto di entrare a far parte di questo spazio, di queste proporzioni, acquistano "un non so che di grandezza, et di venustà": dov'è più la precisione di proporzioni cara ai quattrocentisti? Nella perfezione extra-umana del

- 40 -

Quattrocento, nella astratta forma geometrica, il Serlio include l'umanità contingente, che diventa per ciò stesso partecipe di quella perfezione: questo perchè a tale perfezione il Serlio giungeva non attraverso una via razionale, non attraverso la scienza, ma attraverso una via storica, quella cioè dell'ammirazione per l'antico. E come ha potuto immettere nell'Olimpo della perfezione il vivente, Bramante, così vede un uomo non altrimenti qualificato, partecipare della perfezione del Pantheon.

La similitudine non è del tutto calzante, in quanto Bramante aveva compiuto opere tali da fargli meritare la "deificazione" accanto agli antichi, mentre l'uomo che, entrato nel Pantheon, si nobilita e si ingigantisce, è del tutto ignoto. Ma la plausibilità della similitudine consiste nell'aver ugualmente trasceso il contingente in omaggio a una forma esemplare.

A proposito di Bramante, il Palladio (27) dice più esplicitamente, integrando il pensiero del Serlio, dal quale, del resto, dipende direttamente:

".....Bramante uomo eccellentissimo, et osservatore de gli edificij antichi, fece bellissime fabbriche in Roma..... Conciosia adunque.....che Bramante sia stato il primo a metter in luce la buona, et bella Architettura, che dagli Antichi fin a quel tempo era stata nascosta, m'è paruto con ragione doversi dar luogo fra le antiche all'opere sue.".

✕

✕

✕

- 41 -

Gli uomini del Quattrocento sentivano il rapporto con l'antico in senso dinamico e perciò erano convinti di superarlo; il Serlio sente l'antico come immobile perfezione, della quale si partecipa o no, quasi per un prodigio o un privilegio; ma che non si conquista e tanto meno si supera.

La posizione del Serlio, quindi, è l'estremo limite in cui si esaurì il cammino iniziato nel primo umanesimo (28).

Nel Quattrocento l'artista si proponeva di superare l'antico e apprendere come vivace e diretta esperienza: non come erudizione, non come entità a sè stante, apprendibile da chiunque, ma come cultura che diventava attuale in chi ne era degno.

L'antico si rivelava attraverso gli artisti, acquistando la loro impronta e venendo assorbito dalle loro opere: l'antichità diventava così modernità.

Più tardi l'antichità verrà indagata e diventerà scienza, o almeno antiquariato, e sarà proposta come canone alla imitazione predissequa. L'antico, prima inteso come "storia", sarà vivisezionato in sè e per sè, diventerà fredda e raffinata erudizione.

✕

✕

✕

- 42 -

Che il Serlio possa essere assunto come l'ultimo erede del Quattrocento, ma anche come il primo, tra i trattatisti, sensibile al tempo nuovo, lo dimostra quanto egli stesso dice nel corso della sua opera, e precisamente nel settimo libro (29), a proposito della composizione. C'è da credere che questo libro, pubblicato, come già si è detto, dopo la morte, sia stato scritto nell'ultima fase della sua vita. (Si ricordi che il Serlio, nato nel 1475, muore nel 1552). E' un libro di carattere didascalico: in esso, infatti, egli espone la propria esperienza di architetto, costruttore o restauratore, proponendola come materia da apprendere. E' dunque uno scritto molto più avanzato, come contenuto, rispetto ai primi libri: è, cioè, sempre meno teorizzante e sempre più aderente alla pratica viva dell'architettura, il che vuol dire che in esso l'autore si rivela più vicino al Vignola e al Palladio, che non a se stesso, quale si era manifestato in gioventù.

Valga, per dimostrare quanto si è detto, uno dei casi concreti, che egli propone al lettore che voglia farne tesoro sul piano pratico. Dovendo restaurare un edificio, il Serlio si trova nella impossibilità di regolarizzarlo, perchè le finestre non sono compartite a uguale distanza; tuttavia egli fa rientrare questa irregolarità nei suoi canoni estetici, realizzando con elementi fra loro discordi una "grata armonia".

- 43 -

"In questa facciata non son compartite le finestre a uguale distanza, per accomodarsi al fatto: ma è una discordia concordante: come ancora avviene nella Musica: perciocchè il Soprano, il Contrabasso, e il Tenore, e il Contralto, che acconcia il tutto, paiono discordi uno dall'altro nelle voci: ma la gravità d'una, e l'acutezza dell'altro, con la temperatura del Tenore, e l'interposizione del Contralto, per la bellissima arte del compositore, fanno quella grata armonia all'orecchie degli ascoltanti, che farà ancora nell'Architettura la discordia concordante, pur che vi sia sempre parità".

Questo è uno dei passi più illuminanti del gusto, della cultura, della poetica della seconda metà del Cinquecento. Vi è chiaramente espresso il concetto di arte intesa come composizione: "la bellissima arte del compositore", che produce con elementi fra loro "discordi", "quella grata armonia", quel tale effetto.

Altro importante argomento è il paragone con la Musica. Si rinvia di proposito la trattazione del rapporto tra musica e architettura, per estenderlo ad altri casi, che saranno trattati in seguito. Basti per ora ricordare che il Serlio dimostra, nel passo riportato, una esperienza musicale, almeno libresca. La sua fonte, probabilmente, è Gioseffo Zarlino (1517-1590) e, con estrema probabilità, l'opera: "Institutioni harmoniche" che, se fu pubblicata in italiano nel 1558, era già stata diffusa in lingua latina precedentemente, cioè quando il Serlio era ancora in vita.

In questa opera compare la locuzione non nuova, ma

- 44 -

da lui rinverdita e portata alla popolarità: "discordia concors" o "concordia discors".

5) Il Vignola.

Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573), detto il Vignola, è l'autore di un trattato, "Regole de li cinque ordini dell'Architettura" (1562): libro scolastico di piccola mole, pervenuto a una popolarità durevolissima (30).

Dalla filosofia, o meglio, dalla "moralità" di un Alberti ("De re aedificatoria"), si era giunti alla trattatistica del Serlio, che propugnava dei canoni, identificati in opere concrete (trasferimento da un valore storico a un valore esemplificativo); con il Vignola si passa addirittura a una didattica spicciola, alla formulazione di aridi precetti disancorati dalle fonti, almeno per il lettore apprendista: non è più necessario che l'architetto sia colto.

Il trattato, preceduto da una breve prefazione, è costituito da tavole, su cui sono disegnati i cinque ordini architettonici, con le misure riferite a un modulo arbitrario e non a una misura concreta (braccia, piedi, mani), il che conferisce la massima agibilità al precetto: "...come ha portato il mio giudizio ho fatto questa scelta fra tutti gl'ordini cavandogli puramente dagli antichi tutti insieme, ne vi mescolando cosa di mio se non la distributione delle proportioni fondata in nu-

- 45 -

meri semplici, senza avere a fare con braccia, nè piedi, nè palmi di qualsivoglia luogo, ma solo ad una misura arbitraria detta modulo divisa in quelle parti che ad ordine per ordine al suo luogo si potrà vedere, et data tal facilità a questa parte di Architettura altrimenti difficile di ogni mediocre ingegno, pur havvi alquanto di gusto dell'arte; potrà in un'occhiata sola senza gran fastidio di leggere comprendere il punto, et opportunamente servirsene".

Il Vignola fornisce la grammatica, l'architettura comincia dopo, quando si prendono questi elementi e si compongono. Sul modo di comporli non c'è nessuna regola; a questo punto è ancora libera di intervenire la personalità dell'artista.

In maniera sobria e ordinata, ma anche arida e impersonale, sono raccolti e illustrati i cinque ordini, fondamento di ogni "regolare" architettura. Lo stesso Vignola nella breve introduzione, dice quale sia stato il suo criterio di scelta:

"Havendo io per tanti anni in diversi paesi esercitato questa arte dell'Architettura, mi è piaciuto di continuo intorno questa pratica de gli ornamenti vederne il parere di quanti scrittori ho possuto, et quelli comparandoli fra lor stessi, et con l'opre antiche quali si veggono in essere, vedere di trarne una regola nella quale io m'acquetassi (sic).....".

Fa cioè un referendum fra tutti gli architetti che conosceva, confronta poi i pareri raccolti prima fra di loro, poi con i monumenti antichi, traendo con freddez-

- 46 -

za impersonale gli elementi che potevano essere validi per tutti (una "regola").

Anche nei confronti dell'antico opera una statistica, seguendo un metodo passivo di valutazione estetica:

"Per potermi appoggiare con fermezza maggiore mi sono proposto innanzi quelli ornamenti antichi delli cinque ordini i quali nelle Anticaglie di Roma si veggono: et questi tutti insieme considerandoli, et con diligenti misure esaminandoli, ho trovato quelli che al giudizio comune appaiono più belli, et con più gratia si appresentano agli occhi nostri....."(31).

Sceglie fra i monumenti quelli comunemente ammirati, ma non propone alla imitazione degli architetti esempi concreti: ha misurato molti degli "ornamenti antichi delli cinque ordini" e ha trovato che le misure sembrano gravitare intorno a misure medie che realizzano dei rapporti semplicissimi; tale media egli propone come astratto modello, facendola assurgere a validità di "regola".

".....questi anchora havere certa corrispondenza et proportionione di numeri insieme meno intrigata, anzi ciascuno minimo membro misurare li maggiori in tante lor parti apunto.....".

Ma il Vignola non è ancora un neoclassico o un tardo precettore da enciclopedia, come saranno più tardi, per l'appunto i collaboratori del Diderot e del d'Alembert; è ancora troppo cinquecentista per rinunciare a giustificare intellettualisticamente la ragione della sua stessa regola, che, infatti, inquadra in una concezione più generale della bellezza. Per cui la piattezza della

- 47 -

didattica vignolesca, si redime, per un certo senso, per la seguente considerazione:

".....Laonde considerando qui adentro quanto ogni nostro senso si compiaccia in questa proportion, et le cose spiacevoli essere fuori di quella, come ben provano li Musici nella lor scienza sensatamente, ho presa questa fatica più anni sono di ridurre sotto una breve regola facile et spedita da potersene valere li cinque ordini di Architettura detti,.....".

Fa appello, quindi, alla "scienza" dei musici, i quali realizzano la bellezza con quei medesimi rapporti numerici.

Il bello per il Vignola risiede in questi rapporti semplici, sia in architettura, sia in musica.

Si sottolinea, però, che non di architettura e di musica egli tratta, bensì dei necessari precedenti dell'arte, cioè: degli elementi per la composizione (gli ordini), degli elementi per l'armonia (l'acustica). Anche questo trasferimento della contemplazione del fenomeno artistico dall'arte vera e propria a fatti di ordine razionale, indica quanto il Vignola sia lontano dall'umanesimo e perfino dal contemporaneo Serlio.

Quando, per esempio, il Vignola parla di rapporti in Musica, è su un piano diverso da quello del Serlio, quando parla della "concordia discordante"; mentre il Serlio, infatti, si riferisce alla musica, alla "armonia" che si produce per l'arte del compositore, il Vignola rimane nell'ambito dell'acustica, dove non c'è l'armonia, ma i semplici "rapporti" matematici.

- 48 -

Dal lato storico, è soprattutto importante notare come il Vignola sia sempre attratto da proposizioni relative all'esperienza e all'effetto: quale, ad esempio, la compiacenza dei nostri sensi, di fronte alle cose belle e il ripudio delle cose spiacevoli, la facilità e la speditezza della "regola", il "giudizio comune" posto come garanzia della bellezza, l'ufficio degli occhi nostri per il godimento delle cose belle, l'ostentazione della propria esperienza ("havendo io per tanti anni in diversi paesi esercitato questa arte...") e, in genere, il metodo statistico, che adotta sia quando misura i monumenti, sia quando ha bisogno di rivolgersi agli altri scrittori per trarne un parere sicuro (32).

NOTE AL CAPITOLO SECONDO

- 1) Significativa è, a questo proposito, l'affermazione del Ragghianti che, parlando dei Carracci, uguaglia la loro opera a un'attività critica: essi, infatti, analizzano le opere degli altri artisti e ne ricompongono gli elementi che, staccati dal loro humus originario, erano tornati allo stato di materia inerte.
- 2) B.VARCHI, Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile la scultura o la pittura, in Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di P.Barocchi, Bari, 1960, pp.62 e ss.
- 3) Il 'paragone' deriva dalla letteratura popolare di tenzoni e contrasti medievali.
- 4) B.VARCHI, op.cit., p.9; e subito dopo spiega tale definizione, chiarendo il significato di ogni parola adoperata: abito, è una qualità stabile e ferma; fattivo, perchè si opera con l'aiuto del corpo o d'altra cosa di fuori; con vera ragione, sia perchè le arti

- 50 -

sono infallibili, cioè non errano mai, sia perchè si distinguono dalle arti fatte per istinto (come fanno i ragni, le rondini, ecc.): di quelle cose che non sono necessarie, perchè le arti si maneggiano intorno a cose che sono contingenti; il principio delle quali non è nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa: mentre le cose naturali hanno il principio in se stesse, quelle artificiali lo hanno nel loro artefice.

- 5) B.VARCHI, op.cit., p.11.
- 6) B.VARCHI, op.cit., p.44.
- 7) L'antichissimo confronto del poeta col pittore risale fino all'età greca arcaica. Il Varchi, probabilmente, si ricollega ai paragoni tra pittura e poesia dei trattati di poetica del '500, che si fondano sulle asserzioni di Aristotele e di Orazio circa l'affinità delle due arti.
- 8) B.VARCHI, op.cit., Appendice; Lettere di più eccellentissimi pittori e scultori cavate da' proprii originali intorno la sopradetta materia, Lettera di G.Vasari, pp.59 e ss.
- 9) B.VARCHI, op.cit., Lettera di Michelangelo, p.82.
- 10) cfr. C.CENNINI, Il libro dell'arte, Lanciano, 1933.
- 11) Per la 'riscoperta' di Vitruvio, cfr. A.PRANDI, Le-

- 51 -

zioni di Archeologia Cristiana e di Storia dell'Arte
(dispense), pp.267 e ss.

- 12) VITRUVIO, De architectura; L.B.ALBERTI, De re aedificatoria, Firenze, 1485.
- 13) A.MANETTI, Vita di Filippo di Ser Brunellesco, Firenze 1927.
- 14) V.GOLZIO, Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Città del Vaticano 1936, p.30. Lettera di Raffaello al Castiglione: lo stile e il fatto che fu pubblicata tra le lettere dell'Aretino, hanno lasciato pensare che l'Aretino stesso la dettasse per Raffaello. L'originale, perduto, fu probabilmente una minuta priva di data e di firma. Da notizie contenute nella lettera si ricava che essa fu scritta nel 1514.
- 15) E' ripreso il tema già proposto da L.B.ALBERTI.
- 16) Alla fine del Quattrocento Luca Pacioli scrive un trattato: De divina proportionem (datato 1497, stampato a Venezia soltanto nel 1509); la 'divina proportio' è la celebre "sezione aurea" della matematica antica.
- 17) "Eurytmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus"; la simmetria è "ex ipsius operis membris conveniens consensus, ex parti

- 52 -

bus separatis ad universae figurae speciem ratae partibus responsus" (Vitruvio). La euritmia è una bella apparenza; la simmetria, una preconcepita legge di misure.

18) C.CENNINI, op.cit., p.72.

19) Dato il fine del nostro corso, si sono scelti fra i trattati i due (S.SERLIO, 7 libri dell'architettura, Venezia, 1537 e ss.; J.BAROZZI DA VIGNOLA, Regole degli cinque ordini d'architettura, 1562), che più praticamente illuminano in senso storico le trasformazioni ideologiche e prammatiche nel periodo manieristico.

Per più ampie notizie sui trattati si rinvia a: J.SCHLOSSER MAGNINO, La letteratura artistica, Torino 1956.

20) A. PALLADIO, I quattro libri dell'Architettura, Venezia 1570.

21) cfr. nota 19.

22) SCAMOZZI, Idea dell'Architettura, Venezia 1615.

23) SEBASTIANO SERLIO, Regole generali di architettura... sopra le cinque maniere degli edifici, cioè Toscano, Dorico, Jonico, Corintio e Composito con la dottrina di Vitruvio (libro IV), Venezia 1537, dedicato a Ercole II di Ferrara.

24) Da: Tutte l'opere d'architettura , et prospettiva, di

- 53 -

Sebastiano Serlio bolognese ecc. (ed. veneziana del de' Franceschi, 1619), 1.III, Delle Antichità, f.50, r.

- 25) op.cit., 1.III, Delle Antichità, f.117, v.
- 26) ".....Fu adunque.....un Bramante da Casteldurante, nel Ducato di Urbino, huomo di tanto ingegno nell'architettura, che..... si può dire ch'ei suscitasse la buona Architettura, che da gli Antichi fino a quel tempo era stata sepolta....." (1.III, Delle Antichità, f.64, v).
- 27) A.PALLADIO, I quattro libri dell'Architettura, (ed. veneziana del Brogiollo, 1642), 1.IV, dedicato ai templi antichi, cap.XVII, p.64.
- 28) Per più diffuse notizie sulla imitazione dell'antico nel '400, cfr. A.PRANDI, Lezioni di Archeologia Cristiana e di Storia dell'Arte (dispense), pp.263 e ss. Inoltre, sarebbe interessante far notare come le concezioni del Serlio passino in Palladio perdendo il sapore del mito, o almeno del dogma, per accentuare il carattere di utilità pratica.
- 29) Il settimo libro d'architettura... nel quale si tratta di molti accidenti che possono occorrere all'Architetto in diversi luoghi ed istrane forme de' siti, e nelle restaurazioni di case, e come abbiano a farsi per servizi degli altri edifici... (in italiano e in latino), 1575.

- 54 -

- 30) Ancora oggi, nelle Facoltà di Architettura, si adotta assai spesso il volumetto del Vignola.
- 31) Prezioso spunto per quella poetica degli effetti, cui più volte si è fatto riferimento.
- 32) Per le "accademie" cfr. A.PRANDI, Lezioni di storia dell'arte, ecc., I, Il manierismo e i Carracci (dispense), p.29 e pp.77 e ss.

PARTE SECONDA

IL CARAVAGGIO

Capitolo I

POSIZIONE DEL CARAVAGGIO NELLA CULTURA DEL SUO TEMPO ¹⁾.

Il Caravaggio svolge la sua attività di pittore in pieno periodo manieristico; ma sin dall'inizio egli entra in polemica col suo ambiente, rifiutando la cultura artistica, o meglio rifiutando i fini della cultura artistica, del Rinascimento e dei manieristi. Secondo i Carracci e i pittori della stessa generazione, per fare della buona pittura bisogna muovere dalla cultura mutua ta dagli artisti già giudicati grandi, partire cioè da una critica condotta sulle opere degli altri, per giungere a realizzare un "bello" preconcepito e distaccato dalla realtà del modello. Il Caravaggio, invece, rifiuta la cultura intesa in questo senso e, soprattutto, si mile concezione del bello, e si pone contro tutte le stilizzazioni del suo tempo: "Antimichelangel" lo chiama Carducho nel 1633 (2). Annibale Carracci, per esempio, guarda un Prigione o un Nudo della Cappella Sistina e lo tratta al modo di un manichino per assumerlo co me un paradigma grammaticale, perchè, a suo giudizio,

- 58 -

nulla di più grande esiste di figurato che un modello mi
chelangiotesco: a patto che quel "nudo" campeggi, per
esempio, in un paesaggio.

Contro questo articolo di fede storica, il Caravag-
gio propone il suo, pervenutoci attraverso le fonti in
forma di aneddoto: ".....essendogli mostrate le statue
più famose di Fidia, e di Glicone, acciocche vi accomo-
dasse lo studio, non diede altra risposta, se non che di
stese la mano verso una moltitudine di uomini, accennan-
do che la natura l'haveva a sufficienza provveduto di mae-
stri. E per dare autorità alle sue parole, chiamò una
Zingana, che passava a caso per istrada, e condottala al
l'albergo, la ritrasse in atto di predire l'avventure,..
.....". (3)

L'aneddoto, vero o falso che sia, riproduce con
chiarezza l'atteggiamento del Caravaggio che si oppone
nettamente a una prassi corrente: egli ritrae dal natura
le brani della vita comune e, contro la colta tradizione
dei soggetti mitici e storici, inventa nuovi soggetti
"senza soggetto", dei "pretesti", dei "pezzi" di pittura:
e trae l'opera d'arte, il bello cioè, senza allontanarsi
dal "naturale". Onde meritò l'appellativo di 'artista ri-
voluzionario'. Ma un grande artista è sempre tale: nel
caso particolare del Caravaggio, la sovrapposizione aned-
dotica e romanzesca ne ha fatto un rivoluzionario d'ecce-
zione.

Si afferma che il Caravaggio trae i suoi modelli dal
vero: e il Longhi scrive a questo proposito che il suo
credo pittorico è in una dichiarazione fatta nel 1603, in

- 59 -

un processo fra artisti del suo gruppo e oppositori (4):

"Appresso di me un pittore valenthuomo è uno che sappi dipingere bene et imitar bene le cose naturali."

E aggiunge che, nel mettersi direttamente a fronte del vero, il Caravaggio si poneva contro la civiltà artificiosa, decadente, bigotta in cui viveva, che desiderava che si dipingesse non "naturalmente", ma "nobilmente" e "devotamente" (clima manieristico e controriformistico).

Ma tutti gli artisti hanno creduto di rifarsi alla esperienza; ancora al tempo del Caravaggio si parlava di imitazione della natura, di una natura anzi abbellita attraverso la imitazione dei pittori.

Prima del Caravaggio molti dipinsero dal naturale. Il Ghiberti disse che Giotto aveva riportato l'arte dal greco al latino, e che Cimabue lo colse mentre ritraeva una pecora dal vero. In linguaggio di critica il vero è sempre assunto come modello (5). Quindi la retta posizione della critica è nel chiedersi non già se il Caravaggio imitò la natura, ma come la imitò, o, sfiorando la critica psicologica (e perciò con somma cautela), come credette di imitarla.

Ai suoi tempi si dipingeva per commissione, e il committente ecclesiastico o il collezionista colto preferiva soggetti sacri o mitici.

Richiesto di dipingere un Bacco, il Caravaggio lo

- 60 -

dipinse non pensando al "tipo" del Bacco, ma cercando nell'esperienza inopinata del reale: ritrasse, quindi, un garzone d'osteria come la persona più adatta a portar sul capo una corona di pampini e gli pose davanti un cesto di frutta. Di mitologico non resta che il nome. Il giovane dio è trasformato in un ragazzo adiposo, con lo sguardo assonnato, le labbra tumide, le membra appesantite. Al Caravaggio interessava ritrarre non un soggetto mitico, ma quel corpo, quella cesta di frutta, quei pampini, dipinti senza gerarchia alcuna nel senso concettuale, ma per la bellezza dei loro colori. Così pampini e frutta non sono attributi di Bacco, ma, puramente e semplicemente, pittura.

Ricordiamo, per amor di contrasto, il "Mangiafagioli" di Annibale Carracci: ogni elemento figurato contribuisce a "tipizzare" il personaggio: il piatto di fagioli, il gesto della mano, l'atteggiamento della bocca, lo sguardo, tutto è subordinato a creare un soggetto di maniera, preconcepito. Ciò che sembra "vero", in realtà non è che una speciosa selezione tra i dati della realtà, per esprimere un concetto.

Sia il Carracci che il Caravaggio, dunque, dipingono, a rigore, scene veristiche: ma il verismo non è qualcosa di rigido; vi sono infiniti modi di essere veristi. Per cui, il verismo di Carracci, come concetto, sarà uguale a quello del Caravaggio, ma, come espressione, del tutto diverso.

Che cosa vuol dire Naturalismo, Verismo, Realismo? Parole convenzionali, senza confini netti, alle quali

- 61 -

adattiamo un significato che sia valido nel nostro linguaggio.

Per Naturalismo s'intendono due cose, a seconda che ne tratti un archeologo o uno storico dell'arte. Per l'archeologo una rappresentazione è naturalistica quando l'artista cerca di adeguarsi quanto possibile al modello naturale; per lo storico dell'arte è naturalistica qualunque rappresentazione che comunque tragga la sua origine dalla natura: di un fiore stilizzatissimo di un mosaico bizantino, l'archeologo dirà che non è naturalistico, lo storico dell'arte dirà che è naturalistico, perchè proviene dalla conoscenza della natura.

Quale differenza sussiste tra Realismo e Verismo? Quella, per esempio, che è possibile constatare tra il "Bacco" del Caravaggio e il "Mangiafagioli" del Carracci.

Il "Bacco" è una immagine che io non vedo se non attraverso gli occhi del Caravaggio, derivata da un modello, realmente esistito, visto nei suoi limiti individuali, in un determinato momento. E', quindi, valida perchè reale, esaurita in una determinata esperienza.

Il "Mangiafagioli" è una immagine veristica, ma di schema, "di genere", che non appartiene cioè a un determinato modello, in un determinato momento. E perciò crea, per così dire, l'esperienza di un dato concettuale, o meglio il modo, l'occasione, il pretesto per rendere sensibile un'esperienza concettuale, chiarendola fino all'evidenza, sì da invertire con compiaciuta illusione i termini concetto-esperienza.

- 62 -

L'imitazione del vero, attraverso la pittura dei Carracci, diventa un genere, mentre, nella pittura del Caravaggio, si individualizza al massimo, fino a esaurirsi, in ogni opera d'arte.

Il Caravaggio, coerentemente, non ha interesse per la "composizione" nel senso umanistico di eurythmia risultante dalla symmetria: il suo interesse va soltanto a ciò che vede, senza disporre gli elementi rappresentati secondo gerarchie di valori o schemi preconcepiuti: la sua è una esperienza immediata.

L'uso della luce è, com'è noto, del tutto nuovo e tipicamente originale. Col gioco di luce e ombra gli altri pittori mettono in evidenza il soggetto. Nel "Mangia fagioli", per esempio, le ombre contribuiscono a staccare il personaggio dal tavolo, a isolarlo nella stanza, a delineare i suoi contorni, a dar risalto alla forma. Nel "Bacco", la luce schiaccia la figura, non la modella, non la definisce: acquista una certa autonomia, non è più al servizio del corpo.

Concludendo: le prime caratteristiche del Caravaggio sono: l'imitazione del vero (nel senso che abbiamo detto); l'assoluta assenza di interesse per il soggetto in sè, come esperienza extrapittorica; la lontananza dalla pittura di genere. Inoltre egli non pone il corpo come protagonista della sua pittura; non ha il culto per la composizione, come avveniva per i quattrocentisti e i cinquecentisti; e non usa la luce in funzione del soggetto.

- 63 -

✕

✕

✕

L'uso particolare della luce e il modo nuovo di ac costarsi ai soggetti tradizionali (quando le esigenze dei committenti lo portavano a dipingere episodi sacri o mitici), risalta dal confronto con opere dello stesso soggetto, eseguite da un pittore ligio alla cultura del tempo, quale, per esempio, Ludovico Carracci.

Nel 1583, Ludovico Carracci dipinge la "Caduta di San Paolo": il Santo disarcionato guarda il raggio che balena dall'alto, un soldato si ripara gli occhi abbaciato dalla luce, un altro fugge, il cavallo si ritrae im**bi**zzarrito; oltre l'essenziale, c'è la rappresentazio-
ne di un cielo ventoso, di lance che si incrociano, di un ampio paesaggio; c'è uno schema compositivo a V in cui trovano posto elementi estrinseci per rendere più ricca la narrazione. In una scena in cui il protagoni-
sta dovrebbe essere solo il "raggio di luce", causa del
l'evento miracoloso, c'è profusione di elementi accesso
ri e abbondanza di particolari.

Esaminiamo lo stesso episodio rappresentato nella stessa epoca dal Caravaggio: oltre il raggio di luce è impossibile trovare, come nel Carracci, particolari de-
scrittivi: e perciò si manifesta l'intransigente sensi-

- 64 -

bilità del Caravaggio. Tutto ciò che si vede, si vede perchè illuminato da luce vicinissima. Chi è il protagonista: il raggio di luce del prodigio o il Caravaggio? Il raggio di luce che investe con violenza le figure, solo casualmente coincide con quello dell'episodio narrato negli Atti degli Apostoli: in realtà serve al pittore soltanto per individuare le figure. Prima, nell'opera del Carracci, vedevamo con un mezzo che non era il raggio miracoloso, ora, senza di esso non vedremmo nulla. Questo raggio è in funzione della visione poetica del pittore, non del testo che narra l'episodio sacro e che il lettore commenta per farne risaltare il valore morale. L'episodio è narrato ex novo, senza precedenti, se non lontanissimi e dimenticati, del testo neotestamentario.

Nella "Vocazione di San Matteo" Ludovico Carracci rappresenta il Redentore che tende una mano in modo dolcissimo, mentre un uomo barbuto si china con sommissione, fra gli astanti pensosi; fa da sfondo una colonna istoriata e un paesaggio lontano. Il pittore, dunque, non si esime dall'ostentare una certa cultura (la colonna arieggia a quelle romane), di descrivere l'ambiente, bilanciare le figure, mettere in rilievo il racconto, suggerendo la posizione e i gesti dei personaggi come chi cerchi un'efficacia, movendo stati d'animo esemplari.

Nel Caravaggio, invece, tutta la cultura viene eliminata, la descrizione dell'ambiente viene ridotta a una parete e a una finestra. Il Cristo è quell'uomo barbuto con l'indice teso senza ostentazione, seminascosto da un'altra figura, come se non fosse il protagonista; la

- 65 -

scena si svolge intorno ad un tavolo, dove si contano denari; uno è attento a controllare, uno sonnecchia, e quello dal cappello piumato sembra equivocare e chiedere se è lui il chiamato. Tralasciando il modo tradizionale di vestire i personaggi sacri, questi indossano abiti spagnoli del tempo. Il pittore rappresenta veritieramente questa scena, vista indubbiamente in un determinato giorno della vita. Anche qui il raggio di luce narra. Questo figurare con un raggio di luce non è la storia di un episodio, ma il modo di Caravaggio di figurare la realtà sperimentata.

Nel Carracci c'è ricerca scenografica, composizione, narrazione estrinseca e precedente al fatto pittorico, che sembra, infatti, un mezzo evocativo di quella narrazione; nel Caravaggio, all'opposto, l'episodio, la narrazione della vocazione di S. Matteo, segue il fatto pittorico; che è preceduto, semmai, soltanto da un fatto occasionale, da una congiuntura consumata in un attimo reale del tempo del Caravaggio. L'evento prodigioso si adatta, in certo senso, a una scena accaduta fuori d'ogni cultura, d'ogni riferimento, niente affatto prodigiosa. Tanto che tale accostamento, tale adattamento sarebbe artificioso e addirittura grottesco se non fosse riscattato dall'altro e vero prodigio, che è il fatto artistico, per sua natura ed essenza supremamente indipendente da ogni cosa.

NOTE AL CAPITOLO PRIMO

- 1) Potrà stupire che la seguente trattazione non inizi con le questioni relative alla formazione del Caravaggio.

Poichè quanto segue, ben lungi dal voler essere una trattazione esauriente, pur nell'ambito del corso universitario, sul Caravaggio, è un sommario di nozioni e di richiami adatti puramente ad accostarsi alla conoscenza pratica del pittore, si è creduto opportuno posporre all'acquisizione di tali nozioni i problemi strettamente pertinenti alla critica.

Del resto, è ovviamente implicita la considerazione che per enunciare e discutere tali problemi, e in primis quello della formazione del pittore, occorre già conoscere il pittore medesimo.

- 2) VICENTE CARDUCHO, Dialogos de la pintura, Madrid 1633, Dialogo Sexto, p.89.
- 3) G.P.BELLORI, Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, Roma, 1931 (Fac-simile dell'edizione di Roma del MDCLXXII), pp.202-203.
- 4) Nel 1603 l'artista, insieme con Onorio Longhi, Ora-

- 67 -

zio Gentileschi e Filippo Trisegni, subì un processo su querela mossagli da G.Baglione. (v. R.LONGHI, Il Caravaggio, Milano, 1952, p.35.)

- 5) A proposito della "imitazione della natura" cfr. Parte Prima.

CAPITOLO II

FONTI PER IL CARAVAGGIO

Il rapporto fra l'opera d'arte e le fonti è uno degli elementi più sicuri per far della storia.

Tra le fonti principali per lo studio del Caravaggio, è l'opera di Giovanni Baglione, che scrive una serie di biografie di artisti dal titolo: "Le vite de' pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642". (1) Il modello è sempre il trattato vasariano; singolare è la limitazione cronologica che il Baglione pone al suo lavoro: dal '572 al '642, settant'anni in tutto.

Tali limiti ristretti, probabilmente del tutto occasionali, comprendono il periodo più interessante e pregnante per questi nostri studi.

E' opportuno a questo punto delineare sommariamente come fosse l'arte e quale influenza esercitassero i papi sulla cultura in questi anni.

Chi era Gregorio XIII? chi era l'artista che egli predilesse? quali furono le sue istituzioni?

Gregorio XIII, romano, della famiglia Ludovisi Bon-

- 69 -

compagni, è forse noto soprattutto per aver riformato il calendario. Certo fu il papa che sancì la ricerca scientifica nel clima controriformistico, affidandola proprio ai campioni della Controriforma: i Gesuiti, maestri incontrastati in quel "Collegio Romano", vera università teologico-scientifica di quei tempi, cui Gregorio diede nuova e ampia sede.

Con Gregorio XIII, quindi, la cultura ha un indirizzo nuovo rispetto al passato, non foss'altro perchè tutta rivolta a risolvere la crisi della Riforma luterana e della Riforma cattolica.

L'artista prediletto da Gregorio XIII era Bartolomeo Ammannati, architetto e scultore; lo stesso che nel 1582, ormai settantunenne, indirizzava ai suoi confratelli d'arte la famosa "Lettera" (2) nella quale, rinnegando il suo passato artistico, si accusava, chiedendo perdono a Dio e agli uomini, di aver scolpito figure ignude. L'Ammannati fu grande artista, forse il più grande architetto manierista del suo tempo: la sua architettura è l'esempio di quello che può dare la pura composizione nel senso che il Serlio (v. sopra) ha dato a questo termine.

Dunque, dall'Ammannati, dall'esponente tipico del più acceso moralismo controriformistico, dal più significativo esponente del manierismo, il trattato giunge al papato di Urbano VIII.

Urbano VIII apparteneva alla famiglia Barberini; suo artista prediletto era il Bernini, il meno legato a quel patrimonio moralistico ideologico a cui era tanto

- 70 -

devoto invece, l'Ammannati; e fu, per usare terminologia corrente, "barocco" quanto l'altro fu manierista.

Con Urbano VIII l'arte è al servizio del trono pontificio, mentre al tempo di Gregorio XIII pareva commentare un episodio, (come la Riforma) della storia della chiesa.

Quindi gli anni che vanno da Gregorio XIII a Urbano VIII corrispondono con efficace evidenza al particolare periodo che vede all'inizio il manierismo nella sua espressione più piena, e il barocco, nella sua maggiore affermazione, alla fine.

Nello stesso tempo in cui il Baglione pubblicava la sua opera (1642), scriveva di artisti anche il Bellori. Ma il sistema del primo autore è profondamente diverso da quello del secondo: il Bellori (1672) parte dal presupposto di un'idea del bello e a quella aggancia tutta la sua critica sugli artisti; per cui esalta Annibale Carracci, che è stato mandato da Dio, nuovo Raffaello, per restaurare la pittura grazie alla sua dottrina artistica, che consiste nell'espressione dell'idea attraverso la ragione, la cultura, l'eleganza; e disprezza il Caravaggio, la pittura del quale, invece, manca di decoro: egli raggiunge l'arte "senza l'arte"; la sua è mera praxis.

Teoria fondamentale al tempo del Caravaggio era quella del decoro che, secondo i dettami classicistici, significava "convenienza", nel senso di "ciò che s'addice"; e perciò stesso fedeltà dell'immagine alla storia, cioè al soggetto che si vuol dipingere. Si accusava perciò il Caravaggio di aver scelto modelli volgari nel rappresentare personaggi e episodi sacri.

- 71 -

L'opera del Baglione incontrò l'acerba critica del Bellori, che, leggendo, la postillò, sostenendo che l'autore del lavoro non era il Baglione, ma un certo Tronsarelli, il quale non si intendeva di pittura. Questa copia con le note manoscritte a margine è stata riprodotta, per cui ci sarà possibile, leggendo la prosa del Baglione, seguire anche i commenti del Bellori: testimonianza preziosissima per documentare i riflessi dell'arte del Caravaggio nell'ambiente romano.

Sebbene il Baglione affermi di voler continuare l'opera vasariana, il suo risulta un lavoro annalistico. Egli dedica una biografia al Caravaggio, che certo risulta opposta, nella sostanza, a ciò che scriverà in proposito il Bellori, ma le sue parole non sono scevre dal risentimento che egli continua a provare per un antico dissidio (3). Non potendo negare l'originalità dell'arte del Caravaggio ne loda l'abilità di dipingere con verismo.

Ecco come apre la biografia del Caravaggio:

"Vita di Michelangelo da Caravaggio, pittore. Nacque in Caravaggio di Lombardia Michelagnolo e fu figliolo d'un Maestro, che murava edifici, assai da bene, di casa Amerighi. Diedesi ad imparare la dipintura, e no' avendo in Caravaggio, chi a suo modo l'insegnasse, andò egli a Milano, e alcun tempo dimorovvi. Da poi se ne venne a Roma con animo di apprendere con diligenza questo virtuoso ~~essercitio~~". (4)

- 72 -

Prosa spicciola e sbrigativa, priva di ogni retorica. L'erudito e intelligentissimo Bellori così commenta, scrivendo a margine:

"Macinava li colori in Milano, et apprese a colorire et per haver occiso un suo compagno fuggì dal paese in bottega di mess. Lorenzo siciliano ricoverò in Roma dove essendo estremamente bisognoso et ignudo, faceva le (teste) per un grosso l'una et ne faceva tre il giorno, poi lavorò in casa di Antiveduto Gramatica mezze figure manco strapazzate" (5).

Tra uno che dice: "non havendo in Caravaggio chi a suo modo l'insegnasse andò egli a Milano...", e l'altro che dice: "macinava li colori in Milano...", come un garzone, come l'ultimo cioè dei lavoratori presso uno studio di pittori, c'è una differenza fondamentale, anche se celata, di giudizio. Ed evidente è la sostanza polemica.

Certo è più esatto quello che postilla il Bellori, ma è aspro quanto mai.

Pone infatti in primo piano il delitto commesso ("per aver occiso un suo compagno fuggì...") e l'indigenza in cui cadde il pittore ("estremamente bisognoso et ignudo"), che si ridusse (altro che il "virtuoso esercizio" della pittura!) a fare delle teste a un soldo l'una.

Poi finalmente andò presso Antiveduto Gramatica, gran signore del tempo, dove faceva delle figure; e siccome queste effettivamente erano migliori delle teste,

- 73 -

il Bellori scrive "manco strapazzate"; se proprio è costretto ad attenuare la sua prosa dispettosa, lo fa a malincuore.

A questa prima postilla aggiunge una breve appendice:

"Michelangelo ritraeva tutte le sue figure da un lume medio et le faceva tutte ad un so lo piano senza digradarle".

Questa è autentica critica d'arte: l'artista rappresenta le sue figure in "un lume medio": colpite cioè da una luce vicina e non troppo forte (non come nel Bacco); e "le faceva tutte ad un solo piano"; la luce non serve a plasmare il corpo, segnando il degradare dei piani: il corpo rimane schiacciato. (Si ricordi ciò che s'è detto a proposito del "Bacco").

Più tardi anche il Bellori si accorgerà che quello che era in ombra non si vedeva; per cui l'ombra non serviva a far vedere il corpo.

Ma questa caratteristica stilistica del Caravaggio (che spiegheremo meglio più avanti) il Bellori l'aveva colta con precisione di linguaggio, veramente degno del la tecnica dei critici di oggi.

Il Baglione così seguita:

"E da principio si accomodò con un pittore Siciliano, che di opere grossolane tenea bottega. Poi andò a stare in casa del Cavalier

- 74 -

Gioseppe Cesari d'Arpino per alcuni mesi. Indi provò a stare da se stesso, e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti". (6)

"Nello specchio ritratti": questa locuzione ha tratto in errore alcuni critici, per i quali il Caravaggio avrebbe eseguito continui autoritratti per risparmiare la spesa dei modelli. Ma questo è inesatto.

Nel Cinquecento era praticato dagli artisti l'uso dello specchio, non solo per permettere al pittore l'esecuzione della propria immagine, ma anche per rappresentare nello stesso dipinto una figura da due diversi punti di vista.

Il Caravaggio invece ritrae la realtà riflessa nel fondo dello specchio, senza che esso sia visibile nel quadro. Un oggetto visto nello specchio, per essere circoscritto, acquista rilievo e evidenza maggiore; i colori si vivificano; lo specchio, insomma, intensifica la visione. Quando si guarda un oggetto nell'aria, la vista vi si diffonde, traendone un'immagine più sfocata, meno viva. Per cui ancora oggi alcuni pittori sogliono dipingere i loro modelli non direttamente, ma attraverso lo specchio.

"Et il primo fu un Bacco con alcuni grappoli d'uva diverse, con gran diligenza fatte, ma di maniera un poco secca". (7)

"Con gran diligenza": qui il Baglione elogia, vede

- 75 -

con compiacenza, nel Caravaggio, quello che avrebbe potuto fare un pittore fiammingo, una pittura cioè che gareggia col vero sino alla "deceptio" (quello che oggi lo Sciltian chiama "inganni"). Il Baglione approva nel suo biografato la diligenza (pedanteria, diremmo noi) con la quale si sarebbe ingegnato a dipingere quelle foglie che sembran vere: questa è una critica al Caravaggio che ci distoglie dalla verità. Non di una diligenza abbiamo parlato a proposito del "Bacco", ma di un estremo interesse del pittore di fronte alla natura, per cui tutto il resto scompariva, compreso l'uomo, se questo travalicava il puro e semplice significato visivo (8); il suo interesse era quello di guardare la natura, per i suoi colori, trasportata cioè su un piano di pittura pura.

A proposito delle opere eseguite per S. Luigi dei Francesi il Baglione scrive:

"Per opera del suo Cardinale ebbe in S. Luigi de' Francesi la Cappella de' Contarelli, ove sopra l'altare fece il S. Matteo con un angelo. A man dritta, quando l'Apostolo è chiamato dal Redentore, e a man manca, quando su l'altare è ferito dal carnefice con altre figure. La volta però della cappella è assai ben dipinta dal Cavalier Gioseppe Cesari d'Arpino. Quest'opera, per haver alcune pitture del naturale, e per essere in compagnia d'altre fatte dal Cavalier Gioseppe, che con la sua virtù si haveva presso i professori qualche invidia acquistata, fece gioco alla fama del Caravaggio, e era da' maligni sommamente lo-

- 76 -

data" (9).

Qui il Baglione parla degli elementi naturali contenuti in quest'opera e ne riconosce la bellezza; ma aggiunge che alla fama del Caravaggio giovò il fatto che la sua opera fosse accanto ad altre fatte dal Cavalier d'Arpino, il quale con la sua "virtù", aveva suscitato nel suo ambiente qualche invidia; per questo i maligni notarono e lodarono l'arte del Caravaggio.

Il Caravaggio riceve quindi questo elogio perchè è contrapposto come antagonista al Cavalier d'Arpino.

A questa insinuazione commenta il Bellori bruscamente: "Baglione bestia!" (10).

Molto più esperto il Bellori, pur avversario del Caravaggio, non arrivava a giustificare il successo per un pettegolezzo di pittori invidiosi.

Il Baglione, generico manierista, non capiva il Caravaggio; così infatti continua:

"Pur venendovi a vederla Federico Zuccaro, mentre io era presente, disse: Che rumore è questo? e guardando il tutto diligentemente, soggiunse. Io non ci vedo altro, che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo, quando Christo il chiamò all'apostolato; e sogghignando, e maravigliandosi di tanto rumore, voltò le spalle, e andossene con Dio" (11).

Lo Zuccaro, attratto dal chiasso che si faceva in-

- 77 -

torno all'opera del giovane pittore, la guarda ben bene, da intenditore, poi dice: "ma questo è un plagio! l'aveva già dipinto Giorgione".

Il rapporto tra il Veneto e il Caravaggio vien fuori così proprio dalla voce risuscitata di quel tempo, attraverso la vivace descrizione del Baglione.

Ma quel che caratterizza l'atmosfera è il finale: "e sogghignando e maravigliandosi di tanto rumore, voltò le spalle, e andossene con Dio". (12)

E' finita: il Caravaggio è schiacciato; non c'è motivo perchè si faccia tanto "rumore".

La polemica fra il Caravaggio e il suo ambiente non poteva balzare in maniera più eloquente.

Il Bellori così commenta questo passo:

"Federico Zuchero era pittore di ... (segue un lungo tratto cancellato) è degno di gran lode il Caravaggio che solo si mise ad imitare la natura contro l'uso di tutti gli altri che imitavano gli altri artefici" (13).

E questa è veramente la quintessenza della critica che oggi cerchiamo di fare: il manierista tipico imitava gli altri artisti, aveva cioè come base della sua arte la cultura; il Caravaggio invece scavalcava di colpo "questa" cultura (non la cultura), cioè questo metodo di imitare gli altri artisti; evitava insomma il manierismo e guardava direttamente al naturale.

Nel Bellori è così adombrata già la definizione del

- 78 -

Caravaggio pittore "senza maestri" (14). Perciò "è degno di gran lode": questo giudizio viene da un contemporaneo del Caravaggio, per giunta suo avversario, che subito aggiunge però:

"fu di statura piccolo e brutto di volto".

Magra e risibile rivalsa, peraltro tutta esteriore e verbale.

Il Baglione così conclude la biografia:

"se Michelangelo Amerigi non fusse morto sì presto haveria fatto gran profitto nell'arte per la buona maniera che presa havea nel colorire del naturale; benchè egli nel rappresentare le cose non havesse molto giudizio di sciogliere il buono e . . . lasciare il cattivo" (15).

Queste parole rivelano chiaramente la posizione critica del Baglione e il suo gusto, volto alla tradizione estetica manieristica.

La polemica tra critica del manierismo e critica del naturalismo, cioè tra i Carracci e il Caravaggio, risulta dunque evidente attraverso le voci del tempo; già i contemporanei, insomma, polemizzavano sul manierismo e sul Caravaggio.

- 79 -

✕

✕

✕

Il Bellori, molto più acuto, più circostanziato e fedele, anche se fazioso in misura più spiccata del Baglione, scrisse "Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni" pubblicate a Roma nel 1672 (16).

Egli condanna il manierismo (il cavalier d'Arpino e lo Zuccari) e apprezza l'antimanierismo del Caravaggio: tuttavia, come abbiamo prima detto, critica in lui la mancanza di "idea e di decoro" (cioè di ideale, bellezza ideale, e di convenienza), e il "troppo rilievo".

Noi abbiamo cominciato a studiare le opere del Caravaggio dal "Bacco": ci manca tutta la produzione del periodo di preparazione, perchè non possiamo certo credere che sia il "Bacco" il primo dipinto del Caravaggio.

Considerando il "Bacco", abbiamo notato che in esso si potevano distinguere due parti: una, costituita dall'occasionale ritratto, tutt'altro che manieristico, di quel ragazzo mezzo nudo; l'altra, dal tralcio di pampini e tutto quello che si usa oggi chiamare "natura morta". E quanto abbiamo visto essere fedele a un vero quasi disprezzato il corpo del giovane, tanto invece abbiamo visto rispondere a una visione del vero ravvivato da una ammirazione incoercibile, quello che abbiamo chiamato "natura morta". Mentre il torso del giovane è

- 80 -

schiacciato da una luce che lo uguaglia, e sembra essere oggetto di una pura compiacenza realistica; quelle foglie di vite, quella rugiada, quei grappoli d'uva sono stati guardati con grande amore. Questo ci dice come tra "natura viva" (corpo umano) e "natura morta", il Caravaggio facesse una distinzione polemica.

Ed è in fondo quella polemica di cui abbiamo detto gli estremi: l'Umanesimo aveva portato il corpo a un grado di signoria dispotica, per cui luce e ombra erano a servizio della più plastica manifestazione del corpo umano; il Caravaggio si pone con disprezzo contro questo prodotto umanistico: questo corpo che nel passato fu esaltato come supremo riflesso della bellezza creata, ora, il Caravaggio, lo detronizza, mostrandolo come oggetto accidentale, svelandolo come evento occasionale.

Al contrario, quando si tratta di foglie, di grappoli, di frutti, tutto diventa bello; e in questo mondo inanimato è non l'ideale, ma il sensibile a dominare: il colore vi regna come elemento espressivo: in una parola, come linguaggio caravaggesco.

Le fonti parlano tutte, per spirito polemico o no, di un rapporto del Caravaggio con la pittura veneta.

Il Baglione, come già abbiamo visto, riporta a questo proposito le parole dello Zuccaro "Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione..."; il che indica una dipendenza da Giorgione fin troppo pedissequa.

Il Bellori ci dice:

"essendo egli d'ingegno torbido e contentioso,

- 81 -

per alcune discordie fuggitosene da Milano,
giunse in Venetia, ove si compiacque tanto
del colorito di Giorgione, che se lo propose
per iscorta nell'imitazione" (17).

Parla un ante-neoclassico, un ante-accademico, il quale, quando usa la parola "imitazione", intende fare un elogio: il Bellori, insomma, sembrerebbe porre il Caravaggio nella ~~scia~~ scia dei grandi presunti imitatori del vero: ma il Caravaggio adopera il colore in questo modo "compiaciuto", (per usare lo stesso esempio), nella natura morta, non nel torso del Bacco.

Il Bellori, dunque, non capiva il significato di quel colore:

"Per questo veggonsi l'opere sue prime dolci, schiette, e senza quelle ombre, ch'egli usò
pci" (18).

Il Bellori non ama il linguaggio dell'ombra, che è il mezzo espressivo principale dello stile del Caravaggio; ama piuttosto l'imitazione della natura, non attraverso l'ombra, ma attraverso mezzi tradizionali e umanistici: colore, ombreggiature, rilievo. E infatti chiama queste prime opere: "dolci, schiette...".

"...e come di tutti li pittori Venetiani eccellenti nel colorito, fu Giorgione il più pu

- 82 -

ro, e il più semplice nel rappresentare con poche tinte le forme naturali, nel modo stesso portossi Michele, quando prima si fissò intento a riguardare la natura" (19).

Naturalmente il Bellori dimentica il torso di quel Bacco, e ricorda solo la natura morta, senza tuttavia coglierne il vero significato. Se si fosse provato a indagarlo, non avrebbe certo trovato dei precedenti nella storia della pittura. Queste nature morte sono avulse dal loro ambiente naturale: non si tratta più, poniamo, d'un albero in uno scenario della natura, ma, per riferirci all'esempio concreto, di un cesto di frutta puro e semplice, valido di per se stesso.

Il Caravaggio non ha mai dipinto nature morte imitando il vero al modo che sarebbe stato caro al Bellori: non ha dipinto, per esempio, dei tralci di vite ancora vivi, sulla pianta, ma li ha staccati completamente dal loro ambiente naturale; (e neppure li ha posti in un nuovo ambiente come 'decorazione').

Se, avesse posto mente a questo, forse il Bellori non avrebbe rivolto quelle parole di elogio: le quali suonano perciò soltanto come argomento polemico a contrasto con quella che sarà in seguito caratteristica fondamentale della pittura del Caravaggio, cioè "con quell'ombra ch'egli usò poi".

In altre parole, il Bellori non vide che quelle nature morte non erano affatto nella scia del passato, nella imitazione della "retta" pittura: si servì di quest'e-

- 83 -

logio soltanto per biasimare il Caravaggio più vero.

Tuttavia, certo è che tra i veneziani e Giorgione in primis, (che pongono la natura, il paesaggio, sullo stesso piano dell'uomo), e il Caravaggio, un legame ci deve essere stato, anche storicamente. Nella "Tempesta" di Giorgione, per esempio, nella quale intervengono tutti gli elementi in coro, dai fulmini agli alberi, dai colli all'acqua, e i personaggi sono in disparte, il protagonista è la natura. C'è già nella pittura veneziana, sia pure senza polemica, sia pure senza "rumore", una sorta di reazione al Rinascimento toscano che conduce a Michelangelo: c'è dell'antimichelangiolismo.

Riprenderemo in seguito (20) il problema dei rapporti tra Venezia e il Caravaggio; ora aggiungiamo qual che parola sulla "natura morta".

Che cosa s'intende per natura morta? (21)

Chiamiamo 'natura morta' la rappresentazione di oggetti staccati da ciò che li rendeva vivi. Se io dipingo sull'albero i suoi frutti, quei frutti sono nell'ambiente che li rendeva vivi: (come l'albero d'arance, in un fittizio giardino delle Esperidi, che il Botticelli dipinge a sfondo della sua 'Primavera'). Ma se io stacco queste arance dall'albero in cui erano elementi integranti della natura viva, perchè le dipingo? Quale motivo può esserci per la scelta di questo soggetto?

Anche in ciò può cogliersi un'eco di quella polemica di cui abbiamo parlato prima: perchè, sia nel rifiutare il corpo umano nel senso trionfale del Rinascimento (come centro cioè della visione del mondo), sia nel

- 84 -

prendere il frutto e toglierlo dalla natura, (perchè non è più della natura un frutto che passa dall'albero in un cesto) si può vedere una polemica contro la tradizione.

La natura morta, ripetiamo, è il risultato del vedere in quegli oggetti soltanto gli elementi che, già nella natura, sopravvivono alla natura stessa poichè vivono di per sè, esclusivamente per le loro qualità visive. Le arance dipinte su un piatto non hanno più alcun riferimento con la natura di cui erano parte integrante, ma vi vono soltanto per il colore e la forma che innamorano l'artista (22).

Allora io non posso più chiamare quel cesto di frutta soggetto nel senso tradizionale; quegli oggetti sono trasferiti in un clima puramente pittorico, che comincia nel pittore e nel pittore si esaurisce, essendo contestato a se stessi.

Le arance nel cesto non sono più arance: sono una 'seconda vita' delle arance: quella vita che comincia nel momento in cui il pittore sceglie quel colore e lo assume, lo fa suo.

E' lo stesso che chiedersi: le note che formano, poniamo, una fuga di Bach, sono ancora suoni della natura? Nella natura, o meglio nel mondo fisico, (che è locuzione equivalente) esistono questi stessi suoni: basta infatti percuotere una canna o far vibrare una corda di quella certa determinata lunghezza, per produrre una particolare nota. Ma dal momento in cui G.S. Bach prende queste note e ne fa il tema di una sua fuga, queste note non sono più della natura, ma sono elementi che cominciano e fini

- 85 -

scono nella composizione dell'artista. Non sono più: do, re, mi..., ma sono quel tale 'tema'.

Il Caravaggio, quindi, dipinge nature morte che sono tutto il contrario di ciò che suppone il Bellori, perchè, per tornare al solito caso del Bacco, quando dipinge quelle foglie di vite sulla testa di quel giovanetto, abolisce l'imitazione della natura e prende quelle foglie per cominciare tutto un mondo che inizia e si esaurisce nella "visione".

Il Caravaggio ha compiuto una delle rivoluzioni più gravi nella storia della pittura: fare della "pittura pura".

A questo punto si pensa, naturalmente, alla imitazione dei pittori fiamminghi: ma i Fiamminghi erano dei virtuosi: si compiacevano nell'"inganno", rappresentavano i loro soggetti in modo che ciò che era dipinto paresse vero (23). E' una mentalità del tutto diversa: il dire: "prendo questi fiori, questi frutti, li tolgo dal loro mondo naturale e li faccio vivere soltanto a seconda di come la luce ne mette in evidenza o ne nasconde il colore e la forma" è altra cosa dal dire: "io voglio dipingere questa arancia in maniera che sembri vera".

Nel primo caso c'è il godimento del colore e della forma in sè e per sè; nel secondo, invece, la virtù di imitare la vita in qualche cosa.

Ancora il Bellori dice:

"Datosi perciò egli a colorire, secondo il

- 86 -

suo proprio genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marmi de gli Antichi, e le pitture tanto celebri di Rafaele, si propose la sola natura per oggetto del suo pennello " (24).

Il Bellori ha dunque capito che il Caravaggio, a un certo punto della sua vita, quando colorisce, fa "secondo il suo proprio genio". E con ciò, in fondo, ha superato la discussione se egli fosse o no imitatore della natura e in qual modo. E ha colpito nel segno.

(Questo passo meriterà a suo tempo un commento maggiore).

NOTE AL CAPITOLO SECONDO

- 1) Una copia dell'edizione romana del 1642 reca alcune postille autografe del Bellori. Vedila presso la biblioteca dell'Istituto, nella riproduzione curata dall'Istituto Nazionale di Storia dell'Arte di Roma nel 1935.
- 2) BARTOLOMEO AMMANNATI, Lettera scritta agli Accademici del Disegno l'anno 1582, con la quale mostra quanto pericolosa sia all'anime dell'artefici di pittura e scultura l'esercitar l'arte loro in rappresentazioni meno che oneste, Firenze 1582. (Datata da Firenze il 22 agosto 1582). Vedila nella raccolta di G.BOTTARI e S.TICOZZI, sotto il titolo "Bartolomeo Ammannati agli Accademici del Disegno" (vol.III, pp.529-539).
- 3) Cfr. nota 4 del capitolo precedente.
- 4) G.BAGLIONE, op.cit., p.136.
- 5) ibid.
- 6) Op.cit., ibid.
- 7) ibid.

- 88 -

- 8) Vincenzo Giustiniani, suo mecenate, in una lettera in cui parla dei dodici modi o gradi della pittura, dal basso in alto, (Lettera sulla pittura a Teodoro Amideni, c.1620-30, pubblicata in 'Raccolta di lettere sulla pittura' del BOTTARI e TICOZZI, vol.VI, Milano 1822, pp.121 e ss.), riferisce una dichiarazione fatta dallo stesso Caravaggio a proposito della 'natura morta': "ed il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure".

Il pittore, ripetiamo, cancellava così ogni distinzione tra una natura superiore, (l'uomo) e una 'inferior natura': così il Rinascimento definiva le nature morte che si dipingevano talvolta per bizzarria o svago decorativo. La libertà e la novità di pensiero del Caravaggio ancora adolescente appare qui evidente. Ponendosi contro la gerarchia dei temi, cara alla teoria manieristica, egli sostiene che tutto è degno di essere dipinto: il soggetto non è determinante in un quadro, ma è solo un 'pretesto' della pittura.

- 9) G.BAGLIONE, op.cit., p.137.
- 10) op.cit., ibid.
- 11) ibid.
- 12) loc.cit... Per il rapporto tra il Caravaggio e la pittura veneta, si ricordino i limiti imposti a questo

- 89 -

corso (v. nota all'inizio del I capitolo).

13) op.cit. p.137.

14) In realtà, nella "Vita" inclusa nella sua opera, il Bellori (op.cit., p.201), dice testualmente: il Caravaggio "non riconobbe altro maestro che il modello, e senza elezione delle migliori forme naturali, quello che a dire è stupendo, pare che senz'arte emulasse l'arte".

Già nel 1600, il VAN MANDER (Het Scilderboek, Alkmaar, 1603) scrive: "A Roma c'è un certo Michel Angelo da Caravaggio che fa cose meravigliose..... egli è uno di quelli che non fanno molto conto delle opere di alcun maestro, anzi non loda apertamente neanche se stesso. Il suo motto è che..... non importa che cosa si dipinga o da chi sia dipinto, quando non si è fatto e raffigurato dal vero, e che non c'è nulla di buono o di meglio, che seguire la natura. Ne deriva che egli non eseguisce un solo tratto senza farlo direttamente dal modello vivo, copiandolo e dipingendolo. Certo questa non è una cattiva via per giungere a buon fine.....; ma bisogna principalmente adottare il criterio di scegliere dal bello le cose più belle". La leggenda d'un pittore autodidatta, ribelle alla tradizione, rivoluzionario, nasce così per tempo.

15) G. BAGLIONE, op.cit., p.139.

- 90 -

- 16) Nel 1672, in vero, pubblicò la prima parte dell'opera. Vedila in fac-simile nell'edizione curata dall'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, che esiste presso la biblioteca dell'Istituto.
- 17) G.P.BELLORI, op.cit., p.202.
- 18) ibid.
- 19) op.cit. ibid.
- 20) Si ricordi ancora una volta la nota all'inizio del I capitolo. L'argomento sarà debitamente svolto in un altro corso di lezioni.
- 21) Rifuggiamo dal solito vezzo di chiamare il Caravaggio "moderno", quasi precursore, avendo dipinto nature morte tre secoli prima dell'avvento dell'Impressionismo; la parola 'precursore' in critica d'arte non ha senso: non si può misurare un artista su un fatto non ancora avvenuto ai suoi tempi.
- 22) Come si è già accennato, decade del tutto da questo discorso il caso di fiori e frutta o simili che intervengono come mera decorazione o abbellimento esteriore, del tutto subordinati a un contesto pittorico precedente.
- 23) L'estrema sommarietà di tale affermazione sia valutata unicamente in considerazione degli espedienti didattici, che, talvolta, può essere occasionalmente opportuno adottare.
- 24) op.cit., p.202.

Capitolo III

LE OPERE PRINCIPALI DEL CARAVAGGIO

Cestino di frutta (1)

Riprendiamo il discorso da un diverso punto di vista. Perché il Caravaggio ha dipinto un cestino di frutta? per imitare la natura? direi piuttosto: per imitare il modello.

L'imitazione del modello è un canone già adottato dai manieristi, quando, per esempio, hanno fatto di un nudo della Cappella Sistina un paradigma cui attenersi letteralmente.

Il Caravaggio, invece, non dipinge un cestino ideale o, più precisamente, non idealizza il cestino; nè assume a modello una cosa di seconda mano, cioè già dipinta, ma prende un oggetto che egli scopre e rapisce, togliendolo al suo mondo.

C'è dunque una affinità culturale col manierismo, risolta però in modo diametralmente opposto.

L'osservazione del vero si rivela nella mollezza guasta del cestino: cestino usato, dall'orlo già frusto,

- 92 -

mentre la parte inferiore sembra cedere, come avvezza al peso; un frutto è bacato, qualche foglia è avvizzita. Non è il bel cestino nuovo (non si tratta di un bel torace, avevamo detto a proposito del "Bacco"), ma quello che egli aveva davanti; un comune cestino, non "di genere"; (non è il caso del "Mangiafagioli", in cui ogni elemento doveva concorrere a fare di quella figura il Mangiafagioli per eccellenza); non, dunque, il cestino di frutta per eccellenza, ma quel cestino, in quel determinato momento.

Ma se il torace del "Bacco" era polemico contro la monumentalità umanistica del corpo umano, questo cestino (lasciate che vi dica la parola) è semplicemente "bello", e cioè appartiene a un repertorio che non trova polemica, non è condizionato da una polemica.

Queste foglie, quest'uva, questi frutti, da che cosa sono costituiti? Che cosa fa di quest'uva un 'monumento'? la lumeggiatura, soprattutto la lumeggiatura. Il turgore degli acini non è ottenuto certo col disegno; le qualità del chicco sono trasferite nella pura materia cromatica: esso è turgido, liscio, lucente come se fosse pieno di liquido puro, trasparente. Questa pittura è fratterna a quella coppa del 'Bacco', sbagliata come prospettiva, ma occasione colta a volo per fare quella trasparenza, per far vedere quei riflessi; avendo l'artista anche allora trasferito nella pura forma dipinta la realtà dell'oggetto.

Non più l'uva sui pampini, nella vigna; essa è diventata possesso del pittore perchè possa "cantar la propria musica", far di quelle viti note viventi soltanto in

- 93 -

un tema valido in sè e per sè. Colore, luce, ombra, effetti, oggi diremmo, di "controluce". La luce si proietta da ogni parte: la vediamo venire vicina da sinistra, da dietro, dall'alto, qui cadere improvvisa e incoerente col resto, lì scorrere radente sulle foglie. Protagonista del quadro è quindi la luce, che fa nascere a una seconda vita così il colore come le cose stesse.

Questa è la natura morta, come è intesa dal Caravaggio: forme magicamente risorte per il soffio della luce. Non possiamo chiamare 'soggetto' questo del "Cestino", come non possiamo chiamare soggetto il torso del garzone ("Bacco"): è un attimo, è un'esperienza, nata per subitanea rivelazione.

Ogni occasione è buona perchè la luce trasformi il "pretesto" in pittura, per cui questo "Cestino" è ciò che si usa dire un "pezzo di pittura": termine che soltanto nella musica avrebbe il suo corrispondente. Noi diciamo, infatti, un "pezzo" di musica, per dire: occasione per far della musica, ma occasione integralmente sfruttata e perciò risolta tutta come musica. Inconsciamente riteniamo una composizione musicale "pezzo" di un tutto. Lo stesso si dice ora della pittura.

In realtà questa parola l'usò il Caravaggio stesso, secondo quanto scrive il Baglione:

"...e anche un giovane, che sonava il Lautò, che vivo, e vero il tutto pareva con una caraffa di fiori piena d'acqua, che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scor-

- 94 -

geva con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua, e sopra quei fiori eravi una viva rugiada con ogni esquisita diligenza finta. E questo (disse) che fu il più bel pezzo, che facesse mai" (2).

Bacco (3)

Osserviamo il Bacco come era prima del restauro e come è oggi. Il restauro ha alterato il quadro, tradendo in parte le intenzioni del Caravaggio. Il torace che risulta tanto appiattito, nella prima stesura non era così piatto, così smorto, così uniforme; era, insomma, più "umanistico", se si può dire; anche la ricchezza di piani del panneggio, del lenzuolo e del cesto, era incomparabilmente superiore. Per quanto rovinato, il dipinto, prima del restauro, rivelava un certo modellato che dimostra come il Caravaggio giovane era ancora legato, pur ribelle, ai canoni umanistici.

Se si confronta il particolare del cesto con frutta posato dinanzi al Bacco, col "Cestino" già illustrato, si noterà che in quello, più che una ricerca realistica, si attua una ricerca plastica: le stesse scaglie del cesto, se cesto è, sono rigide e compatte; i frutti vengono fuori con masse solidissime. L'unica notazione veramente realistica è la foglia che comincia a disseccare: il resto dimostra, ripetiamo, l'impegno del pittore a ritrarre plasticamente. Ancora una volta, dunque, si può affermare che il 'Bacco' è opera giovanile.

- 95 -

Il ragazzo col cesto di frutta (4).

Il modello è certo tolto dal vero e ritrae uno dei garzoni che il Caravaggio vedeva nella sua esperienza quotidiana. E pertanto, si tratta del repertorio consueto: un ritratto realistico e una natura morta. E' opera discussa: alcuni sostengono che si tratti di una copia dal Caravaggio; ma gli ultimi studi lo hanno riportato al Caravaggio giovane.

Contro la tesi dell'autenticità si pongono alcuni elementi: la frutta è affastellata nè è colorata come quella del "Bacco"; le mani del ragazzo inoltre sono impacciate e mezzo nascoste; le ombre, finalmente, sono già troppo fonde: tra la clavicola e la spalla destra del ragazzo, c'è una specie di fossa triangolare cupissima; una guancia è scarsamente ombreggiata, mentre al contrario l'ombra portata del naso è accentuata, e la parte destra del collo è completamente annerita.

C'è quindi uno studio di ombre riflesse, meditate, non osservate dal vero; se così non fosse quella forte ombra del collo il pittore l'avrebbe dovuta vedere (e perciò dipingere) su tutta la guancia.

Tali contraddizioni, queste e altre, che si possono cogliere nel dipinto, dimostrano, secondo noi, la sua non appartenenza al Caravaggio. Accanto a elementi propri della più tarda produzione (ombre cupe), altri (quali il soggetto e la luminosità), avvicinerrebbero l'opera al periodo giovanile. Inoltre il già notato affa-

- 96 -

stellamento, e insieme una certa indefinitezza, che per l'appunto non appartengono nè al Caravaggio giovane nè al Caravaggio maturo, confermano la nostra tesi. L'opera potrebbe ascriversi semmai a un imitatore del Caravaggio.

Natura morta. (5)

L'opera è molto sciupata; è menzionata soltanto in un inventario.

Durante gli anni che il Caravaggio passò presso il Cavalier D'Arpino (6), questi ebbe dei rovesci finanziari, per cui l'autorità giudiziaria operò un sequestro di tutto ciò che trovò nel suo studio. Ne è derivato un inventario in cui sono elencati anche quadri dovuti alla mano di uno scolaro del D'Arpino: forse il Caravaggio.

Quindi, esiste un documento per l'attribuzione; ma l'opera appartiene, secondo la nostra opinione, ad un Caravaggio apprendista, più vicino al "Bacco" che al "cesto di frutta". I frutti, infatti, sono più elementi plastici che non elementi veristici, sono cioè dei pretesti per una sorta di esercitazione plastica, conforme a ciò che notammo parlando appunto del "Bacco".

- 97 -

Il "Bacchino malato" (7).

Quest'opera non rivela più alcun 'pretesto', bensì il gusto di ritrarre il vero e, anzi, l'attrazione verso un'esperienza immediata: la figura è infatti colta in una posizione occasionale; all'improvviso questo torso si volge, mentre il volto ambiguo e ridente è già volto verso di noi; il grappolo d'uva, tenuto dalla mano, s'indovina attraverso l'ombra.

La frutta, anch'essa è "com'è nel vero", rorida di rugiada; vellutata la pelle delle pesche, già un po' vizze le foglie, stillanti i chicchi d'uva: e tutto è reso attraverso elementi esclusivamente visivi, giacchè rugia da, frutti, foglie non hanno tratto dalle mani del pittore se non pennellate di colore, precise e ferme, rispondenti ad altrettanto precise ed esaurite visioni.

Ciò che non si poteva dire delle opere già descritte, sicuramente anteriori a questo capolavoro.

Il fanciullo morso dal ramarro. (8)

Opera certamente caravaggesca.

In rapporto alle precedenti è estremamente più viva e reale. Il pittore ha qui affrontato un episodio unico e circoscritto, per ridurre la realtà a un punto

- 98 -

irripetibile: un fanciullo è morso da un ramarro, che sbuca dalle foglie.

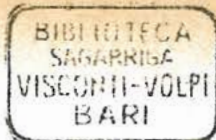
Potrebbe dirsi un soggetto ellenistico (si pensi al "fanciullo che strozza l'oca", alla "vecchia ubriaca", "all'arrotino"); cioè un episodio di genere.

Ma i soggetti ellenistici erano simili piuttosto al "Mangiafagioli", in quanto volevano essere contemplati con compiacenza dall'osservatore, che in essi ritrova un'immagine preconcetta, un 'tipo'. La pittura di genere è infatti, almeno tendenzialmente, tipologica.

Quest'opera invece rappresenta un ragazzo che strida di dolore perchè morso da un ramarro; per una causa inopinata, che in sè, come fatto della realtà, è l'opposto d'un episodio tipico. Il ragazzo, infatti, non ha davvero un'impostazione scontata, riconoscibile, insomma "di genere"; non avrebbe accanto, altrimenti, quella fia la d'acqua, quei frutti, quei fiori. Siamo perciò di fronte a un'immagine colta in un attimo veramente irripetibile, che si immette ex novo nella nostra esperienza.

Qui il Caravaggio non soffre incertezze, non ha più il dubbio se aderire ai canoni manieristici o andare die tro al proprio estro, (come abbiamo riscontrato in qualche dipinto precedente); tutto è immediato e perciò vero: la mano morsa dal ramarro è atteggiata con libertà, illu minata quanto il torace di Bacco, ma modellata e scandita in ogni dito con precisione perfetta; la mano vorrebbe ritrarsi, ma è come immobilizzata per il dolore e per il ribrezzo, mentre tutto il resto del corpo, la spalla, l'altra mano, il volto, gli occhi, tutto è ribelle: la

- 99 -



spalla destra che si fa avanti in maniera difforme, il volto incassato nelle spalle, la bocca semiaperta a gridare, l'altra mano librata per aria. Come chiamar tipologico o di genere simile soggetto, così risolto?

Pittoricamente non c'è nessuna incoerenza: se l'ombra portata del naso e delle labbra è più forte di quella della guancia, non lo è in quel modo violento e incoerente del "ragazzo col cesto di frutta"; l'ombra dell'occhio destro e della parte interna del sinistro è reale, come reale è l'ombra dell'arco delle sopracciglia e della spalla.

La brocca d'acqua è resa nella sua trasparenza, con le gocce rimaste sulla parete esterna, cadute forse dalla rosa; il pelo dell'acqua limpida, la forma prospettivamente perfetta, ma soprattutto il vivido riflesso di una finestra aperta che lascia vedere i casamenti di fronte, rivelano non sfoggio di bravura o virtuosismo, ma un amore infinito per ciò che è, in questo mondo vero, puramente visibile. (9)

Il "Riposo in Egitto" (10) .

Quest'opera è stata attribuita definitivamente al Caravaggio soltanto da un ventennio. La composizione è schiacciata su piani paralleli e, per così dire, elementari: il San Giuseppe, la Madonna e l'Angelo, sono schierati, quasi appiattiti verso i primi piani; dietro il gruppo divino, il paesaggio si sviluppa su due piani

- 100 -

accostati e successivi. La Madonna, raccolta in se stessa, ripete l'iconografia e la modella della Maddalena penitente (è evidente una reminiscenza correggesca); il San Giuseppe, nell'atto di reggere lo spartito, ha qualcosa di idilliaco, e non è escluso che abbia derivazione da una fonte letteraria; l'angelo eretto, col manto che si attorce intorno alla snella figura, iconograficamente ripete un tipo che da Raffaello giunge ai Carracci. Affiorano ricordi giovanili (Lorenzo Lotto); mancano quelle ombre forti e efficaci, precipue del 'Fanciullo morso dal ramarro'.

Quest'opera segna dunque un momento eccezionale nella produzione giovanile del Caravaggio: posto di fronte al tema del riposo durante la fuga, egli dipinge uno dei pochi paesaggi che compaiono nei suoi quadri: e ne descrive l'orizzonte alla maniera veneta, con le case gli alberi i cespugli; mentre la bisaccia, l'otre, quello che è in primo piano, rassomiglia alla natura morta del dipinto precedente. Il Caravaggio rifiuta il tema esternamente programmatico, il soggetto indicato dal titolo dell'opera; e ritrova integralmente se stesso nei "pezzi" di pittura (elementi naturalistici, "invenzioni" tratte da esperienze, quali il S. Giuseppe e la Madonna, trasfigurazioni in stile personalissimo degli apporti, poniamo, veneti, emiliani, lombardi). Ed elude le suggestioni scenografiche e di maniera, nella composizione del tutto elementare.

Quest'opera, eccezionale com'è nella vita pittorica del Caravaggio, conclude la prima fase della vita del

- 101 -

pittore: e si allinea tra le "ricerche" proprie del periodo che, per altri pittori, sarebbe di apprendistato.

✕

✕

✕

Per procedere, ora, all'esame delle opere della maturità, giova ripetere che l'evasione dai canoni umanistici porta il Caravaggio: 1) a non porre il corpo umano come protagonista delle sue opere; 2) a rifiutare i temi "accademici", sicchè qualcuno ha potuto dire che i soggetti mitologici e religiosi esulavano dal suo repertorio.

Quest'ultima affermazione, in realtà, non è fondata: temi mitologici (Bacco, Amore Vincitore, Testa di Medusa), e temi religiosi (Storie di S. Matteo in S. Luigi dei Francesi, tele di Santa Maria del Popolo, opere di Siracusa, di Napoli...) sono adottati dal Caravaggio. Il repertorio tradizionale, dunque, interviene ampiamente nelle opere del Caravaggio; ma, si noti bene, come tema, unicamente come tema: appartiene cioè a un momento anteriore alla realizzazione pittorica.

La seconda proposizione deve, in fondo, intendersi come un corollario della prima, cioè della elusione del tema del corpo umano; nel senso che il Caravaggio ha adottato temi mitologici e religiosi, ma non mai con l'intento di valorizzare la figura per comporre secondo

- 102 -

schemi accademici.

Ad ogni canone, ad ogni schema, egli oppone la visione diretta, immediata, "non filtrata" della realtà.

Anche Masaccio, si potrebbe obbiettare con facilità, trae le sue immagini dalla diretta visione della realtà: si ricordino il Tributo, S. Pietro che guarisce con la sua ombra, ecc.; ma i suoi personaggi, pur tratti dalla vita reale, danno luogo a una 'composizione'.

Le figure del Caravaggio, invece, rifuggono da ogni composizione intesa in senso tradizionale: sono immediatamente viste e riprodotte, 'non filtrate' attraverso esperienze culturali. E' insomma l'"anticultura" quella che caratterizza il Caravaggio: un'anticultura, però, umanistica, manieristica; giacchè la cultura veneta, che è nettissima base della sua pittura, e l'esperienza michelangiolesca, su cui si fonda talora la sua iconografia, non restano davvero allo stato di apprendimento e non si risolvono certo, come invece sarebbe accaduto a un manierista, in imitazione volta a ostentare essa cultura.

La Maddalena penitente (11).

Ecco il Caravaggio alle prese con un tema religioso: la Maddalena penitente. Ma che cosa fa pensare a questo soggetto, a parte la testimonianza dei biografi? (12)

Il vaso, che potrebbe essere di unguenti, i monili

- 103 -

rifiutati dalla donna, i vestiti di broccato finissimo, sarebbero, è vero, gli attributi tradizionali della Mad dalena; ma il vaso, in realtà, cioè nella realtà pittorica, è il fratello luminoso della brocca del "Fanciullo morso dal ramarro", e quanto ai monili, si può pensare che abbiano avuto per il Caravaggio lo stesso interesse di quei chicchi d'uva, che amava dipingere in gioventù.

Il soggetto, dunque, interviene come precedente, come premessa inderogabile alla pittura, ma a questa è palesemente estrinseco. Nè, a pittura compiuta, si riforma, per così dire, come accade di regola. Di regola, infatti, una 'Natività', preconcepita come soggetto sulla scorta, poniamo della pagina di Luca, assume forma grazie alla fantasia del pittore, che può anche tradire il racconto e la scena descritta dall'Evangelista (per es. la scena si svolge in un polito e specchiante portico, i personaggi son vestiti secondo la foggia del secolo XVI, ecc.); ma resta pur sempre, e inconfondibilmente una Natività del Signore. Tale discorso non reggerebbe davvero a proposito della Maddalena caravaggesca.

Il Bellori così descrive l'opera: "dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola, con le mani in seno, in atto di asciugarsi li capelli, la ritrasse in una camera, e aggiungendovi in terra un vasello d'unguenti con monili e gemme, la finse per Maddalena" (13).

La posizione abbandonata, quasi sonnolenta della fanciulla è, infatti, quella di un ozio al sole; sulla spalla sinistra e in parte sulla schiena cade un po' ri

- 104 -

gida la gran massa di capelli ancora umidi. Fuori da ogni tradizionale iconografia, l'artista coglie il pretesto pittorico offerto dall'immagine modesta e gentile "fingendola" per un personaggio sacro.

Il fondo, di un rosso morto o ruggine opaca, con un po' di rosa, viene circoscritto come se la luce e l'ombra avessero una loro consistenza. I raggi hanno una loro forma e la luce non si diffonde. Il Caravaggio non intende mai la luce diffusa e passivamente illuminante, ma in se stessa viva e consistente, vera, reale, sperimentata. Per converso anche l'ombra ha una sua forma, i suoi limiti.

Il contrario avveniva nella pittura in genere e in particolare in quella manieristica, dove la luce è diffusa, illumina genericamente tutti gli elementi del quadro, oppure è in funzione di qualcosa: non interviene cioè in sè e per sè, ma come fattore di una certa scena, in omaggio a un soggetto (raggi che commentano un prodigio, cielo che, squarciandosi, dà luogo a un'apparizione, ecc.).

In tale antitesi consiste un'altra proposizione fondamentale per lo stile del Caravaggio che, coerentemente, come non compone al modo "classico", in quanto non filtra l'esperienza nella cultura, così non potrà certo usare la luce e l'ombra se non in sè e per sè, vale a dire in piena indipendenza da qualsiasi altro elemento, culturale o contenutistico che sia. Valga a provar tutto ciò, l'esempio della Maddalena, dove luce ed ombra hanno una consistenza loro propria, mentre e la figura e l'assieme non obbediscono ad alcuno schema compositivo.

- 105 -

✕

✕

✕

La buona ventura (del Louvre)(14).

Citata concordemente dalle fonti tra le opere giovanili del Caravaggio. La luce interviene non per illuminare tutto l'ambiente, ma come un'incidenza reale e occasionale in un particolare momento, quasi fosse nata insieme con la scena e solo per essa, quasi a causa di essa.

Nei manieristi, invece, la luce è diffusa e generica; qualche volta, nella storia della pittura, la luce interviene come 'personaggio'.

In Piero la luce, sempre meridiana, è lo stesso spazio e lo spazio si identifica con il colore; è qualche cosa di solido che circonfonde tutto e non ha uno scopo, una funzione: cioè, com'è nella personalità di Piero, non si oppone a nulla e perciò non conosce o determina limiti. Soltanto una volta Piero, nel "Sogno di Costantino", mette la sorgente luminosa entro il quadro: l'angelo che, prorompendo dal cielo, illumina il letto di Costantino; e pertanto, la luce interviene come fatto occasionale e si riverbera soltanto sulle parti che realmente incontra. Ma è un caso, si noti bene, di luce soprannaturale e perciò ha funzione di "soggetto".

Nel Caravaggio, invece, la sorgente di luce non è

- 106 -

entro il quadro, non è in un determinato punto, per ottenere un determinato effetto: non è, quindi, una luce che fa parte della scena, (come, per esempio, la luce miracolosa del "Sogno di Costantino").

Ancora una volta appaiono in quest'opera elementi non filtrati attraverso la cultura: tuttavia non si può negare una reminiscenza di cultura veneziana nei volti quasi geometrizzati, inclusi come sono entro i piani obliqui segnati dalle ombre. Invero il riferimento più esatto sarebbe con le pitture venete che più immediatamente sentirono l'influenza di Antonello da Messina.

✕

✕

✕

Un soggetto mitologico torna in un'altra opera giovanile: la "Testa di Medusa" (15). La sorgente di luce è vicina al volto corrugato. Tuttavia, nonostante gli occhi sgranati, l'immagine si mostra più atterrita che terrificante: essa infatti non è scomposta (cfr. i demoni di Michelangelo, nella zona inferiore del Giudizio Universale). In questo volto, che in verità rimane impassibile anche esprimendo o significando terrore, c'è un gusto classicistico. Il Caravaggio, infatti, nonostante alcune malintese apparenze, rifugge dai punti estremi del realismo: non ritrae l'orrido, nè la letizia sfacciata. Anche nel realismo, dunque, non indulge mai ai "generi".

Altra esperienza giovanile è il "Suonatore di liu-

- 107 -

to (16), (attribuzione) opera contesa ancora fra la luce occasionale che illumina l'oggetto e la luce che provoca effetti luministici. Per aumentare questi effetti contrastanti, borda il liuto e il corsetto del giovane, di contorni chiari.

x

x

x

I primi anni romani, quelli cioè cui appartengono i dipinti finora esaminati, furono anni difficili per il pittore adolescente; come scrivono i biografi, egli visse in ristrettezze ("bisognoso et ignudo") eseguendo modesti lavori prima presso un Lorenzo Siciliano, poi presso il senese Antiveduto Gramatica (17); ammalatosi gravemente fu ricoverato all'ospedale dei poveri (quello di Santa Maria della Consolazione)(18).

Dopo la malattia lavorò presso il cav. D'Arpino, ma, ben presto, lasciandolo, provò a stare da se stesso, eseguendo quadri per proprio conto; "ma non trovava a farne esito e darli via et a mal termine si ridusse senza denari, e pessimamente vestito sì, che alcuni galantiomini della professione, per carità, l'andavano sollevando". A questo punto conobbe il card. Del Monte il quale "per dilettersi assai della pittura" se lo prese in casa (19).

Fu lo stesso cardinale che gli procurò la commissione dei quadri per S.Luigi de' Francesi.

- 108 -

Da queste opere inizierebbe, secondo le consuetudini della critica corrente, il periodo della maturità.

Ora che il Caravaggio ci è concretamente noto, ora, cioè, che ci sono note le sue opere, sia pure limitatamente a quelle più giovanili, le premesse che dovemmo enunciare in principio del corso, assumono più chiaro valore. Ciò che necessariamente era stato appreso, da chi ha ascoltato queste lezioni, come un qualcosa di dogmatico o almeno di non provato, ora, se richiamato alla mente, potrebbe divenire, non foss'altro, persuasivo.

Non sembra inopportuno, quindi, riassumere ora quelle premesse, naturalmente nutrite delle conoscenze che abbiamo acquisito dall'esame delle opere.

✕

✕

✕

Dire che il Caravaggio, o altro artista, imita la natura non ha significato preciso, perchè è stato detto in tutti i tempi e di tutti gli artisti: bisogna invece considerare come il Caravaggio e gli altri artisti intendano imitare la natura. Se tutti gli artisti, infatti, hanno voluto imitare, ma ognuno a suo modo, proprio in questo individuale e particolare modo di rifarsi al modello consiste lo "stile". Pertanto, indagare come il Caravaggio abbia imitato la natura equivale a individuare la sua personalità artistica; richiamare la polemica, palese o implicita, con gl'ideali del Rinascimento può con

- 109 -

tribuire più alla storia del gusto, diffuso o propriamente caravaggesco, al fine, non certo inutile, di storicizzare la sua attività di pittore; parallelamente, ricordare i fatti della vita del Caravaggio equivale a ricostruire la sua personalità storica.

Per esemplificare, ricordiamo quanto abbiamo detto sul Varchi (20), che giudica la medicina la più nobile fra le arti perchè essa provvede alla sanità del corpo umano; altri invece ritengono superiori altre scienze che curano la salute dell'uomo nel senso morale. Riconosciamo come tutto ciò s'accordi con gl'ideali del Rinascimento che pone gli elementi naturali su una scala gerarchica, al vertice della quale è l'uomo, nelle due accezioni di entità umana integrale e di modello di bellezza; tanto da indurre gli artisti a fare del corpo umano un paradigma, con proporzioni astratte, come un canone, per trasferire in una forma concreta una loro concezione estetica.

Il Bellori (21), pur essendo tanto fuori dal Rinascimento, torna a questa concezione di una idea astratta, ma ponendola come la ragione d'una metodologia, senza per così dire, incarnarla in un determinato oggetto. E pertanto, più che il Rinascimento, egli è fautore di quei convincimenti e di quella erudizione che formeranno i razionalistici postulati del secolo XVIII.

Anche i manieristi, e propriamente i Carracci (si ricordino le sublimi lodi tributate dal Bellori ad Annibale), propongono un ideale astratto.

E' quindi altamente significativo l'erompere, in

- 110 -

tal clima razionalistico, di una personalità come quella del Caravaggio. Il quale, nettamente alieno da qualsiasi razionalità, distrugge ogni gerarchia di valori: per lui una brocca con dell'acqua e dei fiori, un cesto di frutta, equivalgono alla figura umana (22). Questo implica la visione di tutti gli altri elementi naturali (oltre il corpo umano) e, fra questi, lo spazio e la luce, anch'essi non più visti in funzione dell'umano, ma come elementi a sè, cioè fuori da una scala di valori.

A ciò si accompagna la già accennata mancanza di composizione, in senso rinascimentale e manieristico. (23)

Dalla realizzazione più o meno accentuata di questi elementi, scaturisce un valido criterio per la cronologia delle opere caravaggesche. Per esempio, si può dire, schematizzando (24) forse oltre il giusto, che quando la luce non ha ancora una sua emancipazione, ed è ancora sottoposta alla gerarchia dei valori, quando cioè serve per illuminare i corpi, ci troviamo nel periodo giovanile. Quando invece la luce diventa qualcosa di autonomo, un 'soggetto', siamo in presenza di opere della maturità del Caravaggio.

Allo stesso modo la composizione ancora echeggiante ideali rinascimentali, rivela il periodo della formazione del pittore, che ci appare invece maturo là dove quella composizione manca affatto.

✕

✕

✕

- 111 -

Il ragazzo che monda la pera (25), è il soggetto di un altro dipinto giovanile del Caravaggio, citato dal Mancini e a noi noto in diverse versioni. Quella di Firenze ci offre il primo esempio di luce "caravaggesca", indipendente cioè dal contesto. La luce piove dall'alto e da sinistra secondo gli schemi di prammatica e serve, è vero, a definire il volto facendone risaltare i rilievi, al modo rinascimentale; ma bisogna osservare il rapporto fra luce e ombra per cogliere ciò che da quella prassi si emancipa: la guancia destra ha la sua ombra propria, sul collo e sulla spalla cade l'ombra portata, senza però che fra queste due ombre ci sia distinzione: questa doppia zona d'ombra, quindi, è già concepita come qualcosa di chiuso, di circoscritto, e non come una pura applicazione del modo astratto di ombreggiare, considerando l'ombra in funzione dell'oggetto che la genera.

Sulle mani, nelle pieghe della camicia le ombre sono nitide; la luce, cioè, non penetra, come nella pittura ligia a canoni classici. Ma la tavola su cui il fanciullo appoggia le braccia è tutta in ombra, è qualificata dall'ombra, poichè per il Caravaggio l'ombra è come un colore, e non un elemento in funzione dell'illuminazione: è, insomma, un soggetto (già preannunciato sul volto del fanciullo, in cui non c'è distinzione fra ombra propria e ombra portata); così come, per ricordare un esempio celeberrimo, la prospettiva, da conseguen

- 112 -

za della visione e perciò tecnica della rappresentazione, diviene soggetto nella pittura di Paolo Uccello.

Il ragazzo che monda la pera (replica?) (26).

L'opera è più tarda, e lo prova immediatamente il forte aumento di ombra. Il rapporto ombra-luce non è più sfumato come nel dipinto precedente, nel quale l'ombra invadeva gradualmente la gota del ragazzo. Qui l'ombra è fitta e non serve a mostrare gli oggetti nella loro evidenza naturale, modellando, per esempio, la plasticità di quella gota: è, anzi, un'ombra totale che distrugge la gota, o meglio non la lascia vedere, non la lascia "nascere". L'ombra è intesa dunque come negazione della visione. Ma per ciò stesso ha assunto individualità, è divenuta un soggetto.

In questo consiste il così detto "luminismo" caravaggesco: la luce mostra le cose; il mondo del Caravaggio è dove è luce: ma perchè ciò sia, l'ombra deve essere essa stessa qualche cosa in sè e per sè: non vela o svela, infatti, le cose, non è in funzione delle cose visibili. La luce si risolve nella visione delle cose e, cioè, concretamente si trasmuta in oggetti; l'ombra resta ombra. L'ombra, dunque, è: senza mutamento.

Tornando al nostro quadro, osserviamo che la tavola non è illuminata; serve a lasciare che gli oggetti che vi sono posati siano illuminati e quindi comincino a esistere. Il Caravaggio ha dinanzi una tavola con sopra dei frutti: la tavola non la vede, la esclude dal suo mondo;

- 113 -

i frutti li include e li fa colpire dalla luce.

Il mondo della natura del Caravaggio è arbitrario: la "logica" della luce, la dialettica luce-ombra, infatti, non esiste.

La sua non è pertanto 'imitazione della natura' nel senso letterale e manieristico, perchè non accetta la luce così come è offerta dalla natura: per il Caravaggio la luce è strumento di selezione assoluta.

✱

✱

✱

I lavori eseguiti dal Caravaggio per la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, costituiscono la sua prima pubblica affermazione nell'ambiente artistico romano e segnano, nello sviluppo della sua arte, l'inizio di una maggiore complessità e maturità stilistica.

Le fonti (il Baglione e il Bellori), attestano che la commissione gli fu procurata per intercessione del Card. Del Monte presso Virgilio Crescenzi, esecutore testamentario del Card. Matteo Contarelli.

Il ciclo comprende un quadro d'altare e due tele laterali illustranti episodi della vita di San Matteo. La cronologia delle opere è dibattuta (27); il Longhi propone di datare la prima redazione del San Matteo e l'Angelo circa il 1590, la Vocazione intorno al 1593, il

- 114 -

Martirio circa il 1595, verso il 1598 la seconda versione del San Matteo e l'Angelo, oggi sull'altare della cappella.

San Matteo e l'Angelo (28).

Molto probabilmente il Caravaggio iniziò il ciclo dalla prima versione (già a Berlino, ora dispersa) del San Matteo con l'Angelo, rifiutata per l'audacia iconografica: ".....fu tolto via da i Preti, con dire che quella figura non haveva decoro, nè aspetto di Santo, stando a sedere con le gambe incavalcate, e co' piedi rozzamente esposti al popolo" (29). Vincenzo Giustiniani intervenne presso i Sacerdoti in favore dell'artista e accolse il quadro respinto nella sua collezione: "Si disperava il Caravaggio per tale affronto nella prima opera da esso pubblicata in Chiesa, quando il Marchese Vincenzo Giustiniani si mosse a favorirlo, e liberollo da questa pena; poichè interpostosi con quei Sacerdoti, si prese per se il quadro, e glie ne fece fare un altro diverso, che è quello si vede hora su l'altare....."(30).

Posto per la prima volta di fronte al compito di eseguire una pala d'altare, il Caravaggio lo affronta con spregiudicatezza e libertà, senza "decoro", incorrendo nella aperta disapprovazione dei committenti.

La seconda edizione, del tutto diversa dall'altra come impostazione e dimensioni, venne accettata: il San-

- 115 -

to è un vecchio ritratto nell'atto di prendere appunti in una posizione quanto mai precaria, col viso rivolto all'angelo apparso in alto. Anche qui è infranto ogni le game con la tradizionale iconografia, secondo la quale l'Evangelista veniva rappresentato in trono. Il Caravaggio riproduce una istantanea, una scena non preconcetta, vista nella realtà.

La luce, che si identifica con le parti visibili di ogni figura, è ormai quella dello stile maturo: evidente soprattutto nell'angelo che si libra staccandosi nitido dall'ombra, nel volto del Santo che si volge in piena lu ce acquistando risalto contro il buio dell'ambiente.

La vocazione di San Matteo (31)

Nel Caravaggio, dunque, luce e ombra non dipendono da un fatto anteriore alla pittura, da una realtà empiri ca. Ciò si nota maggiormente nella Vocazione di San Matteo, di cui abbiamo già parlato (32). Quando il Caravaggio illustra questo episodio, tra la sua opera e la narrazione del Vangelo non c'è rapporto storico, ma essen- ziale. La fonte evangelica, infatti, si riduce al dupli ce fatto: Matteo era un esattore; e un giorno il Cristo lo ha vocato a sè.

Se nella sua coscienza di artista fosse penetrata l'esperienza della pittura anteriore, avrebbe pensato a Matteo con un semplice attributo iconografico tradiziona

- 116 -

le, la borsa piena di denari; ciò sarebbe bastato perchè l'osservatore riconoscesse in quel personaggio il pubblico. Ma il Caravaggio, in quanto pittore, ignorava tutto questo, così come ignorava in che modo gli uomini andassero vestiti all'epoca apostolica. Ritrae infatti un esattore nell'esercizio delle sue funzioni: lo vede seduto dietro una tavola mentre conta denari con i suoi soci. I personaggi sono 'contemporanei', come accerta la foggia dei loro abiti. Dell'episodio, al Caravaggio interessa soltanto la verità: e quale verità sarebbe una verità fuori d'ogni esperienza, quella di una scena fra uomini vestiti, poniamo, come mille e cinquecento anni fa? Matteo era un uomo che viveva maneggiando danaro; ne esistono anche nel secolo XVI: il Caravaggio non stenta a ritrarne uno, coi suoi soci o clienti. E' per questa attualità che diventa vero e concreto, sperimentato, il fatto che Uno entri nella stanza e chiami quell'uomo che conta danaro.

Intorno al tavolo, dove il protagonista è appunto il denaro, uno si sporge con la faccia avida, inforcati gli occhiali per seguire l'operazione; quello più vicino è lì quasi ipnotizzato, tutto raccolto in sè. Gli altri sono distolti dall'intruso che è entrato: lì, a destra, sono apparse due persone non distinte gerarchicamente, una delle quali, la meno visibile, tende una mano e chiama. La meno visibile: se il suo richiamo è ascoltato, questo è prodigio. Ma chi chiama, e perchè?

C'è tanta drammaticità, in fondo, in questo rendere con estrema sincerità quel momento miracoloso. E tutto

- 117 -

questo è accompagnato dal prorompere di una lama di luce che illumina di striscio la parete; una luce che non proviene dall'esterno, perchè vince quella che entra dalla finestra. Questa luce violenta viene da destra, da fuori il quadro e rivela le forme; quello che rimane in ombra, non lo vediamo, non lo indoviniamo.

Non si può negare, in questa luce, un larvato desiderio di fingere un elemento mistico miracoloso o almeno traslato, la luce del Cristo; ma questa stessa luce ha anche la funzione naturalistica di rivelare le forme.

Questa non contraddizione ma ambivalenza, indica che il Caravaggio è ancora legato a un preconconcetto di misticismo, a un preconconcetto di soprannaturalità, legato al soggetto non quale si presentava ai suoi occhi in quel momento, ma come si ripresentava alla sua cultura: l'avvenimento miracoloso com'è narrato nel Nuovo Testamento. Il Caravaggio è ancora giovane, non completamente votato all'elemento luce in sè e per sè. Ma se anche di origine mistica, stilisticamente questa luce ha valore per se stessa: non è una luce che indifferentemente illumina una scena, ma ha una sua individualità, presa a prestito dal soggetto, che pertanto assume valore di 'pretesto'.

Riassumendo: in quest'opera il Caravaggio presuppone alla sua visione un contenuto 'culturale' (contraddittorio col suo stile: la sua è quindi ancora una posizione giovanile). Contenutisticamente questa luce ha lo stesso significato di quei raggi miracolosi che, partendo da uno squarcio di nuvole, nella grande pittura del

- 118 -

Seicento, vanno a colpire un personaggio, sublimato da un crisma di soprannaturalità.

Si può dunque dire che questo quadro chiude la porta del Rinascimento e avvia alle visioni secentesche, ma dal Rinascimento e dal Seicento pittorico resta equamente distante. Se è distante, infatti, dal Rinascimento (per le ragioni che abbiamo detto), è anche straordinariamente lontano dalle scene teatrali dei quadri del Seicento, nelle quali la luce che piove dall'alto ha funzione solamente simbolica e irreale, esemplare e miracolistica, come una "macchina" scenografica.

Tra poco il Caravaggio perderà questo significato contenutistico, questo legame, sia pure molto vago, con un fattore culturale. Sparirà dalla sua pittura la luce astratta del giorno delle opere degli antichi; nè mai pioverà sui suoi personaggi la luce celeste, esemplare e beatifica. La luce del Caravaggio sarà sempre e soltanto luce, come elemento a sè del mondo reale. Il resto del mondo reale, gli oggetti che lo abitano, se s'imbatteranno, per così dire, in quella luce, a noi sarà dato vederli. La nostra funzione visiva è, dunque, accidentale e legata al fatto fisico del vedere e degli oggetti subitaneamente apparsi, senza che entri in campo qualsiasi precedente esperienza, quali i fatti della memoria o il "concetto", cioè il riconoscimento intellettuale di ciò che appare.

In tal modo, quando il Caravaggio rappresenterà una figura, un volto, cancellerà tutto quello che a quel volto non appartiene; rinuncerà a uno sfondo, a un paesaggio,

- 119 -

all'ambiente, e tutto sarà nell'ombra o, meglio, non sarà.

Ecco quindi la funzione della luce, che non è quella di accentuare, di commentare ciò che accade, ma è tutt'uno con l'essere di ciò che è figurato. Quando, poniamo, in una "Natività" di maniera, io vedo la Madonna, il Bimbo, la greppia, gli angeli in cielo e il raggio che piovendo dalle nuvole va a colpire il divino Infante, è chiaro che in questo caso la luce commenta, mettendo in risalto il protagonista; non ha cioè funzione strettamente pittorica, come elemento necessario, per l'espressione artistica, ma ha una funzione, si direbbe, oratoria, volta a rendere efficace il contenuto.

Il Caravaggio, invece, ha ripudiato sempre qualsiasi commento: a lui basta la realtà, vista nel modo più realistico, qual'è quello fornito dalla mera visibilità occasionale.

✕

✕

✕

Nel "Sacrificio di Isacco" (33) la luce irrompe da sinistra, che è poi la parte da cui viene l'angelo, investendo il patriarca, la vittima, l'ariete, in una maniera che potremmo avvicinare a quella vista nella 'Voce'. Questa luce si direbbe che scorra dalle spalle dell'angelo via via sul braccio e sulla mano di Abramo, fino al punto culminante del dramma, dove il coltello sta per

- 120 -

affondare nel collo della vittima. E' della stessa qualità di quella che irrompeva col Cristo nell'opera citata. In più c'è il paesaggio, reso con cura: un paesaggio che ricorda la pittura veneta (34).

Il verismo che abbiamo notato nell'insieme, la crudeltà del gesto del patriarca, che afferra il figlio per la gola e sta per sgozzarlo, la drammaticità della scena si attenua e scompare non appena passiamo ad esaminare il particolare del volto della vittima. Ritroviamo qui quella sorta di 'classicismo' tipicamente caravaggesco e tipico della grande scuola tardo-cinquecentesca, della stessa natura di quello notato nella testa della Medusa.

Non che il campo dell'invenzione caravaggesca venga ridimensionato e limitato dalla cultura o dalla suggestione dei "classici": se, per esempio, troveremo delle ripetizioni da altri autori (da Michelangelo, poniamo), in esse vedremo come la formazione manieristica venga risolta in maniera antimanieristica. Ricordiamo, infatti, di aver notato in alcune opere del Caravaggio la componente michelangiolesca, filtrata forse attraverso Sebastiano del Piombo, ma naturalmente trasfigurata nel suo puro stile.

Vedremo anche che il Caravaggio talora ripete le proprie forme, quasi replicandole, in opere successive: dovremo allora pensare che il Caravaggio si è conquistato una serie di oggetti da raffigurare, che egli tratterà poi come 'natura morta', come oggetti da vedere in diverse condizioni di luce, in diversi stati d'animo (come poniamo, un Morandi o, non stupiscano certi accosta-

- 121 -

menti, un Cima da Conegliano, che ripete sempre la stessa Madonna, per la gioia di variarne i colori). Questo è tipico del Caravaggio e in fondo ci spiega come mai abbia dipinto delle autentiche nature morte. Del resto, se mai trovassimo che la figura non è trattata alla stessa stregua della natura morta, dovremmo riconoscere una frattura non plausibile in un autore così compatto come è il Caravaggio.

x

x

x

Rispetto al quadro precedente, il "Martirio di San Matteo" (35) presenta la grande novità di trattare la luce in modo diverso: nel modo che annunciamo essere espressione piena dello stile del pittore. La luce non è più in funzione del soggetto (in questo caso del 'martirio' del Santo), ma rivela le forme tutte: dalla figura manieristica in primo piano, a quella piumata (vicina ai personaggi simili della 'Vocazione' e dei 'Bari', o al giovane della 'Buona Ventura'), al carnefice, al ragazzo che fugge inorridito, al Santo ruverso per terra, all'angelo che bilanciandosi faticosamente con una mano con l'altra porge la palma del martirio, affacciandosi dalle nubi. La luce è tutt'uno con le figure: non c'è la figura illuminata, ma la parte di ogni figura che la luce rivela.

Il vero passaggio da Caravaggio giovane a Caravag-

- 122 -

gio maturo è, secondo noi, tra la 'Vocazione di San Matteo' e il 'Martirio'. Il protagonista vero, pittoricamente parlando, è il carnefice, ritratto ignudo in una posa michelangiolesca o alla Sebastiano del Piombo (36). Se c'è già, infatti, in quest'opera, la luce dello stile maturo, c'è insieme ancora il ricordo di ciò che l'artista aveva appreso iconograficamente a Roma e pittoricamente nell'Italia del Nord. Tuttavia non vi è composizione, intesa alla maniera tradizionale. Le forme balenano nell'ombra con effetti di contrasto e di drammaticità. Se si considerano i particolari, si nota con più evidenza che le parti in ombra non esistono figurativamente.

Il famoso ragazzo che fugge, preso isolatamente, cessa di apparire tanto atterrito e stravolto, lasciando riaffiorare quel 'classicismo' di cui si è parlato.

✕

✕

✕

Il San Giovanni nel deserto (37) riprende un nudo della Cappella Sistina. Anche il Caravaggio, quindi, ripetiamo, ha una cultura iconografica; è una personalità ribelle, ma non ha un programma di ribellione, perchè, come abbiamo visto, si attiene a soggetti mitologici e religiosi, adotta talora soluzioni cinquecentesche, segue una coerente iconografia. Vi è classicismo e bisogno di non comporre: in effetti il suo classicismo è proprio in questa realtà non filtrata al modo manieristico, una

- 123 -

realtà che attraversa una personalità: se questa non ci fosse, ci troveremmo di fronte a riproduzioni meccaniche.

✱

✱

✱

"Estasi di San Francesco" (38): il volto dell'angelo è diviso tra la luce e l'ombra, tanto esattamente, da far sorgere il sospetto che l'opera non sia autentica. La luce illumina figure già esistenti, e non ha la funzione di rivelare le parti che colpisce; nei riflessi del fondo affiorano reminiscenze tintorettesche, mentre le forme sembrano manierate "al modo del Caravaggio": come quella mano che sbuca, unica, tra le tenebre. Si direbbe che un tema schiettamente caravaggesco sia giustapposto ad altri temi luministici, i quali, sia pure visti attraverso lo stile del Caravaggio, abbiamo origini estranee e lontane. Tutt'al più quest'Estasi potrebbe ritenersi opera vicina, come epoca, al "Riposo in Egitto".

Sicuramente anteriore è la "Santa Caterina" (39), senza dubbio del Caravaggio (che la eseguì, secondo il Bellori, per il Card. Del Monte), per quanto certe durezze, come quelle che si colgono nel volto, si spiegano soltanto con quell'impronta classicheggiante, di cui abbiamo già parlato. Oltre questa durezza attonita c'è un insolito indulgere alla ricchezza della stoffa; l'at

- 124 -

tributo del martirio, la ruota, non esclude che i piedi della santa siano poggiati su un cuscino assai ricco. Si potrebbe quasi parlare di un ritratto di donna in veste di Santa Caterina.

Il modo particolare di trattare le pieghe della veste rivela una vicinanza tra il Lotto e il Savoldo e il Caravaggio; sì che saremmo tentati di attribuire quest'opera a un periodo molto giovanile; (il Longhi la pone intorno al 1592-93).

✕

✕

✕

Non certo così giovanile, ma sempre di epoca antica, è l'"Amore vincitore" (40). Abbiamo già visto il miche-
langiolismo di questa figura; ma evidente soprattutto è il bisogno di far degli strumenti una natura morta.

Anche l'altro "San Francesco" (41) è da alcuni nega-
to al Caravaggio: il volto illuminato con cura e morbida-
mente si accosta, infatti, piuttosto alla corrente manie-
ristica carraccesca. La figura, poi, pur essenzializzata,
è commentata dalla luce, non rivelata. Se infatti la lu-
ce è caravvagesca sulla croce e sul teschio, si compor-
ta al modo carraccesco sul volto e sul panneggio.

✕

✕

✕

- 125 -

Opera indubbiamente autentica è invece il mirabile "Narciso" (42) della Galleria Borghese. Il giovinetto è curvo sull'acqua; dietro di lui non c'è che il buio. La luce è tutta la pittura e nulla è figurato fuori della luce.

Se per questo dipinto ci si ponesse la domanda di prammatica: come il Caravaggio rappresenta lo spazio? quale forma egli dà allo spazio? dovremmo rispondere che lo spazio ha la forma dell'ombra: il buio, il nero, la non-figura, ecco lo spazio del Caravaggio. Alcuni hanno detto che l'ombra nel Caravaggio ha una sua forma: le parti illuminate cioè, possiamo assumerle non solo come forma visiva, ma come limite all'ombra. Così nel Narciso, che è tutt'uno con la luce, il braccio è una striscia di luce; la sua anatomia non è dipinta al modo, diciamo, michelangiolesco; non si vede che una specie di rettangolo irregolare luminoso; il resto è intuitivo, ma non è definito. Così i tratti del volto, così il ginocchio, tanto è vero che in mezzo, nel grande arco delle braccia e del volto, non c'è assolutamente nulla. Tanto c'è di figura quanta è la luce; lo spazio, cioè il luogo dove la figura è, è l'ombra. E come esatta è la forma della luce, così, complementariamente, quella dell'ombra. La formula caravaggesca quì è assoluta e arditissima. Si intuisce il corpo prono di un giovane, ma in realtà non si vedono che le parti illuminate. Nell'acqua, il riflesso; ecco il gran pezzo di bravura: sia pure in mo

- 126 -

do sbiadito, meno luminoso e sfumato, l'acqua riflette più di quanto non sia visibile nella parte superiore: il braccio che era nell'aria un rettangolo di luce, nell'acqua è modellato, quasi indagato plasticamente. Tutte le forme sono più plausibili di quelle ritratte in alto; quasi che l'acqua, fondendo la luce con la penombra e aggiungendo un colore, al modo tonale, su tutta la figura, la rivela maggiormente, anche se sfocata. Si direbbe, per esprimersi attraverso un facile paradosso, che la parte inferiore è una figura dipinta al modo 'antico', la parte superiore al modo del Caravaggio. Non potrebbe darsi opera più di questa significativa per la storia della personalità del Caravaggio.

x

x

x

Sulla "Cena in Emmaus" di Messina (43), attribuita dal Longhi, si discute molto; la si è negata al Caravaggio perchè i tre personaggi in alto a sinistra, che derivano senza dubbio da quelli della 'Vocazione di San Matteo', non ne possiedono la vivacità e il pregio. Del Caravaggio c'è la luce che rivela le forme e la mancanza di sfondo.

Pur avvertendo che lo stato del quadro non consente un giudizio preciso, è lecito notare che in esso sono elementi caravaggeschi e elementi di 'maniera' caravaggesca; si potrebbe parlare di un seguace del Caravaggio, sia

- 127 -

nei tre personaggi in alto a sinistra, sia nella mano del Cristo, che è un autentico pezzo di bravura prospettica.

✥

✥

✥

Nell'altra "Cena in Emmaus" di Milano (44), citata dal Bellori (45), le forme sono unicamente quelle rivelate dalla luce. Quest'opera è straordinariamente importante per l'influenza che ha esercitato sulla pittura fiamminga e olandese (per es. sul Rubens).

Ci si consenta a questo punto una apparente digressione: il problema della composizione nel Caravaggio.

Ora che conosciamo un certo numero di opere del Caravaggio, che a bella posta, cioè per poter articolare la problematica del pittore, non abbiamo presentato in ordine cronologico, ora, finalmente, possiamo trattare uno dei problemi - ed è uno dei principali - cui abbiamo soltanto accennato: il problema della composizione.

A proposito del 'Martirio di San Matteo' abbiamo detto che il Caravaggio rifugge dalla composizione in senso stretto, in senso quattrocentesco. Il Caravaggio dipinge ciò che è colpito dalla luce: in senso teorico, quindi, la pittura perfetta, per lui, sarebbe quella di una sola luce, di un solo oggetto illuminato, in un mare di tenebre. In tal modo si determinerebbe, automaticamente e senza residui, un rapporto tra la forma visi-

- 128 -

bile e lo spazio circostante, non visibile come ambiente, ma efficace come elemento dialettico della luce. Per lo stesso fatto, cioè per questo determinarsi di un rapporto tra il visibile e il suo ambiente, deve scaturire, de terminarsi, esistere, una composizione; non una composizione che proceda da preconetti geometrici, s'intende, ma coerente al linguaggio caravaggesco. Se c'è un rapporto, una complementarità, una compresenza di due opposti, sia pure in rapporto dialettico elementare: luce - non luce, visibile - non visibile, deve esserci evidentemente una sintesi e per ciò stesso una composizione. Ma non come frutto di cultura o di gusto diffuso, bensì come conquista, cioè come parte integrante dello stile caravaggesco.

Per questo motivo il 'Martirio di San Matteo' non sarà che un punto di partenza per arrivare ad una pittura come questa della 'Cena in Emmaus' di Brera, in cui entra il linguaggio compositivo, per il gran cerchio descritto dalle figure, commentato dalla curva del manto, che, quasi a parentesi, racchiude l'ombra, preludendo a quell'altro cerchio della testa in alto, concluso nel braccio del pellegrino. La luce, torna ad accendersi nel mezzo dell'ampia curva descritta dall'ombra.

Questa che dobbiamo pur chiamare "composizione" comincia dal Narciso, in cui c'è la stessa ampia arcatura che abbraccia l'ombra e la stessa luce nel mezzo.

- 129 -

✕

✕

✕

Quasi contemporaneamente al ciclo per la Cappella Contarelli, il Caravaggio eseguì per la Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma, due tele: la "Conversione di San Paolo" e la "Crocifissione di San Pietro" (46).

Sulla "Conversione di San Paolo", un po' come per la "Gioconda", si è molto parlato, sino alla caricatura. Il campo del quadro è occupato completamente dal cavallo, che s'impone con la rotondità del suo corpo, con la zampa realisticamente alzata per non calpestare il cavaliere disarcionato. Anche qui è possibile notare il gran vuoto interno, l'ombra che si insinua fra le forme illuminate. Il cavallo è tutto luce e la forma si semplifica fin quasi a diventare geometrica (riaffiora il classicismo del Caravaggio). All'interno dell'arco formato dal cavallo, l'ombra si sta addensando, ma è squarciata dallo scorcio dell'Apostolo con le braccia levate, dalla gamba addirittura brutale del palafreniere che sta stringendo il morso per trattenere il cavallo, dal residuo di natura morta nell'angolo inferiore sinistro. Assume così valore drammatico, per la spezzatura dell'ombra che è il non essere assoluto, il rapporto

- 130 -

dialettico di essa con l'essere assoluto che è luce.

La "Crocifissione di San Pietro" è la stessa pittura in termini totalmente invertiti: nella "Caduta", al centro è la gran massa d'ombra e fuori l'arco di luce (come nel Narciso), qui, nella Crocifissione, intorno è tutto in ombra, al centro tutto in luce. Ma il problema è lo stesso: esaltare il protagonista della "storia", che è l'oggetto illuminato, ma ponendolo in rapporto di retto con il vero protagonista della pittura: la luce; e quindi semplificare la composizione in due soli temi: tutto luce, tutto ombra.

La composizione classica sembra riaffiorare in questo incrociarsi di linee, rotte da altri elementi, mentre l'assieme si bilancia nello spezzarsi delle forme illuminate, in alto a destra e in basso a sinistra. Riecheggiano in quest'opera quei valori assoluti del cavallo della "Caduta", nello sgherro inginocchiato a sollevare la croce, nel torace di Pietro, nella schiena dell'altro aguzzino. C'è la tendenza a semplificare la composizione in pochissimi elementi: pochi personaggi e poi l'ombra.

E insieme torna la straordinaria bravura del pittore, che vorrei dire degna d'un'ascendenza ellenistico-romana, tanto penetrante è la visione di ogni particolare, e il modo di modellare i volti fino a renderli disfatti.

Ma per tutto ciò basta la vissuta e sofferta e trasfigurata esperienza veneta, eroicizzata nell'intransigente concretezza del Caravaggio: così quell'ombra che si sta ammorbidendo, diventando veramente tattile sulle

- 131 -

labbra appena dischiuse, quegli occhi che non pensano e subiscono, quell'altra ombra morbida della barba e della bocca, tutti elementi che trovano la loro origine nei ritratti del Tintoretto.

✕

✕

✕

Fissati questi elementi essenziali è ormai agevole studiare le altre opere: nella "Madonna dei Pellegrini" detta "Madonna di Loreto" (47) è ancora sensibile il residuo del "Martirio di San Matteo". Tuttavia c'è già la tendenza a quella semplificazione, c'è già la riduzione di tutti gli elementi a due (luce e ombra), che abbiamo visto trionfante nei due quadri di Santa Maria del Popolo; significativa è l'essenzializzazione della soglia dell'uscio, della grande pietra che tornerà come soggetto in una delle opere principali: la "Deposizione Vaticana".

Gli stessi temi del "Sacrificio di Isacco" si trovano nel "Davide con la testa di Golia" della Galleria Borghese (48) (la testa di Golia, pare che sia l'autoritratto dell'artista); il giovane eroe riprende i tratti del "ragazzo che monda la pera", e, nell'impostazione, del carnefice del "Martirio di San Matteo"; tutto però è più contenuto, più sobrio, più classico. La stessa testa recisa, senza dubbio drammatica, anzi tragica, non presenta i caratteri dell'orrore che qualcuno vi

- 132 -

vorrebbe vedere, se per poco si osserva in sè, isolata dal contesto.

Sempre più essenzializzato nei due termini estremi luce e ombra, è il "San Girolamo" (49); anche qui, il pittore, invece di dipingere un braccio nella sua consistenza anatomica, dipinge una striscia di luce, non modella, non plasma; è lo stile del Caravaggio 'antimichelangiolo'.

L'altro tragico "San Girolamo scrivente" (50) della Galleria Borghese, esasperato esempio di composizione orizzontale, data la distanza che intercorre tra il teschio e il cranio del Santo, è quasi una elaborazione virtuosistica del famoso grande tema del tutto luce e tutto ombra; la rappresentazione è scissa, replicandosi il momento lirico in ciascuna delle due parti, che potrebbero essere da sè complete. E' come aver due quadri in uno, aver raddoppiato un motivo poetico con lo stesso modulo.

Il Caravaggio procede nella sua grande strada fino alla "Deposizione" vaticana (51), che è un punto fermo nella sua produzione: la pietra di base si staglia più drammatica di quella della "Madonna dei pellegrini"; il protagonista è il corpo del Cristo, ampliato, commentato dal gran panno, allo stesso modo in cui l'artista ingigantì il corpo del cavallo nella "Conversione di San Paolo", (termine fisso per la biografia dell'artista). La composizione circolare è dramatizzata dalle grandi mani di Giovanni che si aprono a cercare la luce che le rivela. Risorgono qui tutti i temi già visti: tutto è reso

- 133 -

essenziale, sempre allo scopo di cercare i due termini estremi e di ingigantire il protagonista.

✕

✕

✕

Riepilogando: al termine delle opere giovanili il Caravaggio era riuscito a rendere la luce dispotica su ogni cosa, giacchè spezzava, senz'altra ragione se non quella della inopinabilità, le forme tutte (v. Martirio di San Matteo). Questo che è dramma, diremmo, corale e improvviso, lo ritroviamo valorizzato e accentuato nella 'Deposizione', dove quel dramma si risolve in senso classico, poichè si identifica in un assoluto compositivo. Che è, si noti, opposto a quel comporsi che, anzi, si era annunciato nel 'Narciso': qui; nel Cristo della Deposizione, vediamo ampliata la composizione concentrica di ambedue queste opere, ma bloccata nella suprema compattezza del buio intenso che si oppone alla piena luce, che rivela le figure serrate, quasi l'una all'altra competrate.

Con questo, l'osservazione del periodo più antico assume nuova evidenza: si è chiuso, ed ha preso solida forma, il ciclo che s'apre col 'Martirio di San Matteo'.

- 134 -

Con la 'Deposizione' può dirsi veramente conclusa la parte essenziale della pittura caravaggesca. Nelle opere tarde il dramma diventerà il protagonista; e ne nascerà un Caravaggio diverso, che forse potremmo chiamare, senza punto diminuirlo, 'romantico'.

x

x

x

La vita artistica del Caravaggio ha alcuni punti fissi: l'esplosione della novità del "Bacco", con il quale, appena comincia a dipingere, già si manifesta artista personalissimo (Michelangelo stesso non fu così personale quando scolpì la giovanile "Lotta dei Lapiti coi Centauri"); i quadri per San Luigi dei Francesi nei quali veramente il suo stile si risolve. Altra opera fondamentale è il "Narciso", in cui c'è il ritorno alla composizione e l'assoluta affermazione del linguaggio della luce; poi, la "Caduta di San Paolo" e, come punto di arrivo, la "Deposizione".

Siamo al 1604 circa; questi sono anni avventurosi e faticosi per il nostro (52).

Per ricollegarci al già detto, ripetiamo che la "Deposizione" contiene i germi di quella che sarà la produzione più tarda, nella quale il moto verrà accentuato e la luce tornerà a frantumarsi. Dopo quella coerenza del

- 135 -

"Narciso", dopo quella preponderanza dell'unitarietà nella "Conversione di San Paolo", il Caravaggio tende ad una pluralità di personaggi; cioè, mentre nel 'Narciso' c'è un solo personaggio, e nella 'Conversione' il cavallo occupa tutta la scena, mentre il Santo quasi non si nota (si ricordi, nell'economia visiva il Cristo della 'Vocazione di S. Matteo') nella "Crocifissione di San Pietro" ci sono già quattro personaggi, la luce è più fratta, più rotta, più separata e improvvisa che nelle opere precedenti.

Nella "Deposizione", nonostante quella compattezza accumulativa, più che compositiva, è evidente la frantumazione della luce. Se il Cristo è unitario (e abbiamo notato quale cura abbia messo nell'espanderne i limiti perchè sia in tutta luce), le figure in secondo piano sono invece fratte, sorgono improvvisamente dalle tenebre e sembrano moltiplicarsi: la figura con le mani protese, pittoricamente, ha valore di quattro entità: il capo, il petto e le due mani; dato che la poetica è quella delle parti rivelate dalla luce, e ognuna di queste parti ha una individualità, dobbiamo parlare non di un personaggio, ma di quattro entità pittoriche.

Rivediamo anche la "Madonna dei pellegrini", dove la luce si rompe, ma individua sempre i personaggi. Anche qui c'è il gran vuoto intorno, la luce diagonale che illumina ciò che incontra e amplia la figura del Bambino, come nel Cristo della "Deposizione", e rivela la testa della Vergine, isolata; l'altra diagonale del quadro è d'ombra, e da essa emergono solo i piedi del

- 136 -

Bimbo. I colori sono succosissimi, densi, luminosi.

La "Madonna dei Palafrenieri" (53): quell'ordine luministico che abbiamo notato nel "San Paolo" e nella "Madonna dei Pellegrini", (che forse va accostata al periodo dei dipinti di Santa Maria del Popolo), e che abbiamo visto frantumarsi nella "Deposizione" Vaticana, lo vediamo ancora più fratto nella "Madonna dei Palafrenieri". La Sant'Anna, per esempio, profitta delle pieghe e dei lineamenti di vecchia per tradursi in innumerevoli entità pittoriche, cioè luministiche. Così la Madonna. L'unica figura che ha una certa unità è il Bambino, come il Cristo della Deposizione e il Bimbo della Madonna dei Pellegrini.

Ma, accanto a tutto ciò, una novità: interviene l'ambiente. Dopo averlo completamente annullato nel Narciso, dopo aver cioè perseguito il suo studio della pura luce come rivelatrice di forme, e del buio come contenente assoluto delle forme rivelate, il Caravaggio torna (ecco l'ultima fase), alla determinazione dell'ambiente. Queste figure infatti occupano un campo largo e accentuano quello che era già presente nella 'Deposizione', dove i personaggi si affollavano, si concentravano, ma lasciavano tutt'intorno il vuoto; che, è da notare, era ancora buio. Qui il vuoto comincia, anzi, ricomincia (si pensi alla "Vocazione di San Matteo") ad essere un ambiente, una stanza; in altri termini, lo studio della forma che coincide con le parti illuminate e che aveva portato a non determinare l'ambiente, identificandosi questo con

- 137 -

l'ombra, si evolve: da buio astratto, l'ambiente ricomincia ad essere tale, diventa in certo modo concreto. Ecco, si è detto, l'ultima fase.

La "Morte della Vergine" (54)

Il dramma dell'episodio è affidato tutto alla commozione visiva determinata dall'esplosione di due mirabili gradazioni di rosso: quello denso, succoso, di quel gran drappo messo in alto, ben più solenne di qualunque baldacchino, e l'altro acceso, ferocemente smagliante, dell'abito della Vergine. Lo spezzarsi della luce è accentuato al massimo: le figure, pur intese al modo classico, sembrano frangersi per dar luogo a elementi luminosi. Ma l'ambiente si delinea più ancora che nella 'Madonna dei Palafrenieri'.

Si è in presenza di variazioni sempre più complicate dei temi proposti nelle opere precedenti; l'ambiente è una stanza disadorna - la ricchezza di quel sontuoso drappo rosso è puramente ricchezza di colore, perchè, in fondo, non è che un grosso, gigantesco straccio appeso; i personaggi, gli oggetti, la suppellettile, il catino in primo piano, sono cose povere e comuni. E l'iconografia dell'episodio sacro? Non abbiamo più la Vergine compostamente distesa con gli Apostoli intorno e il Cristo che ne accoglie l'anima; la Vergine è una bella donna, gonfia, riversa sul letto, investita da una luce radente: certo vista dal vero, forse in quei rioni

- 138 -

popolari e malfamati (come fu detto allora) in cui era la chiesa cui l'opera era destinata.

La forma, colpita dalla luce, si frantuma: il braccio e lo scollo della donna in primo piano sono diventati delle forme che oggi, dopo la esperienza moderna, si potrebbero veramente circoscrivere nell'ambito della pittura astattista, sono semplicemente delle superfici valide pittoricamente in sè e per sè; la ricomposizione di esse in figura è, diremmo, secondaria.

✕

✕

✕

Il breve soggiorno napoletano (anno 1607 circa) fu intenso di attività (il Baglione scrive che, fuggito da Roma, si ricoverò a Palestrina, "e d'indi giunse a Napoli, e quivi operò molte cose")(55).

Le "Sette Opere di Misericordia" (56), dipinto eseguito appunto per la chiesa della Misericordia. La composizione si complica di figure, di gesti, di contrasti; l'angelo prorompe in un ardito scorcio dall'alto, mentre in basso i personaggi sono frantumati dalla luce. Continua la poetica caravaggesca dell'immediato, del vero, del popolare, dell'antiaccademico, dell'antimanieristico come scelta delle fonti: infatti, se per la povertà ha scelto la figura di un giovane che con la spada divide un mantello (vestire gli ignudi), tutte le altre opere di misericordia sono viste in chiave popolare: per esempio, ha

- 139 -

ripreso l'episodio, che è durato per tutto il Rinascimento e il Seicento, del vecchio imprigionato che si salvò nutrendosi del latte della propria figlia, per il lustrare gli insegnamenti: "visitare i carcerati" e "dar da mangiare agli affamati".

Nella "Flagellazione" (57) vi sono effettivamente reminiscenze di Sebastiano del Piombo, ma ormai bruciate, per così dire, da quel luminismo che interrompe le figure e arriva a contorcere la forma, e ravvivate dalla vivacità e dalla rudezza delle immagini, evidente so prattutto nelle figure dei manigoldi.

La "Madonna del Rosario" (58) è opera per noi discutibile: anche se c'è il frangersi della luce portato alle conseguenze estreme, i colori cessano di essere pastosi e densi (quei colori che certamente aveva mutuato da Venezia), e diventano gessosi, chiari, crudi a tal segno, da rimanere, a nostro avviso, troppo isolati nel la biografia artistica del nostro per credere che siano autentici; probabilmente la tela, portata dal Caravaggio quasi a compimento, fu colorita da altri. (Quest'opera, comunque, torneremo ad esaminarla nel prossimo corso sul Caravaggio).

- 140 -

Al ritorno da Malta, il Caravaggio sbarca a Siracusa e qui, negli ultimi mesi del 1608, dà inizio all'ultimo periodo della sua attività.

La prima opera eseguita in Sicilia è la "Sepoltura di S. Lucia" (59) per la chiesa omonima a Siracusa. In questo dipinto troviamo elementi nuovi.

I personaggi, dominati, quasi oppressi dalla vasta parete nuda, si raccolgono realizzando una nuova sintesi compositiva.

Le gigantesche figure dei fossori in primo piano ricordano i tipi di Tintoretto; in un modo totalmente personale, c'è quindi nel Caravaggio quella stessa attività culturale che il Ragghianti ha definito "critica" e che avevamo incontrato nei manieristi; ma per ragioni estrinseche, cioè per ragioni di cultura pura e semplice, non certo per ragioni di studio.

Qui si ripete, esaltato e risolto, l'ideale caravaggesco del gran vuoto e del buio con una sola figura nel mezzo; l'ambiente è diventato importante nella narrazione: la sproporzione tra le figure piccole e la stanza enorme conferisce drammaticità alla scena. Questa è la novità, annunciata sin dal tempo della Madonna dei Palafrenieri, cioè dopo la Deposizione Vaticana. E' l'ultima via che il Caravaggio percorre, qui portata alle conseguenze estreme: l'ambiente acquista sempre maggiore importanza in contrasto con le figure piccole, frantumate dalla luce.

- 141 -

La "Resurrezione di Lazzaro" (60) (eseguita a Messina) da alcuni negata al Caravaggio, è a nostro parere opera autentica. Posto di fronte a un tema sacro, egli lo rappresenta ancora una volta infrangendo la iconografia tradizionale, (come uno scrittore che tratta un soggetto già da altri adottato, con parole nuove, in una scena del tutto nuova). Abbiamo già visto come il Caravaggio, dovendo dipingere la Morte della Vergine, immagina l'episodio e lo descrive in maniera del tutto inedita, in una scena insolita; per quanto egli avrebbe potuto adottare l'iconografia consueta, rimanendo sempre originale per la personalità della sua arte; (pur ripetendo cioè lo schema compositivo, per esempio del Cavallini, della Morte della Vergine, avrebbe dipinto per mezzo di luci e ombre, nel suo modo personale). Ma oltre la originalità stilistica nelle opere del nostro c'è questa ribellione all'iconografia tradizionale, rinnovata attraverso una concezione che si potrebbe dire descrittiva e, quindi, in un certo senso letteraria. La scena della 'Resurrezione di Lazzaro' è intesa non già come nella tradizione: la mummia che appare sulla bocca del sepolcro, chiamata dal Redentore seguito dalle turbe, mentre Marta e Maddalena si prostrano per ringraziare; ma in modo personale come una scena tumultuosa e drammatica: la gente entra nel sepolcro e tira fuori il cadavere (non più una mummia), un cadavere rigido, stecchito, col sudario aperto; e prima ancora del miracolo, c'è il prorompere dell'affetto delle sorelle che si manifesta con un bacio.

- 142 -

Il gruppo, che non si cura che del cadavere, a un tratto viene attirato da qualcosa di sorprendente: è un uomo con un braccio teso, nello stesso gesto che vedemmo raffigurato nella "Vocazione di San Matteo". Questa volta il braccio è in ombra, la luce è dietro; la luce, che era stata la vita della pittura caravaggesca, si è distrutta, ha creato un buio che ha qualcosa di concreto, che è il contenente di queste forme appena rivelate; a poco a poco questo buio si è aperto per dar luogo ancora a un ambiente, ritrovato per via luminosa e non descrittiva o disegnativa, e ha accolto una luce, quella che appare dietro il braccio del Cristo, circoscritta entro un involucro d'ombra. Essa cade dall'alto a sinistra, secondo il noto canone, ma è formata da un fascio di raggi così ristretto da illuminare soltanto il vuoto lasciato dalla folla e investire in pieno il corpo di Lazzaro, sfiorando solo l'interno del braccio del Cristo. Siamo tornati al raggio mistico della "Vocazione di San Matteo"; anche qui si presenta all'artista il problema di un intervento soprannaturale: ma mentre nell'opera più antica quel raggio aveva un valore mistico scoperto, in quanto era altra cosa dalla luce naturale, qui, invece, non c'è più ormai nessun residuo di illuminazione diffusa; le forme illuminate sono quelle unicamente fantastiche, inventate dal Caravaggio, che, definito "naturalista", sulle forme concrete, sperimentate, aveva sempre fatto pesare la propria fantasia: come in questo caso, in cui le forme illuminate non hanno più alcun rapporto con la realtà. La luce non si diffonde, ma rimane concentrata come un raggio mistico e soprannatura

- 143 -

rale.

Concludendo l'esame delle sue opere, si può dire che lo stile del Caravaggio va verso qualcosa di sopran naturale e di antiveristico, anche là dove, per esempio, invece di Lazzaro risuscitato, ci fa vedere un cadavere abbracciato dai congiunti.

La costante del suo linguaggio artistico rimane pur sempre la luce che, schietta e trasparente nelle opere giovanili, in quelle della maturità sembra brucia re le forme visibili e identificarsi con esse, sino a raggiungere effetti di estrema drammaticità nella produ zione più tarda, in cui le forme si frangono in elemen ti luminosi.

✥

✥

✥

NOTE AL CAPITOLO TERZO

- 1) Cestino di frutta - Milano, Pinacoteca Ambrosiana.
(cfr. R. LONGHI, Il Caravaggio, Milano 1952, tav. IV).
Fa parte del gruppo di opere eseguite per il card. Del Monte (per il quale operò tra il 1596 e il 97 e nel '600), e dallo stesso donata nel 1596 al card. Federico Borromeo, come risulta da una lettera indirizzata in tale anno al Borromeo.
- 2) G. BAGLIONE, op.cit., p. 136.
Dalla citazione del Baglione è chiaro il riferimento al "Suonatore di liuto" dell'Ermitage (Leningrado), in cui appare appunto un vaso con fiori; ma probabilmente il biografo ha confuso nel ricordo il particolare di questa "caraffa di fiori piena d'acqua", con quella dipinta nel "Ragazzo morso dal ramarro"; nel nitido cristallo appunto è qui mirabilmente e chiaramente reso il "reflesso d'una finestra" e si scorgono "altri ripercotimenti di quella camera"; equivoco favorito probabilmente dall'analogia del soggetto, peraltro consueto nelle opere giovanili: figura e natura morta.

- 145 -

- 3) Bacco. Firenze, Galleria degli Uffizi. (cfr. R.LONGHI op.cit., tav.III).

Secondo il Baglione è la prima opera eseguita dal Caravaggio dopo aver lasciato il cav. D'Arpino: "Indi provò a stare da se stesso.... Et il primo fu un Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse, con gran diiligenza fatte..." (op.cit., p.136).

- 4) Il ragazzo col cesto di frutta. Roma, Galleria Borghese. (cfr. R.LONGHI op.cit., tav.I)

Faceva parte della raccolta del cav. D'Arpino e quindi era fra i dipinti sequestrati nel 1607 dal fisco. Da alcuni critici già ritenuta copia antica dal Caravaggio, è ora dal Longhi e altri studiosi ritenuta autografa e datata nel 1589.

- 5) Natura morta. ("Pospasto") New York, Coll. Kress. (cfr. R.LONGHI op.cit., fig.11).

- 6) Le fonti (Baglione, Bellori, Mancini...) parlano concordemente di un periodo passato dal Caravaggio presso il cav. d'Arpino, il pittore più in voga del momento. Tale periodo (collocato dagli studiosi tra il 1592 e il 1593), si concluse probabilmente con una rottura, quando l'artista fu ricoverato all'Ospedale della Consolazione.

Il 4 maggio 1607 furono sequestrati dal fisco alcuni dipinti in possesso del cav. d'Arpino e donati

- 146 -

da Paolo V al card. Scipione Borghese, suo nipote (fra i quali: il Bacchino malato e il Ragazzo con cesto di frutta, ora nella Borghese).

- 7) Ragazzo con frutta, detto "Bacchino malato". Roma, Galleria Borghese (cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.II).

Elencato fra i quadri sequestrati al cav. d'Arpino (v. nota precedente). Secondo il Longhi si tratta dell'autoritratto eseguito dal pittore ancora convalescente.

- 8) Fanciullo morso dal ramarro. Firenze, Raccolta Roberto Longhi. (cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.VIII).

Citata dal Baglione fra le opere eseguite dal nostro quando provò a star da solo: "Fece anche un fanciullo, che da una lucerta, la quale usciva da fiori, e da frutti, era morso; e pareva quella testa veramente stridere, e il tutto con diligenza era lavorato" (op.cit., 136). A questo punto il Baglione non risparmia di sottolineare la difficoltà dell'artista a vendere le sue opere.

- 9) Il Bellori, a proposito dei primi anni passati dal Caravaggio a Roma, in povertà, scrive: "...dalla necessità costretto andò a servire il Cavalier Giuseppe d'Arpino, da cui fu applicato a dipinger fiori, e frutti sì bene contraffatti... Dipinse una caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua, e del vetro, e co' i riflessi della finestra d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade, e altri quadri eccel-

- 147 -

lentamente fece di simile imitazione... (op.cit., pag.202). E' qui ribadita la eccellente bravura del Caravaggio nell'imitare la natura.

- 10) Il riposo nella fuga in Egitto. Roma, Galleria Doria Pamphilj. (cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.VI).

Citata dal Mancini e dal Bellori che ne fa una dettagliata descrizione: "Dipinse in un maggior quadro la Madonna, che si riposa dalla fuga in Egitto: Evvi un Angelo in piedi, che suona il violino, San Giuseppe sedente gli tiene avanti il libro delle note, e l'Angelo è bellissimo; poichè volgendo la testa dolcemente in profilo, va discoprendo le spalle alate, e 'l resto dell'ignudo interrotto da un pannolino. Dall'altro lato siede la Madonna, e piegando il capo, sembra dormire col bambino in seno". (op.cit., pag.203). Databile, con la "Maddalena", intorno al 1590.

- 11) La Maddalena. Roma, Galleria Doria Pamphilj. (cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.VII).

- 12) Citata dal Mancini e dal Bellori.

- 13) E continua: "Posa alquanto da un lato la faccia e s'imprime la guancia, il collo, e 'l petto, in una tinta pura, facile, e vera, accompagnata dalla semplicità di tutta la figura, con le braccia in camicia, e la veste gialla ritirata alle ginocchia dalla sottana bianca, di damasco fiorato. Questa figura abbiamo descritta particolarmente per indicare

- 148 -

li suoi modi naturali, e l'imitazione in poche tinte sino alla verità del colore. (op.cit., pag.203).

Opera contemporanea al 'Riposo in Egitto'.

- 14) La Buona Ventura - Parigi, Museo del Louvre (cfr. R. LONGHI, op.cit., tav.V).

Citata dalle fonti (Mancini, Baglione, Bellori) tra le opere giovanili. Cronologicamente da collocare non molto prima della "Vocazione di S.Matteo".

Un'altra Buona Ventura è a Roma, nella Galleria Capitolina; i critici non la ritengono opera autografa: il Longhi la giudica replica o piuttosto variante del quadro del Louvre.

- 15) Testa di Medusa - Firenze, Galleria degli Uffizi. (cfr. R.LONGHI, op.cit., fig.36).

Citata dal Baglione: "E parimente (fece) una testa di Medusa con capelli di vipere, assai spaventosa sopra una rotella rapportata, che dal Cardinale fu mandata in dono a Ferdinando gran Duca di Toscana" (op.cit., p.136).

Dopo il ricovero all'Ospedale della Consolazione, il Caravaggio trovò un protettore in mons. Fantin Petrignani; quindi passò presso il card. Del Monte, che finalmente lo introdusse, procurandogli pubbliche commissioni, nell'ambiente artistico romano. Le opere eseguite per il nuovo protettore sono, secondo le fonti: la testa di Medusa, il Cestino di frutta, una Musica, il Suonatore di liuto, la S.Caterina.

- 149 -

- 16) Suonatore di liuto - Monaco, Bayersche Staatsgemäldesammlunghen. (cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.XX).
Attribuzione, databile, secondo il Longhi, intorno al 1592-93.
- 17) I primi lavori del Caravaggio a Roma consistettero in opere di artigianato (cfr. cap.II).
- 18) Ricoverato all'Ospedale della Consolazione, eseguì per il priore altri lavori.
- 19) G.BAGLIONE, op.cit., p.136.
- 20) cfr. Parte Prima.
- 21) cfr. Capitolo II.
- 22) Vedi lettera citata di Vincenzo Giustiniani a Teodoro Amidenò.
- 23) Ma si ricordino i legami, pur estrinseci, dell'iconografia caravaggesca con Michelangelo e con Sebastiano del Piombo; e inoltre i rapporti con i manieristi quando realizza l'ideale classico, perseguendo effetti drammatici ma dipingendo volti composti, quasi inespressivi. (cfr. la testa di Medusa, il volto del ragazzo terrorizzato del "Martirio di S.Matteo", ecc.).
- 24) Ciò ha valore provvisorio e puramente didattico.

- 150 -

- 25) Il ragazzo che monda la pera. Firenze, Raccolta Roberto Longhi.

(cfr. Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi. Catalogo. Milano, 1951, fig.51).

Il Longhi la ritiene copia dell'originale caravaggesco citato dal Mancini.

- 26) Il ragazzo che monda la pera. Galleria di Hampton Court.

- 27) Il cardinale francese Mathieu Cointrel (+1585) nel 1565 aveva acquistato la cappella prendendo accordi con Girolamo Muziano per la decorazione pittorica, successivamente affidata al cav. d'Arpino, che, dopo varie vicende e interruzioni portò a termine, intorno al 1598, gli affreschi della volta.

La documentazione è a questo punto lacunosa, ma è certo che nel 1600 si cominciarono i lavori per installare sulle pareti laterali le tele del Caravaggio, per la datazione delle quali mancano tuttora dati certi.

- 28) S.Matteo e l'Angelo. Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi. (cfr. R.LONGHI, op.cit., tav. XXIV).

- 29) Bellori, op.cit., pp.205-206.

- 30) op.cit., p.206.

- 31) La Vocazione di San Matteo. Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi. (cfr. R.LONGHI, op.cit., fig.16).

- 151 -

32) vedi capitolo I.

33) Sacrificio d'Isacco. Firenze, Galleria degli Uffizi.
(cfr. R.LONGHI, op.cit., fig.9).

Citata dal Bellori: "Al Cardinale Maffeo Barberi
ni, che fu poi Urbano VIII, Sommo Pontefice, oltre
il ritratto, fece il sacrificio di Abramo, il quale
tiene il ferro presso la gola del figliuolo che gri
da, e cade" (op.cit., p.208).

34) Ricordiamo ancora che i rapporti tra il Caravaggio
e la pittura veneta saranno studiati nel prossimo
corso di lezioni.

35) Il Martirio di S.Matteo. Roma, chiesa di San Luigi
dei Francesi.

(cfr.R.LONGHI, op.cit., fig.17, tavv.XVII, XVII,
XIX).

36) Si ricordi la "Discesa al Limbo" del Prado e le due
"Flagellazioni" di S.Pietro in Montorio e del Museo
Civico di Viterbo. Tipo iconografico che tornerà nel
Caravaggio stesso, sebbene con qualche variante, nel
l'"Amore Vincitore" e nella "Flagellazione".

37) San Giovanni Battista nel deserto. Roma, Galleria
Borghese.

(cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.XXXVIII).

38) Estasi di San Francesco. Hartford, Wadsworth
Athenaeum.

(cfr. R.LONGHI, op.cit., fig. 13).

- 152 -

Databile tra il 1593 e il 1595.

- 39) Santa Caterina. Lugano, Fondazione Schloss Rohoncz.
(cfr. R. LONGHI, op.cit., tav. XIV).

Citata dal Bellori tra le opere eseguite per il Cardinale del Monte.

Secondo il Longhi fu eseguita tra il 1592 e il '93.

- 40) Amore Vincitore. Berlino, Kaiser - Friedrich-Museum.
(cfr. R. LONGHI, op.cit., tav. XI)

Citato dal Baglione e dal Bellori:

"... Colori un Amore vincitore che con la destra solleva lo strale, e a suoi piedi giacciono in terra armi, libri e altri stromenti per trofeo" (op.cit., pag. 207)

Menzionato negli atti del processo del 1603.

- 41) San Francesco in preghiera. Roma, chiesa dei Cappuccini.
(cfr. R. LONGHI, op.cit., tav. XXX).

- 42) Narciso. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.
(cfr. R. LONGHI, op.cit., tav. XXI)

Non citato dalle fonti, è stato attribuito al Caravaggio dal Longhi, che lo data tra il 1590 e il '95.

- 43) Cena in Emmaus. Messina, Museo Nazionale.
(cfr. Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi - Catalogo. Milano 1951, fig. 24).

- 153 -

- 44) Cena in Emmaus. Milano, Pinacoteca di Brera.
(cfr. R.LONGHI, op.cit., Tav.XL) .

- 45) Il Bellori così la descrive: "...colori...al Marche
se Patritji la Cena in Emaus, nella quale vi è
Christo in mezzo che benedice il pane, e uno de gli
Apostoli à sedere, nel riconoscerlo, apre le brac-
cia e l'altro ferma le mani sù la mensa, e lo ri-
guarda con meraviglia: evvi dietro l'hoste con la
cuffia in capo, e una vecchia, che porta le vivande".
(op.cit., p.208).

- 46) Conversione di San Paolo e Crocifissione di San
Pietro. Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo, (cfr.
R.LONGHI, op.cit., tav.XXVIII e tav.XXVI)

Il Baglione scrive che le opere ebbero una prima
versione non accettata dal Committente; "questi qua-
dri prima furono lavorati da lui in un'altra manie-
ra, ma perchè non piacquero al Padrone, se li prese
il Cardinale Sannesio; e lo stesso Caravaggio vi fe-
ce questi, che hora si vedono, a olio dipinti poi-
chè egli non operava in altra maniera (op.cit., p.137).

Il contratto per l'esecuzione dei due dipinti è
del 23 settembre 1600; l'ultimo pagamento all'arti-
sta è del 10 novembre 1601.

- 47) Madonna dei Pellegrini, detta "Madonna di Loreto".
Roma, chiesa di Sant'Agostino.
(cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.XXXI)
Opera citata da tutte le fonti.

- 154 -

Il Baglione scrive: "Nella prima cappella della chiesa di S. Agostino alla man manca fece una Madonna di Loreto ritratta dal naturale con due pellegrini, uno co' piedi fangosi, e l'altra con una cuffia sdrucita, e sudicia; e per queste leggerezze in riguardo delle parti, che una gran pittura haver dee, da popolani ne fu fatto estremo schiamazzo." (op.cit., p.137).

- 48) Davide con la testa di Golia. Roma, Galleria Borghese.
(cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.XXXIX)

Citata dal Bellori tra le opere eseguite per il Cardinale Scipione Borghese.

Datata verso gli ultimi anni passati a Roma dall'artista (1605-1606).

- 49) San Gerolamo. Montserrat, Monastero.
(cfr. R.LONGHI, op.cit., fig.21). Attribuzione del Longhi. Eseguito negli ultimi anni del soggiorno romano.

- 50) San Gerolamo scrivente. Roma, Galleria Borghese.
(cfr. R.LONGHI, op.cit., Tav.XXXVII)

Citato dal Bellori tra le opere eseguite per il Cardinale Scipione Borghese. Databile, come le precedenti, fra il 1605-1606 circa.

- 51) Deposizione. Roma, Galleria Vaticana.
(cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.XXIX)

Era destinata alla cappella Vittrici in Santa Maria in Vallicella, e fu eseguita tra il 1602 e il 1604.

- 155 -

- 52) Dopo il 1600 le notizie intorno alla vita del nostro diventano più numerose: egli si trova spesso coinvolto in processi. Il 23 ottobre 1603 inizia il processo famoso, di cui già abbiamo parlato, promosso dal Baglione contro il Caravaggio e la sua cerchia per un libello diffamante da essi diffuso.

Arrestato e poi rilasciato, denunciato per risse, è infine messo in carcere per aver ferito un suo rivale il 20 luglio 1605. Riesce a fuggire, ma poi torna presto a Roma. Il 29 maggio 1606, avendo colpito a morte durante una discussione per la pallerchia Ranuccio Tomasoni, anch'egli ferito, è costretto a fuggire.

Soggiorna a Napoli per circa un anno (il 1607), poi va a Malta; qui, arrestato per un'offesa fatta a un cavaliere di giustizia, evade dalla prigione e fugge a Siracusa nell'ottobre 1608. Poi è a Palermo, infine torna a Napoli, dove nell'ottobre del 1609 fu ferito gravemente in uno scontro armato.

Ancora fuggiasco, muore senza aiuto il 18 luglio del 1610.

- 53) Madonna col Bambino e Sant'Anna, detta "Madonna dei Palafrenieri". Roma, Galleria Borghese.

(cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.XXXIII)

Secondo le fonti (Mancini, Baglione, Bellori) fu eseguita per l'altare dei Palafrenieri nella Basilica di S.Pietro in Vaticano; poi donata al Cardinale Scipione Borghese.

- 156 -

- 54) Morte della Vergine. Parigi, Museo del Louvre.

(cfr. R.LONGHI, op.cit., Tav.XXXVI).

Anche quest'opera, eseguita per Santa Maria della Scala in Trastevere, fu respinta dai religiosi perchè mancava di decoro.

- 55) G.BAGLIONE, op.cit., p.138.

- 56) Le Sette opere di Misericordia - Napoli, Pio Monte della Misericordia. (cfr. R.LONGHI, op.cit., Tavv. XLIII - XLIV).

Dipinto eseguito nel 1607 a Napoli; descritto dal Bellori.

- 57) Flagellazione di Cristo. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

(cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.XLII)

Citata dal Bellori.

- 58) La Madonna del Rosario. Napoli, Pio Monte della Misericordia.

(cfr. R.LONGHI, op.cit., tav.XLVII)

- 59) Sepoltura di Santa Lucia. Siracusa, chiesa di Santa Lucia.

(cfr. R.LONGHI, op.cit., fig.31)

Citata dal Bellori: "Pervenuto in Siracusa, fece il quadro per la Chiesa di Santa Lucia, che sta fuori al la Marina: dipinse la Santa morta col Vescovo, che la benedice; e vi sono due che scavano la terra con la

- 157 -

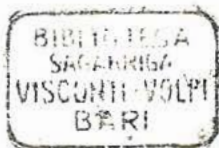
pala per sepolirla". (op.cit., p.210).

- 60) Resurrezione di Lazzaro. Messina, Museo Nazionale.
(cfr. R.LONGHI, op.cit., fig.32).

Il Bellori così la descrive:

"Per li medesimi Padri dipinse..... nella Cappella de' Signori Lazzari, la Risurrezione di Lazzaro, il quale sostentato fuori del sepolcro, apre le braccia alla voce di Christo, che lo chiama e stende verso di lui la mano. Piange Marta, e si maraviglia Madalena, e vi è uno, che si pone la mano al naso per ripararsi dal fetore del cadavero".
(op.cit., p.210).

205166



Adriano Prandi

Giotto maggiore a cura della dott. Rosa M. G. Manzionna

Adriatica Editrice, Bari, 1967.

ADRIANO PRANDI

Lezioni di Storia dell'Arte

GIOTTO MAGGIORE

a cura della dott. Rosa M. G. Manzionna

Rm Gm



BIBLIOTECA
Sant'Annibale
Maria Di Francia
Padri Rogazionisti
TRANI

ADRIATICA EDITRICE - BARI - 1967

Capitolo I

L'ATTESA DELL'ARTE NUOVA DAL BOCCACCIO AL CENNINI

In questa stessa sede, non pochi anni fa, si era svolto il tema della ^{letteraria} posizione di Giovanni Boccaccio rispetto al pensiero dell'arte, forte del maggior esempio fornito da Lionello Venturi col suo memorabile articolo su Francesco Petrarca e la critica d'arte (1).

Boccaccio e
pittura

I risultati del lungo esame della prosa e della poesia del Boccaccio, come chi lo voglia può leggere nello scritto cui ho or ora alluso, furono numerosi, e, per me, non privi d'importanza. La prima constatazione fu, e fu sorprendente, ^{risultato} che il Boccaccio ebbe scarso interesse, e forse anche scarsa sensibilità, per la pittura. Infatti, quando nel corso del suo narrare s'imbatte in pittori (per esempio Calandrino, Bruno e Buffalmacco) tratta costoro né più né meno che come personaggi viventi soltanto per le avventure cui partecipano e non per la loro qualità, in questo caso qualità di artisti: infatti della loro pittura il Boccaccio non parla.

5° risultato;
scarso interesse

Né interesse alcuno il Boccaccio dimostra per quelle polemiche che ai suoi tempi e nel suo ambiente eran di moda; e neppure ci dice

di partecipare, nella sua vita privata, come invece faceva il Petrarca con Simone Martini, all'attività dei pittori, quasi questa non avesse rapporto col suo gusto e con la sua poetica.

Giotto nella novella
di Forese da
Rabatta

Il famoso passo su Giotto nella Novella di Forese da Rabatta è contesto di argomenti di prammatica (imitazione della natura, deceptio, esumazione della sepolta pittura buona, adatta ai «savi» e disprezzata dagli ignoranti); e, d'altro canto, appare così estraneo e inopinato nel corso della narrazione (in cui Giotto interviene, in fondo, come puro pretesto per un piacevole motteggiare) da far pensare a una interpolazione ovvero a una digressione; tanto più che la Novella riprende con le parole: «Ma alla Novella venendo dico...».

La costanza:
Scrupolosa costanza di
tipi creati dal Boccaccio

Seconda ^{11a nota} constatazione fu la scrupolosa costanza dei tipi, parlo di identità iconografica, creati dal Boccaccio. Nell'Amorosa Visione, come nella Caccia di Diana, si vedono le stesse «leggiadre e belle giovinette», le «angiolette» col viso adombrato dal verde ramicello, coi «biondi capei crespi e soluti», del tutto simili a Fiammetta e alle altre donne reali che il poeta si compiace di presentare. Costanza iconografica, questa, che indurrebbe perfino pensare a un repertorio di seconda mano, cioè all'adozione di pochi exempla, e in definitiva a un carattere puntualmente medievale; se pure non lascia supporre, in una parola, una certa qual mancanza di fantasia: intendendo per fantasia l'attitudine a inventare varietà e molteplicità di immagini visive, fantasia descrittiva, dunque, che è ben altra cosa da quella,

ovviamente indiscutibile nel Boccaccio, narrativa.

Tale permanenza tipologica si estende, e anzi vi si acuisce e perfeziona, alle descrizioni, vorrei dire paesistiche e topografiche, in altre parole là dove intervengono elementi meramente naturalistici. Alludo ai giardini, alle colline, agli alberi, ai panorami che fanno sfondo e cornice alle novelle, sfondo e cornice massimamente adeguati a quel gusto per lo ordine che presiede alle narrazioni.

Valga qualche esempio. Il proemio della terza giornata del Decamerone si suole assumere, com'è noto, quale documento dell'architettura di giardino trecentesco, che anticipa l'ars topiaria dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna. La materia rivela un gusto naturalistico, ma tutto procedente dall'esperienza più realistica: i fiori sono quelli «che concedeva il tempo», e non, dunque, quelli di un giardino fantastico; le viti «facevano gran vista di dovere quello anno assai uve fare», le piante sono quelle che allignano nei dintorni di Firenze («niuna n'è laudevole, la quale il nostro aere patisca, di che quivi non sia abbondevolemente»); tanto che superfluo o almeno sbrigativo, quasi risorsa di repertorio, appare il paragone con «tutta la spezieria che mai nacque in Oriente».

Anche il tempo interviene come elemento realistico: la «vietta» di accesso è «non troppo usata, ma piena di verdi erbe e di fiori, li quali per lo sopravveggnente sole tutti s'incominciavano ad aprire» esattamente come si con-

permanenza tipologica
anche nelle
descrizioni paesistiche

esempio:
incentro della 3ª
giornata del Decamerone

per il gusto naturalistico
che si manifesta
nel proemio
della 3ª giornata
del Decamerone

(Bene)

viene a quell'ora mattutina in cui «l'aurora già di vermiglia cominciava, appressandosi il sole, a divenir rancia». Non è certo questo un «quadro» col fondo d'oro o di colore disteso e fisso; niente, insomma, vi è d'«esemplato», ma tutto si riconduce a un attimo vissuto, alla esattezza e insieme alla labilità di una particolare esperienza: al mondo reale, insomma.

Ma questo realismo, questo mondo sperimentato, è superato in una disciplina, se non in una legge, che unifica tutte le cose: la brigata, anche se procede «motteggiando e ridendo», somiglia piuttosto a un breve corteo, tanto, pur temperato di grazia, è solenne il «lento passo» della Reina «accompagnata e seguita dalle sue donne e da' tre giovani» e tanto ben predisposta è la «guida del canto di forse venti usignoli». Un «trionfo» o, mi si perdoni lo smaccato anacronismo, una sequenza, che culmina nell'inquadratura, ben centrata, del «bellissimo e ricco palagio, il quale alquanto rilevato dal piano sopra un poggetto era posto». Lo scenario è esattamente fraterno a quello dell'inizio del Decamerone, e il palagio a quello del terzo proemio, il quale ha anch'esso corte, logge e sale «compiutamente ripiene di ciò che a camera si appartiene». Il decor, il conveniente, insomma, è in atto integralmente; e ciò non contrasta col verismo delle «cose più atte a curiosi bevitori, che a sobrie et oneste donne».

Se potessi citar tutti gli esempi, non si potrebbe non convenire che realtà contingente e decor sono risolti in una figurazione ordi-

Bene
no realismo è
quadro in un
ordine e disciplina
nel decoro
che unifica tutte
le cose

figurazione
ordinata

natrice e inflessibile: come il palagio, ogni volta, è al sommo e al centro di una montagnetta, così nel giardino tutto è legato a una disposizione centrica e geometrica, nei limiti della cinta da cui «tutto era d'attorno murato»; unificato per la «meravigliosa bellezza tutto insieme» aveva tuttavia «intorno a sé e per lo mezzo in assai parti, vie ampissime, tutte dritte come strade»; «le latora di tali vie tutte di rosai bianchi e vermigli e di gelsomini erano quasi chiuse» così come pergolati di viti facevan da volte: «ordinate» le piante, come «belle e ordinate» eran le cose - vini e vivande, tovaglie e bicchieri - che realisticamente sono godute dalla brigata ad ogni sosta, puntualmente tra l'una e l'altra delle dieci giornate. Ma le vie diritte e «chiuse», cioè la forma semplificata e raccolta degli spazi e gli scanditi colori (bianco, verde, vermiglio) si risolvono nel «mezzo» del giardino: un «pratello chiuso d'intorno» (si noti: chiuso e d'intorno) «verde tanto» che l'erba «quasi nera pareva», ma «dipinto tutto forse di mille varietà di fiori»; e gli aranci e i cedri che chiudono il cerchio son «verdissimi e vivi». Al centro, dunque, ogni cosa - forma e colore - s'esalta, dando luogo a un assoluto senso, per l'appunto, unitario. Ma non basta: tondo è il prato; e al mezzo, e cioè al centro di questo centro del giardino tutto, è «una fonte di marmo bianchissimo» (netto contrasto con l'erba che «quasi nera pareva»); «ivi entro», spiccia da una colonna «diritta» e «nel mezzo», un altissimo zampillo. E poi, da questo centro dei

centri, ecco l'acqua si diparte, soccompa e divien palese fuori del giardino per «intorniarlo».

La figurazione geometrica
La figurazione geometrica
La figurazione geometrica

La figurazione geometrica è esattissima e insistente, quasi pedante, come esatta è la scansione delle parti e l'iscrizione, come entro una linea di contorno, dei colori; nelle maglie, assolutamente circoscritte, della rappresentazione, vive di vita reale l'umano, il piacere della vista e dell'odorato, e, insomma, dei sensi; e, realisticamente, nasce il dubbio se la vena d'acqua sia «naturale o artificiosa» e s'intona l'osservazione del «troppo pieno» della «chiarissima» vasca che dava luogo ai canaletti «assai belli et artificiosamente fatti» e l'utilità del sopravanzo, capace di muovere «due mulina del signore». Vive dunque con la più schietta verità il mondo reale, ma è dominato da una arte che preferisce una forma, la quale trascende la varietà per unificare ogni cosa in un rigore geometrico, cioè in un che d'assoluto.

Bene

Tutti i giardini del Boccaccio devono, quindi, assomigliarsi: cerchia ben definita, vie diritte e chiuse; un prato al centro, in mezzo la fontana. A che varrebbe, quindi, ripetere la descrizione? Basterà un aggettivo: bellissimo, ordinato; o una notazione semplicemente allusiva: «dilettevole giardino: nel mezzo del quale a nostro modo, avendo d'acqua viva copia, ecc. ecc.». Lo scenario sarà, ogni volta, identicamente perfetto.

Vita reale una sottoposta a disegno

Allo stesso modo dentro i giardini e i palagi la vita sarà reale, aperta al capriccio

dell'umano; ma anche questa sarà sottoposta a una legge d'ordine e di disciplina: le Reine e i Re - pur graziosamente - saranno dispotici, talvolta avranno «mal viso», siederanno «pro tribunali»; l'incoronazione sarà ogni volta identicamente solenne, e il passo sarà sempre «lento»; allo stesso modo le novelle saranno tutto moto di narrazione, assoluta narrazione, che non indulgerà mai alla stasi descrittiva; mentre soltanto le pause, gli intermezzi, di tono assolutamente uniforme, accoglieranno le immobilità delle descrizioni. E dieci saranno le giornate come dieci i personaggi, quasi vi- gesse la magia di un numero rituale; infles- sibile la disciplina del sonno e della levata, del riposo e dell'attività; e immancabilmente la brigata sarà disposta in cerchio, attorno al- la fonte, cioè sempre con l'identica orditura spaziale, e tutti i movimenti e gli atteggiamenti saranno come regolati dall'inderogabile ordine d'una danza. Sì che il Decamerone, pur col moto vivacissimo del novellare, dell'argu- zia, della licenza, appare come un grande re- tablo, contesto di dieci cornici maggiori con entro ciascuna dieci scomparti minori: le cor- nici, come un'intavolatura musicale, fissano compiutamente una legge proporzionale, in per- fecta obbedienza a un modulo, tanto che ogni movimento si risolve in una immutabile unità, in una fedelissima simmetria.

Tutto ciò è così necessario, e cioè intrin- seco, alla personalità del Boccaccio, che an- che quando lo scenario del suo racconto non è opera d'uomo (giardino, palazzo, castello) ma

*non è dato nota
per la sua
la sua*

libera natura, non verrà meno nè quella preferenza per l'umano (l'uomo, sembra di dover ridire, ma in senso creativo, è misura di tutte le cose), nè quella suprema unificazione sanzionata da una legge geometrica.

Si ricordi, a prova di ciò, la «Valle delle Donne», posta fra la sesta e la settima giornata: «il piano che nella valle era, così era ritondo, come se a sesta fosse stato fatto, qualunque artificio della natura e non manual paresse». Dunque la vera bellezza è quella che procede dall'uomo; o almeno, se bellezza in natura esiste, la pietra di paragone è l'opera umana; ma a patto che, al di sopra di tutto, viga quella legge geometrica che si palesa nella perfetta centricità quale l'uomo soltanto sembra aver scoperto, legge a se stesso e al mondo. Trascendenza umana, si potrebbe dire, con apparente contraddizione: ma se per poco ci si lasci indurre a spinger lo sguardo nell'imminente Umanesimo, dal Brunelleschi in poi, tale contraddizione svanisce, o almeno si placa nel pensiero che ogni legge, anche se concepita da uomini, ipso facto domina gli uomini stessi, superandoli. Ma ora, nella poetica del Boccaccio, tra natura e uomo non c'è più distinzione, giacché una stessa legge è al di sopra dell'uno e dell'altro, e non tanto è scoperta, quanto voluta e proclamata; al di sopra non c'è più nulla. Il misticismo, e cioè ogni sconfinamento nell'indefinito, è sostituito da un assoluto realizzato, sensibile, finito; la forma perfetta, la geometria, ovvero l'ordine legiferato al di sopra della libertà dell'im-

*Stimpro = valle delle
Donne*

*vera bellezza è
quella che
dell'uomo*

perché

maginazione, e perciò limitante ogni arbitrio, è qualcosa che assomiglia all'immobilità di una «idea» ed equivale a una certezza; trascendente, dunque, ma senza mistero; perfetta, ma reale.

Così la natura, nella «Valle delle Donne», si svela tutta, tanto assomiglia - e sembra tendervi ansiosamente - alla perfetta e pur possibile opera dell'uomo: «Le piagge delle quali montagnette così digradando giuso verso il pian discendevano, come ne' teatri veggiamo dalla lor sommità i gradi infino all'infimo venire successivamente ordinati, sempre restringendo il cerchio loro»: ed ecco sempre presenti la certezza del cerchio e la vissuta esperienza dell'uomo. Ancora il realismo «economico»: dappertutto il terreno era coltivato tenendo conto dei venti e del clima «senza spanna perdersene»; sì, ma gli alberi erano «ritti quanto più esser poteano» e «sì ben composti sì ben ordinati, come se qualunque e di ciò il migliore artefice gli avesse piantati». Così, s'è detto, perfetta è la legge, ma modulo della perfezione stessa è l'uomo pienamente capace di realizzarla. Al centro del cerchio e giù in basso, ecco infatti confondersi la descrizione della valle con quella di un giardino, del giardino anzi unicamente caro al Boccaccio: «un prato d'erba minutissima e piena di fiori porporini» con nel mezzo «un piccolo laghetto», (gemello, ovviamente, delle fontane al centro dei giardini); e anche questo, come la forma generale del luogo, come l'ordine degli alberi, come il degradar delle piagge, è ricondotto all'opera e alla esperienza degli uomini: «quale

talvolta per modo di vivaio fanno ne' lor giardini i cittadini». Quanto è profondo il laghetto «non più profondo, che sia una statura di uomo fino al petto»; sul fondo è ben visibile, tanto l'acqua è chiara, (nessuna ombra, nessun mistero mai) la ghiaia, che, pur «minutissima», «tutta, chi altro non avesse avuto a fare, avrebbe, volendo, potuto annoverare». E si noti quanta adesione all'aneddoto, al particolare umano, è in quel «chi altro non avesse avuto a fare».

Non c'è bisogno, credo, di moltiplicare gli esempi per dimostrare la costanza del gusto del Boccaccio per l'ordine figurativo. Ed è superfluo ormai sottolineare come sia sempre il gusto per la centralità che persuade il Boccaccio a portarsi al centro della «sala quadra» della «Amorosa Visione», per poterla tutta godere.

* * *

Ma tale legge astratta invano la cercheremo nella coscienza chiara del Boccaccio, vale a dire là dove il Boccaccio esprime, con tono di chi parli ex professo, il suo pensiero, il frutto delle sue riflessioni: in una parola, le sue idee sull'arte.

Il Boccaccio, è chiaro, non è un filosofo; e pertanto non si pone quesiti in astratto per definire, per esempio, l'arte o la bellezza; il Boccaccio è e si sente - sempre - uomo, uomo che fa dell'arte, e perciò le sue proposizioni teoriche, i suoi quesiti son rivolti a ciò che egli stesso (o l'artista in genere) è, in quanto o-

15

pera: e si chiede, o meglio afferma semplicemente, quale sia il rapporto tra artista e dottrina, tra artista e verità e imitazione e morale, e non fra l'arte da un lato e tutto il resto dall'altro; si chiede, finalmente, che cosa sia il poetare stesso, ma per concludere con la supremazia e con la nobiltà dell'artista.

Non abbastanza filosofo, dunque, preferisce la cultura alla scienza, e, anzi, le nozioni o la dottrina alla vera e propria cultura; e anche questo è un bisogno che lo coglie in tarda età, quando contempla dottrinalmente Dante, leggendolo pubblicamente, e quando ne scrive la vita; e quando paga il suo debito alla cultura tessendo la genealogia degli dei. Biografia in luogo di storia, mitologia in luogo di storia antica, figure di uomini o di personae, insomma, in luogo di storia propriamente detta.

Una volta sola, fuori da ogni palese o velata polemica, il Boccaccio propone - anzi proclama, dato il tono solenne - la propria ars poetica: e lo fa in modo mirabile.

«Poesis, quam negligentes abiiciunt et ignari, est fervor quidam exquisite inveniendi, atque dicendi seu scribendi quid inveneris; qui, ex sinu dei procedens, paucis mentibus, ut arbitror, in creatione conceditur. Ex quo quoniam mirabilis fit, rarissimi semper fuere poetae. Huius nostri fervoris sunt sublimes effectus, ut puta mentem in desiderium dicendi compellere, paregrinas et inauditas inventiones excogitare, meditatas ordine certo componere, ornare compositum inusitato quodam verborum at-

que sententiarum contextu velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere» (2).

Il passo, come ognuno vede, ha valore in sé e per sé per l'afflato lirico che l'anima e per il trionfale orgoglio che pervade la conclusione; tanto che riuscirebbe difficile definirlo un'ars poetica piuttosto che un inno alla poesia stessa. I riferimenti alla retorica classica sono palesi, ma palese è pure che il Boccaccio li ha rivissuti; la logora questione dei dotti e degli ignoranti è rinverdata di nuova vitalità per il contrasto tra quel disprezzo significato nell'esordio (abiciunt) e la nobiltà del poeta, che scaturisce dalle parole seguenti; quel «fervor quidam» con la sua lirica indeterminatezza, è efficace quanto la albertiana definizione della bellezza: «Ma che cosa sia bellezza... forse lo intenderemo più apertamente con lo animo che a me non sarà facile di esplicarlo con le parole» (3).

La scelta tra le cose belle, cioè l'esistenza d'un che d'eccellente, sempre sulla scorta della retorica classica, è adombrato nell'«exquisite»; ed è ben chiarito che l'arte consiste nella sua attuazione, nello scrivere o nel dire. Ma l'esser poeti è dono dato a pochi, dono di Dio che l'uomo non può se non godere; ed è atto immediato della creazione divina: «ex sinu dei». Il discorso, quindi, non verte teoricamente sull'arte e, ad ogni modo, è ben lontano dal concludere che l'arte «a Dio quasi è nipote», cioè figlia della natura che è figlia di Dio; ma tutto è rivolto all'artista che il Boccaccio sente insorgere in sé, e che vuole e-

logiare in modo supremo. Sublimi sono gli effetti di quel fervore, perchè, come potenza generante, quel fervore esige il desiderium dicendi, cioè la concreta condizione per potersi realizzare, tutta insita nell'artista, nell'uomo che fa: questo è il primo fondamento, il primo motore, dell'animus e dell'essenza del poeta. Poi da questa necessità di «significare», da quest'abito naturale a generare poesia, procederà l'invenzione. E' chiaro che questo processo annulla ogni poetica mistica, giacchè non è più un intimo dettato a muovere la espressione poetica, ma il poeta; il quale è un uomo, che dovrà trovare la materia da esporre, sia pure per quell'indiscutibile predisposizione che Dio manifestò una volta soltanto, quando creò il poeta. E qualunque essa sia, la materia (e qui c'è suprema coerenza con la questione dell'arte e morale o dell'arte e verità, nonchè col finale del Decamerone) è atta a divenire poesia e catarticamente, in certo modo, indiarci. Infatti, se l'artista procede direttamente dal seno di Dio, ogni sua opera sarà un riflesso di Dio, e la poesia, pertanto, è teologia; ma (è ancora il Boccaccio coerente con se stesso) niente che sia dell'uomo varcherà il mondo umano: Dio stesso, per dir così, se concepito dall'uomo, resta nell'ambito dell'uomo stesso, giacchè è vero «la poesia essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia». E questo a proposito della poesia di Dante.

La poesia, se ne deduce, è senza dubbio la sublimazione dell'uomo e della natura: «huius nostri fervoris sunt sublimes effectus»; subli-

mazione che, perciò stesso, trascende i limiti umani e intellettuali.

Ma l'uomo riappare ben presto: la materia e le occasioni sono indifferenti; non più il catoniano «rem tene verba sequentur» ma l'attitudine a dire trascinerà le cose. Le quali saranno novissime (peregrinas et inauditas) e dovranno, dopo l'elaborazione dell'ingegno (i poeti sono dotti), essere composte «ordine certo».

Bene

Ordine certo: qui è tutto il Boccaccio dei paesaggi geometrici, dei tipi cristallizzati, della inflessibile orditura che disciplina e muove le sue creature; un «artifex» è senza dubbio adombrato in questo compositore sapiente e novissimo, ma non «additus philosopho»; tutt'uno col savio, con l'uomo prediletto da Dio che gli instillò quel fervore; cui naturalmente conseguono e la facoltà espressiva e la materia da esprimere e il modo, la condizione, onde quella materia assume una veste certa, un ordine fisso, «certus ordo».

* * * pensiero di B. sulla genealogia degli stili

Boccaccio

stille linee

stille linee

Ma tutto ciò autorizza a dire che dal Boccaccio germoglia una nuova gemma, che fiorirà in novissimi pensieri sull'arte, fecondi e duraturi per secoli? si può dire che nel suo pensiero prenda vigore quel tronco classicistico che sarà caro agli umanisti d'un secolo dopo?

Ciò che è più pregnante nell'atteggiamento teorico del Boccaccio (più ancora di quelle proposizioni che inducono nella deprecata tenta-

zione di misurarle con metro non appropriato, e cioè di vederle come precorritrici di ben altre sostanziali teorie) è sempre quel suo ricondurre ogni cosa alla sua propria umanità, a quel se stesso che si ribellava con animo gaudente, e cioè senza dramma, a tutto il mondo, perfino al mondo delle sue convinzioni; ma anche a quel suo far capo a una unità: p. es. a quel «centro» intorno a cui sembrava ruotare la gerarchia delle cose della natura.

Il citato mirabile squarcio sull'essenza della poesia ha il suo riscontro in un passo della «Vita di Dante», dove si dicono quasi le stesse parole, ma dove è palese l'intenzione erudita e dottrinale, e perciò fredda, sull'origine mistica della poesia: le parole rivolte agli dei gli antichi vollero «che fossero sotto leggi di certi numeri composte»; e fin qui è riconoscibile il gusto colto del Boccaccio. Ma in ciò che segue, cioè nella spiegazione del perchè di tal leggi, balza il Boccaccio che fugge la peste e il lutto e immagina dieci giornate gaudiose: «per li quali alcuna dolcezza si sentisse, e cacciassesi il rincrescimento e la noia». Si riaffaccia subito dopo il teorico convinto della Genealogia: «E certo questo non in volgar forma o usitata, ma con artificiosa, esquisita e nuova...». Un dubbio sembra ancora farlo riflettere se quel fine edonistico della poesia non fosse in contrasto con lo scopo, che è quello di «rivolger parole agli dei»; ma il vero Boccaccio, senza ombre, perso nel mondo lirico, ritrova subito la propria personalità antifilosofica e spregiudicata, e conclude:

altri potrebbero addurre «altre ragioni, forse buone, ma questa mi piace più».

Tutto dunque procede dal suo gusto, semplicemente ma prepotentemente; fervore, questo, che tuttavia egli non giustifica, compiacendosi, in leggi chiare e formulate, che superano l'uomo pur restando del regnum hominis: tutto si raccoglie in quel «mi piace più», cui forse si riduce l'essenza della poetica del Boccaccio.

* * *

*Sensibilità del
Boccaccio
e Giotto*

Ma, per concludere, è indispensabile misurare la sensibilità del Boccaccio col caso Giotto, che allora era già assunto come misura della novità, anzi dell'emancipazione dal passato.

Si rileggano le famose tre terzine dell'«Amorosa Visione», tanto più importanti e profonde delle parole della novella di Forese sullo stesso argomento:

Chiara era e bella e risplendente d'oro,
d'azzurro e di color tutta dipinta
maestrevolmente in suo lavoro.

Humana man non credo che sospinta
mai fosse a tanto ingegno, quanto in quella
mostrava ogni figura lì distinta:

eccetto se da Giotto, al qual la bella
natura parte di sè somigliante
non occultò, nell'atto in che suggella.

Nessuna discussione, nessun dubbio sulla su-

premazia di Giotto e della sua fama, secondo la tradizione consolidata fin dal tempo di Dante; tanto che come è sbrigativo il giudizio «miglior dipintor del mondo», pronunciato nel Decamerone, così è gratuito, ma non per questo poco significativo, il paragone di prammatica con Apelle che, per il suo tempo, non fu certo superiore a Giotto. E' evidente, qui, l'astratta convinzione sulla eccellenza dell'antico e sul superamento operato dai contemporanei che si sovrappone al giudizio concreto, giacché il Boccaccio, per certo, non conosceva le opere di Apelle, e non poteva quindi confrontarle con quelle di Giotto.

Ma ciò che qui stupisce (e forse denuncia una reminiscenza aristotelica sulla mimesi) è l'impostazione del tema dell'imitazione della natura o meglio del rapporto fra natura e pittura. La natura è bella: non, certo, nel senso più tardo di bella natura cioè di quella parte della natura che l'artista sceglie in base a una preconcepita idea di bellezza; è bella, ma perchè il Boccaccio la gode, per sua intima disposizione d'animo, e non, dunque, per un riflesso criterio discriminante. La natura, poi, cioè il modulo sensibile e sentito, è «madre di tutte le cose e operatrice», e stampa la sua impronta, il suo segno inconfondibile, il suo suggello, in ciò che crea, nell'atto in cui crea, rivelandosi con la sua potenza nelle sue creature. Questa creatività, questo prodigioso atto del creare, questo segreto del suo concretarsi nelle cose, la natura stessa lo rivelò, o almeno lo concesse a Giotto, sì che Giotto, e-

sattamente in questa potenza, cioè in questa parte della sua essenza, le fu somigliante. La imitazione, dunque, consiste nella creatività, nel potere creante; e pertanto ciò che Giotto opererà sarà dello stesso stampo di ciò che produce la natura. Se quindi le creature di Giotto saranno simili a quelle della natura, ciò dipenderà non dall'aver, Giotto, imitato queste, ma dall'essere egli simile, nell'atto del creare, alla natura stessa. Giotto è come un incremento della natura; e le sue creature, pertanto, hanno validità di cose vere, e la sua arte è verità.

Perentorio e indiscusso, dunque, è l'elogio che il Boccaccio tributa a Giotto; ma è chiaro che l'interesse per il pittore è prevalentemente destato nel poeta più perchè Giotto costituiva una prova vivente degli espliciti asseriti teorici, cari a lui stesso Boccaccio, che per il fatto pittorico in sé e per sé; nessun interesse, s'è già detto, poteva avere un « lirico » come il Boccaccio per la storia artistica che in Giotto s'era risolta.

Ciononostante, appar certo che il mondo di Giotto doveva avere qualche affinità col mondo delle umane creature del Boccaccio, ma per via d'affinità elettiva, lirica, e non per via di esigenze culturali. La cultura del Boccaccio, quale che fosse e in qualunque forma o modo o occasione si manifestasse, è estrinseca alla sua opera d'artista; non c'è, per es., nell'autore dell'Amorosa Visione e del Decamerone niente di ciò che costituirà il carattere più propriamente umanistico del secolo venturo e che miracolosamente era insito, in certo modo,

v. 129
17

nella poetica dantesca: voglio dire la scienza, che si fa tutt'uno con la poesia, onde tutto l'uomo si trasfonde nell'opera d'arte. Boccaccio non va oltre l'affermazione delle cose e delle idee: non insegna, non dimostra; egli sente di essere il «savio» che può, a buon diritto porsi alla testa della borghesia intelligente e spregiudicata che spezza ogni impaccio mistico preparando l'aristocrazia della libertà e del buon gusto, aristocrazia che gode, per privilegio congenito, la vita; la cultura porta verso il mito profano, che non impegna la coscienza, ma dà diritto ad appartenere al novero degli «intelligenti», i quali della loro umanità sanno fare una cosa bella; i «meccanici» sono il volgo profano. Al «miracolo» preferisce il «sensibile» in cui soltanto si può risolvere (e immenso è il mondo dei sensi) l'umanità, che è tutta viva di vita terrena; a tal segno che la stessa conoscenza di Dio è tutta chiusa nell'ambito della umana capacità, pur sublimata nella sua — ma sempre sua propria, dell'uomo — più alta espressione, che è la poesia; e il poeta è, in quanto tale, identicamente simile alla natura, che pertanto include — essa stessa — ogni sublimazione dell'uomo. Basta quindi la conoscenza umana, fuori d'ogni mistero, a placare ogni sete; la esperienza e non la scienza; e tanto meno la sottigliezza delle congetture raziocinanti.

Allo stesso modo doveva appagare il gusto del Boccaccio l'uomo con la sua visibile e viva figura e non la sua anatomia, la massa del suo corpo e un mondo che nasce ed esiste soltanto

per contenerlo e non in funzione di astratta spazialità. Si può, certamente, rappresentare anche il divino («la teologia è poesia») ma a patto che le figure celesti siano strettamente simili a quelle umane e cioè siano immediatamente comprensibili dall'umana sensibilità.

Niente, quindi, di quell'ingenua e gratuita astrazione di figure diafane intrise di incorporeità, eternità astratte di un mondo di fantasia dove il cielo è d'oro e dove la solitudine è assoluta pur tra la molteplicità dei personaggi astanti; niente, insomma, è immaginabile alla «maniera greca», ma tutto ha da essere corposo e massivo, umano per essenzialità e non per analisi così nella gioia come pure, per chi vuol patirlo, nel dolore. Giotto, insomma, è il rivelatore di ogni vero per gli occhi del Boccaccio; Giotto, che perciò incarna il mito umanistico, fuori del Medioevo, ma non nel Rinascimento; ed è tale, tuttavia, da essere riconosciuto come, per l'appunto, mitico progenitore dell'Uomo del Rinascimento. Concludendo, Giotto, quale dovevano concepirlo Masaccio o Piero della Francesca, equivale, secondo noi, al Boccaccio quale doveva essere per l'Alberti e fors'anche per l'Ariosto.

Per forza di cose, poi, tutto quel che in Giotto o nel Boccaccio è vivo e fecondo non può che essere rivolto verso l'avvenire, per intima essenza e non per la capziosa e preordinata deduzione che troppo facilmente e troppo spesso fa proclamare il Boccaccio (o Giotto) precursore dell'Umanesimo. Il mito non sarà mai una premessa causale.

Giotto - in R.
Rivelatore di ogni
vero.

Il mondo del Boccaccio, dunque, è il mondo della certezza; ma vorrei dire della certezza agnostica: opposto al mondo medievale ma molto al di qua, ancora, dal mondo degli umanisti, sgombrato com'è dall'esigenza filosofica. «Più m'accertan le cose parventi» è, forse, il suo ethos.

A tanto cristallina certezza è perfettamente congrua quella visione geometrica, che disciplina o vorrebbe disciplinare ogni cosa, anche la natura; tanto che, perfino, a questa è preferibile l'opera dell'uomo: «E veggiamo ancora non essere men belli, ma molto più i giardini che i boschi»; trionfa dunque quella geometria figurativa, per l'appunto, che abbiamo notato così nei giardini come nel contesto e nell'ordinatura della narrazione e che giustifica l'uniformità dell'iconografia. La fantasia, insomma, del Boccaccio è fantasia che realizza e che insieme sublima.

Il Boccaccio ha fatto dire a se stesso:

...ciò che porse
il tuo dormire alla tua fantasia
tututto avrai...

Si esaurisce quindi ogni desiderio nell'atto in cui il sognato divien reale; e quindi il poeta s'appaga in una forma certa che tien luogo d'una forma universale. Si tratta dunque d'una fantasia del tutto diversa da quella che, insaziabile, faceva scaturire difformità, oltre

La fantasia del Bocc. e concettista a forme reali.

26

l'esperienza, fuori del reale, che si era fatta la regola di non averne nessuna e si tormentava ne limite della sua capacità; non è insomma la fantasia medievale che non sa astenersi dal mischiare agli uomini gli angeli e i mostri, che scorpora le figure, che toglie peso alla pietra e spezza gli archi e lo spazio, e, ansiosa del cielo, vive fuori della terra tormentandosi d'essere a mezz'aria. Così come quella del Boccaccio, è tutto l'opposto della fantasia che, in un secolo di furore classicistico, sarà chiamata «la folle du logis». Certo egli molto spesso la nomina, carico com'è di terminologia medievale; e al suo tempo la locuzione «arte e ingegno» non è ancora nata a vincere l'altra: «fantasia e operazione di mano» del Cennini. Ma tra poco negli scrittori umanistici la parola fantasia scompare del tutto e «fantastico», «fantastichetto» divengon sinonimi di strambo, di stravagante e di pazzo.

Leon Battista Alberti parla di «pazzia» alludendo ai seguaci della vecchia maniera (4) e a questi oppone «l'ingegno», che la natura pare sia stata stanca di produrre nell'oscura età precedente. «Sottili ingegni et arti», «mano e ingegno», sono le locuzioni più familiari all'Alberti; il quale riprende i temi dei dotti e ignoranti, e della «liberalitas» del pittore, ma solo in omaggio al vero ufficio dell'artista che è quello di «inventare»; e l'«invenzione» sostituisce il frutto di fantasia poiché dovrà essere espressa con una «certa regola»: la «regola et arte del pictore» ammaestrato dal De pictura (5) o la regola e arte



dello scultore che seguirà, punto per punto, i dettami del De Statua (6).

Gli umanisti infatti, parleranno di matematica per insegnare a dipingere e per definire l'essenza dell'arte, e così diranno qual'è la «certa regola» da seguire, formulata come «misura e por de termini» (7), in cui, per altro liricamente, crederanno alla cieca. Il Boccaccio, invece, non dice se vi sia una regola e tanto meno insegna qual sia (e qui è l'invarcabile lontananza tra lui e il secolo successivo) ma indubbiamente mostra di praticarne una, che è, in effetti, quella della geometria.

Nel fatto, dunque, il Boccaccio è, sì, volto all'Umanesimo; ma, ripeto ancora, quella mancanza di «ratio» lo trattiene assolutamente di qua. Ma d'altra parte è certo che «fantasia» è termine improprio nelle sue proposizioni teoriche.

La filosofia moderna ha generalizzato e ben sistemato nel lessico dell'estetica il termine «fantasia»; con ingannevole deviazione (quanto allettante!) molti critici han confuso, forse inconsciamente, il significato del termine filosofico, equivalente a forza creatrice, con quello di «estro» nella sua accensione romantica, e perciò quasi di «arbitrio»: e così hanno rivalutato, sotto speciose vesti filosofiche, la poetica dei così detti primitivi. Ma in realtà, dando alla parola il suo significato storico (e cioè non quello filosofico di portata universale) bisogna riconoscere che, col Boccaccio, il regno della fantasia è finito. Il Boccaccio, s'è detto, ne parla ma non ne usa nel

*ma non ha
conoscuto
la fantasia
che è una
delle
parole*

*Fantasia medievale: allegoria, figure mostruose,
visione di un mondo altro reale*

28

senso che il termine aveva al suo tempo; e pensa infatti che le parole rivolte agli dei sian soggette a numeri, e pratica, in tutta la sua espressione «figurativa» e compositiva, una rigorosa simmetria.

L'aver constatato che dopo di lui la parola «fantasia» esce affatto dal repertorio terminologico degli scrittori d'arte, induce a pensare che veramente, ripeto, un ciclo di pensiero artistico col Boccaccio si chiuda e se ne apra un altro novissimo; il Boccaccio è il primitivo, lo spontaneo realizzatore di ciò che seguirà, ma destinato a essere superato e travolto da chi concreterà il nuovo verbo attraverso la più raziocinante coscienza di ciò che è giusto e lecito fare. Infatti, per il Boccaccio, le invenzioni devono essere peregrine e inaudite e per il Cennini il pittore deve dimostrare che sia ciò che non è (prodigio quel del Boccaccio e prodigio quel del Cennini); invece per l'Alberti «solo studia il pittore fingere, quello (che) si vede» (8), nella piena tranquillità dell'animo di chi contempla il mondo bello e non col «fervor» che «compulit in desiderium dicendi»; si rifugga dall'ingegno troppo fervente et furioso» (9) sembra opporre l'Alberti al Boccaccio, poiché la salute sta nella conoscenza della «certa regola» e non fu quella posizione privilegiata (ma in fondo «miracolistica») di creatore alla pari con la natura, in cui scintilla una briciola di medievale magia.

Veramente il ciclo della fantasia era concluso: non nata al tempo in cui S. Agostino parlava di bellezza immutabile (10), e predicava

*Per Alb. 21
della parte
della realtà
mentre in B.
inflessa colata
nella realtà
21 parte della
fant. per l'ing.
non è alla realtà
in Alb. processo
in verso -*



di non perdersi «dietro alle larve della nostra fantasia», quando cioè, volendo indagar che cosa fosse l'arte, intendeva dovesse «ricavarsi dai principii di ragione»; non vivente certo quando la cultura classistica d'Agostino sosteneva che ciò che «basta solo a fare bella ogni cosa è la simmetria», o era necessaria e sufficiente la «legge di proporzione» per far nascere «quel corpo, che riceve il primo saluto col nome di bello»; inutile quando l'arte era custode della bellezza, di una bellezza totale e suprema; condannata quando si deplorava chi «sedotto... dai propri fantasmi, s'illude di vedere con la mente, quando al contrario non vede che con la fantasia» e si parlava dell'idolatria più bassa ed abietta, e si accusavano le «immagini della fantasia» di creare «regole superstiziose ed empie»; spodestata del tutto, ancora da Agostino, che proclama: «qualsiasi cosa vera supera tutto ciò che può creare l'estro della fantasia». Eppure questa «matta di casa» giungerà nel giro di quasi dieci secoli a innalzarsi tanto da perder sua possa soltanto al cospetto di Dio, suprema nobiltà cui la fa assurgere Dante; tale da esser degna della piena codificazione razionale, e perciò del più legittimo diritto di esistere, com'è sancito nella filosofia di S. Tommaso.

Per l'Aquinate, infatti, la fantasia o immaginazione («quae idem sunt») è libera — almeno relativamente — creatrice: infatti, se dapprincipio è «quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum» (11), ha tuttavia in sé (e non c'è bisogno come in Avicenna, di presen-

9

per D. man
me real
fantasia del
D. G.

P. 81.
 fantasia è la capacità di riunire o comporre
 forme immaginate (contiene l'immaginazione)

30

tarla come una potenza a sé stante) tale capacità che «componit, et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri, et forma imaginata montis componimus unam formam montis auri, quam numquam vidimus»; e qui siamo in pieno medioevo pittorico. Non basta: consegue che «oportet... in vi imaginativa ponere non solum potentiam passivam (quella che ne faceva thesaurus di forme sensibili) sed etiam activam»; onde «quamvis prima immutatio virtutis imaginarie sit per motum sensibilium, quia phantasia est motus factus secundum sensum... tamen est quaedam operatio animae, quae non sunt a sensibus acceptae» (12).

All'epoca
 anche

Dal disprezzo di Agostino alla legittimazione e all'analisi di Tommaso, la fantasia entra nel razionale; e perciò, si sarebbe indotti a pensare, entra in un regno di perfetta pace, senza mistero, dove l'aria è rarefatta e immobile, in cui la «fantasia» non vive che come una larva, cioè esiste, si direbbe, soltanto come ente contemplato e oggettivamente discusso, studiato, anatomizzato; diviene perciò quasi una «regola», troppo legittima e giustificata per poter sorprendere e accendere di sublime fervore; averla definitiva e analizzata, averne decretati, razionalmente, i diritti, è averla uccisa. Sì che parlarne, ormai, è come vuotarla di senso, del suo ineffabile senso: può quindi ripetere soltanto il suono del suo nome il fervente Boccaccio, appunto perché non l'adopera più. Soltanto la dottrina di Dante, tutt'uno con la poesia, poteva glorificarla e usarne con ardore, pur conoscendone la vivisezione operata

dal suo San Tommaso. Ma col Boccaccio, che non conosce scienza e nutre la poesia di agnostico mondo umano, appagandosene, la fantasia del Medioevo s'inaridisce ed esula.

Il Boccaccio preferisce la certezza d'una regola; quale questa sia non si cura di dire, né lo potrebbe: la pratica e basta. Verrà più tardi il Brunelleschi a «inventare» e «dimostrare» e insegnare la prospettiva; e poco più tardi Piero della Francesca intenderà esplicitamente «la forza de le linee e degli angoli, che da essa (dalla prospettiva) se producano» (13). E soltanto allora il mondo lirico ricomincerà daccapo.

* * *

Ma, conviene ricordarlo subito, questi pensieri solidificati, per così dire, dalla grande personalità del Boccaccio, non erano gli unici a governare ed esprimere il gusto dei Fiorentini nella seconda metà del Trecento. Le personalità di primo piano rifuggono dall'accogliere i pensieri cui non sanno o non possono dare forma concreta e definitiva, e sarebbe perciò impresa vana voler cercare nel Boccaccio un'eco chiara dei pensamenti che serpeggiavano negli artisti minori, e, in generale, nell'anonimo volgo.

Sicché la nostra disamina non potrebbe dirsi esaurita se non si tenesse conto, per l'appunto, di questi dati, propri delle figure minori. Per questo scopo ci sembra quanto mai adatta la figura di Cennini da Colle val d'Elsa, attraverso quel trattato essenzialmente pre-

cettistico ch'egli scrisse, a quanto si dice, sul principio del sec. XV e che è noto sotto il titolo, certo più tardo, di «Libro dell'Arte» (14).

L'impronta più marcata, o almeno preponderante nel trattato, è prettamente medievale. Medievale l'impostazione precettistica; consacrati dall'uso secolare i singoli precetti; tipicamente medievali gli scarsi e sporadici richiami all'antichità, che non possono certo assumersi come prodromi di rinascenza, ma devono essere considerati alla stregua di quella mentalità che aveva suggerito nel sec. IX di intitolare un trattato, anch'esso di precettistica, «De artibus et coloribus romanorum»; che aveva fatto replicare con tanta frequenza i Mirabilia urbis Romae, che aveva fatto trascrivere con tanta diligente costanza il trattato di Vitruvio lungo tutto il Medioevo.

Si noti incidentalmente che una copia di Vitruvio era posseduta dal Boccaccio; ma certo ciò non prelude in alcun modo la così detta scoperta di Cencio Rustici e Poggio Bracciolini del 1417, quando nel monastero di San Gallo gridarono al miracolo alla vista, per l'appunto, di un codice di Vitruvio.

Tali retrospezioni tra il retorico e il nostalgico di un mondo non più vissuto anche se incombente, hanno tratto in inganno coloro che sembrano essere votati a retrodatare l'Umanesimo, quasi che la maggiore antichità fosse sinonimo di maggior pregio: donde le non poche «scoperte» di rinascenza medievale, di rinascenza carolingia e via dicendo.

Tornando a Cennino Cennini, deve attribuirsi a queste non vissute esumazioni, o meglio inerti sedimentazioni, quella pagina in cui egli fissa le proporzioni del corpo umano, e sciorina una filza di precetti destinati a rimanere quasi estranei al prezioso trattatello, e a ostentare soltanto una specie di tributo d'obbligo alla, diciamo, cultura che dava dignità e credito all'opera.

Estranea e, vorremmo dire, spaesata tale «mostra» antiquaria, giacché è come giustapposta a ben altre dichiarazioni che, per esattezza di paragone, scegliamo fra quelle di carattere anatomico: p. es., il corpo femminile «non ha nessuna perfetta misura»; e al corpo maschile manca una costola (13).

Si potrebbe seguitare con perfino troppo numerosi argomenti per dimostrare il carattere medievale che informa lo scritto del Cennini: la fedeltà agli exempla, le norme morali prescritte insistentemente al pittore, il carattere di «mestiere» della pittura, perciò lasciata di fatto tra le arti meccaniche, la regola della luce proveniente da sinistra e, tanto per por termine all'elenco, quella antirazionale prospettiva ridotta al far «inclinare in giù la sommità del casamento e salire in su per lo contrario lo zoccolo».

Tutto ciò è estremamente lontano da quei termini che stanno per divenire fondamentali nel linguaggio degli artisti del Quattrocento, avidi, si direbbe, soltanto di obbedire alle regole, p. es., di prospettiva, tanto elucubrate

in astratto, quanto applicate in concreto nella pittura.

E fin qui tutto sembra il contrario di ciò che abbiamo notato nel Boccaccio. Ma ben altro nel trattato del Cennini si legge: che, pur per via ben diversa, è anche il contrario di ciò che si legge o si intuisce nel Boccaccio.

Per esempio: il Boccaccio aveva lanciato, come invettiva contro gli ignoranti, la parola «meccanico»; ciò che lasciava adito a supporre, invero con una certa gratuità, una presa di posizione contro la prigionia delle arti meccaniche (si ricordi che neppur l'Alberti si libera dalla soggezione di tale classificazione delle arti). Ma fuori d'ogni polemica, quasi fuori dalla chiara coscienza, come trascinato da una forza incontrollabile, il Cennini, dopo aver affermato che la scienza è certamente la più degna fra tutte le arti, enuncia la famosa definizione della pittura, soggiungendo che la pittura medesima «con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia» (16).

Non è chi non veda come quel «secondo grado» sia clamorosamente vinto da questa trionfale incoronazione, per cui il lettore resta con negli occhi un'immagine, si direbbe un monumento, della pittura che offusca tutte le altre «arti», scienza compresa.

E perché mai tale posizione eminente e così fulgida veste regale? Perché il «poeta, con la scienza prima che ha (è ben significativa questa scienza, attribuita quasi di contrabbando

Boccaccio e
Cennini

Perché per
Cennini

al poeta), il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo sua fantasia» (17).

E' ben chiaro che qui la reminiscenza classicistica di prammatica, il già notato tributo d'obbligo all'autorità della cultura, sia ben altra cosa dalla frase simile pronunciata dal Boccaccio nella «Genealogia» e altrove. Qui la libertà del pittore ha un nome, e un nome usato in un modo che non è assolutamente più medievale: «fantasia». La libertà del poeta non è, insomma, diritto senza nome, non analizzato, non penetrato; bensì un diritto che procede ad una qualità che ha un nome, e ben chiaro: fantasia; nome che nella coscienza del Cennini aveva un significato preciso e, direi, operante. Infatti, là dove la nobiltà di poesia, definisce la pittura come l'arte «che si chiama dipingere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia» (18).

Cose non vedute: certamente sono le «inauditae et perigrinae inventiones» del Boccaccio; ma qui sono realizzate e fermate per sempre con operazione di mano, che è tutt'uno con l'espressione, fatte per dimostrare ciò che non è, come se fosse. Il Cennini, insomma, vede la fantasia non disgiunta dall'atto del dipingere, né può separare l'una cosa dall'altra per dar luogo alla creazione, vale a dire all'opera d'arte.

*Fantasia e
operazione di
mano*

*Fantasia e
operazione di
mano*

Bene

*La fantasia non
è disgiunta
dall'atto del
dipingere
e l'opera d'arte
ha l'una e l'altra
in un'unica
e indivisibile*

Traduce, insomma, in opera concreta la spiritualità propria di chi è pittore.

Basterebbe questo tradurre in atto (porre in atto, mettere innanzi son due locuzioni del Vasari a proposito della prospettiva brunelleschiana) proprio del Cennini per dimostrare quale distanza lo separi dal Boccaccio.

Ma c'è di più. C'è quel precetto tanto noto quanto importante sul disegno che egli pone a fondamento essenziale della pittura; la quale, per ciò stesso, assume impronta intellettuale. Infatti si tratta di quel disegno tutto fiorentino, puramente lineare e risentito, che di per sé, per sua intima natura, senza minimamente preludere al così detto disegno pittorico fautore di chiaroscuri, macchie o, quale che sia, colorismo, è estremamente lontano da una visione sensistica del modello. Disegno siffatto si risolve in linee che altro non sono se non tracce dell'intersezione di superfici, e cioè frutto di mero intellettualismo, di gusto, per di più, matematico.

E non basta: questo disegno è palesemente cosciente nel Cennini come «visio intellectua-
lis» dal momento che egli consiglia di tracciarlo a penna, perché non si possa cancellare: e cioè tale da rivelare un'immagine compiutamente preformata nella mente. Immagine e intelletto, fantasia e mente, sono dunque tutt'uno nella poesia di Cennino.

A chi tale deduzione sembri ardita o speciosa voglio solo ricordare le chiare parole dello stesso Cennini: «Sai che t'avverrà, praticando il disegnare di penna? Che ti farà sperto, pra-

37

tico e capace di molto disegno entro la testa tua» (19).

Quanta distanza tra questa norma intellettuale, tra questa ginnastica mentale, tra questa certezza di visione mentale e quell'agnostico «mi piace più» del Boccaccio.

Si potrebbe seguitare moltiplicando gli esempi. Si potrebbe, e con grande profitto, vedere come il Giotto del Boccaccio sia tutt'altra cosa dal Giotto del Cennini: per quest'ultimo Giotto è il capostipite della generazione cui egli stesso si gloria d'appartenere, quel Giotto che «rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno» (quel moderno, si dice senz'ombra di malizia, che oggi si suol chiamare primitivo); quel Giotto che — e questo è sommamente importante — «ebbe l'arte più compiuta che avesse mai più nessuno» (20).

Arte compiuta, cioè perfetta, esattamente come perfetta era la bellezza per l'Alberti, il quale la riconosceva in un'opera d'arte soltanto quando a questa non si poteva «aggiungere o togliere niente che non vi stesse peggio» (21).

Ma tralasciamo gli esempi; e per finire leggiamo testualmente l'esordio del «Libro dell'arte».

«Nel principio che Iddio onnipotente creò il cielo e la terra, sopra tutti animali e alimenti creò l'uomo e la donna alla sua propria immagine, dotandoli di tutte le virtù. Poi per lo inconveniente che per invidia venne da Lucifero ad Adam, che con sua malizia e segacità lo ingannò di peccato contro al comandamento di Iddio (cioè Eva, e poi Eva Adam), onde per questo

Iddio si crucciò inverso d'Adam, e sì li fe' dall'angelo cacciare, lui e la sua compàgnia, fuor del paradiso, dicendo loro: — Perché disubidito avete el comandamento il quale Iddio vi détte, per vostre fatiche ed esercizi, vostra vita traporterete. — Onde cognoscendo Adam il difetto per lui commesso, essendo dotato da Dio sì nobilmente, sì come radice principio e padre di tutti noi, rinvenne di sua scienza di bisogno era trovare modo da vivere manualmente; e così egli incominciò con la zappa e Eva col filare. Poi seguitò molt'arti bisognevoli e differenziate l'una dall'altra;... ché tutte non potevano essere uguali... ».

*Concetto molto
espresso dal
Cennino*

Bene Niente di più medievale di quel far capo alla creazione e al peccato originale; niente di più medievale di quella sinonimia arte-lavoro, concepito questo come espiiazione o punizione; ma niente di meno medievale di questo aver escluso la presenza di Dio nell'atto in cui Adamo ed Eva cominciano a lavorare, quello stesso Dio che pure è ben chiaramente figurato tra i protoparenti in tutte le rappresentazioni medievali dell'episodio biblico. E del pari niente è meno medievale di quell'aver attribuito ad Adamo nobiltà soltanto perché egli è radice principio e padre di tutti noi, di noi viventi e presenti nel mondo. Adamo è capostipite di una vera e propria gens, che si palesa non già come benedetta o ispirata, come strumento destinato a miracol mostrare, non già perché era espressa ex sinu dei, ma semplicemente perché umana; e come tale seppe trovar le arti «di sua scienza».

Non ho fatto che citare le parole di Cennino

Cennini così come ho esposto prima i passi del Boccaccio. I due straordinari personaggi di fama non uguale ma d'importanza parimenti viva per la storia del pensiero, sono testimoni fondamentali, a mio credere, di uno fra i più notevoli momenti della storia della civiltà.

Il Boccaccio fu l'ultimo medievale, nella sua concezione dell'arte, e come tale già emancipato da alcuni canoni del pieno medioevo; si pose, anzi, quasi sdegnoso ai confini della sua età. Ma non fu mai presago, in concreto, dell'arte nuova, quella che avrebbe formulato prima di tutto la regola della poetica. Si direbbe ch'egli abbia preparato ogni cosa per l'età nuova, ma che questa sua costruzione non abbia mai ricevuto il soffio che l'avrebbe aperta al tempo avvenire. Attese, in una parola, ma passivamente; e non pose orecchio a ciò che, forse a sua insaputa, già bussava alla sua porta.

Trenta o quarant'anni più tardi Cennino Cennini, quando era già adulto il Brunelleschi, quando era già nato Masaccio, si sentiva ancora profondamente medievale. Tutta la sua cultura, il piglio della sua didattica, le sue convinzioni sul modo di essere pittore, non dirò che affondano le radici nel Medioevo, ma erano tutte - dalle radici alle foglie - nel Medioevo.

Ma quando egli sente l'urgenza di spiegare ciò che questa sua arte è, quando cioè egli penetra nell'edificio che ha costruito con le solide pietre del passato, lascia la porta spalancata a quel soffio di vita nuova che alimenta, essendone tutt'uno, la fiamma che arde in quella corona di poesia, in quella realiz-

*Queste realizzazioni
sono in fatto
realistiche*

zazione di ciò che non è, ma nello stesso tempo è, in quanto creato dalla fantasia espressa dall'operazione di mano; e svela in luce tersa la forma, tutta risolta nel disegno, ma già dapprima tutta intera nella mente, in quanto è visione dell'intelletto.

E l'età nuova, per aver dignità, ha bisogno, attraverso il pensiero del Cennini, di credere, sì, in Dio, ma insieme e, forse soprattutto, nella nobiltà del genere umano.

Il Boccaccio sembrava pago della sua emancipazione dal Medioevo e non guardava al di là: sembrava non attendere più nulla. Cennino Cennini sembra pago della sua mentalità e cultura medievali, ma ciò non è che mera apparenza; forse anche sua convinzione ma ingannevole convinzione: infatti egli affonda l'occhio ben oltre il Medioevo. E perciò la sua attesa, anche se non chiaramente cosciente, senza dubbio ebbe, ed ha, valore positivo.

NOTE AL CAPITOLO I

- (1) L. VENTURI, La critica d'arte e Francesco Petrarca, in «L'Arte», 1922, 238-244.
- (2) G. BOCCACCIO, Da Genealogiis deorum gentilium. Cito dall'ediz. veneiana del 1494, lib. XIV, cap. VII, p. 104.
- (3) L. B. ALBERTI, De re aedificatoria. Cito dall'ediz. fiorentina del 1550 (trad. C. BARTOLI) lib. VI, cap. II, p. 112.
- (4) De re aedificatoria, cit., p. 160.
- (5) L. B. ALBERTI, Il trattato della pittura, ed. G. PAPINI, Lanciano 1934, pp. II, 41, 49, 64, 75, 76, 84, 86, 91, 93.
- (6) Cfr. anche il De statua in: Della Architettura, della Pittura e della Statua, trad. di C. BARTOLI, ed. di Bologna 1782, pp. 321-341.
- (7) De Statua, cit., p. 6.
- (8) C. CENNINI, op. cit., p. 18; L. B. ALBERTI, Trattato della pittura, cit., p. 16.
- (9) L. B. ALBERTI, Trattato della pittura, cit., p. 72.
- (10) S. AGOSTINO, De vera religione, trad. del P. A. NENO, Firenze 1933.
- (11) S. TOMMASO D'AQUINO, Summa Theologica, I. a, q. 78, a. IV, ed. Leonina, p. 598, 559.
- (12) Id. q. 4, a. VI, p. 650. 8
- (13) PIERO DELLA FRANCESCA, De prospectiva pingendi, ed. G. NICOLA FASOLA, Firenze 1942, p. 128.
- (14) C. CENNINI, Il libro dell'arte (ed. R. SIMI) Lanciano 1933. Per il Cennini cfr. anche P. TOESCA, Precetti d'arte italiani. Saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo, Livorno 1900.
- (15) C. CENNINI, op. cit., pp. 60, 61.
- (16) Id. Id., p. 18.
- (17) Id. Id., p. 18.
- (18) Id. Id., p. 18.
- (19) Id. Id., p. 24. A questo proposito cfr. J. SCHLOSSER, La letteratura artistica, II ed. italiana, Firenze 1956, lib. I, p. 98.
- (20) Id. Id., p. 18.
- (21) L. B. ALBERTI, De re aedificatoria, cit., pp. 162-163.

Capitolo II

GIOTTO: LE FONTI

Zotus pictor eximius florentinus
agnoscitur.

Qualis in arte fuerit testantur opera
facta per eum
in ecclesiis Minorum Assisii, Arimini,
Paduae, ac per ea que pinxit
in Palatio Communis Padue et in ecclesia
Arene Paduae (1).

Il passo di Riccobaldo da Ferrara (c. 1312)
è molto significativo in quanto costituisce la
prima testimonianza, che, lui vivente, sia stata
lasciata del grande pittore: dice in sostanza:
«il pittore Giotto, fiorentino, è conosciuto per
eccellente; lo provano le sue opere che si vedono
ad Assisi, Rimini, Padova». Dapprima Riccobaldo
riconosce l'eccellenza di Giotto, poi vuol com-
provare questa rinomanza col richiamo alle opere
(qualis in arte fuerit testantur). «Nella mente
dello scrittore, l'arte, donde sale il grido, viene
necessariamente prima del 'grido'... in altre
parole, Giotto, pervenuto, nel fiore della virilità
alla gloria, occupava di già una posizione storica.
Perciò

*Riccobaldo da
Ferrara*

era e al cronista pareva, a buon diritto, memorando: agnoscitur» (2).

Giovanni Villani
 Quanto alla Cronica di Giovanni Villani (c. 1340), bisogna indubbiamente riconoscerne l'importanza per la cronologia giottesca, perché oltre alla data della fondazione del Campanile di Santa Reparata, 18 luglio 1334 ci fornisce quella della morte di Giotto: «Il quale maestro Giotto tornato da Milano, che 'l nostro Comune ve l'avea mandato al servizio del signore di Milano, passò di questa vita a dì 8 di Gennaio 1336, e fu seppellito per lo comune a S. Reparata con grande onore» (3).

Antonio Pucci
 I dati cronologici forniti dal Villani, sono sostanzialmente confermati da Antonio Pucci, nel Centiloquio (1373): «Nell'anno [sc. 1334] a' di dicennove di luglio, - Della Chiesa Maggiore il Campanile - fondato fu, rompendo ogni cespuglio, - Per Mastro Giotto dipintor sottile, - Il qual condusse tanto il lavorio - che 'primi intagli fe con bello stile. - Nel trentasei siccome piacque a Dio, Giotto morì d'età di settant'anni, - E 'n quella chiesa poi si seppellio» (4).

Anonimo commentatore di Dante
 Ed ecco finalmente una fonte che pone l'accento sull'educazione artistica di Giotto da parte di Cimabue: si tratta del racconto di un anonimo commentatore (c. 1395) di Dante, racconto dell'aneddoto di G. pecoraio, che il Milanesi ritenne tanto degno di fede da riportarlo nelle Vite.

«Giotto similmente fu dipintore et maestro grande in quella arte, tanto che non solamente in Firenze, d'onde era nato, ma per tutta Italia corse il nome suo. Et dicesi che 'l padre di

Giotto l'aveva posto all'Arte della lana, et ogni volta ch'egli n'andava a bottega, si fermava et ponea alla bottega di Cimabue. Il padre domandò il lanaiuolo con cui aveva posto Giotto, com'egli faceva: risposegli: egli è gran tempo ch'egli non v'era stato: trovò ultimamente ch'elli si rimaneva co' dipintori, dove la natura sua il tirava: ond'egli per consiglio di Cimabue il levò dall'arte della lana et poselo a dipigniere con Cimabue. Divenne gran Maestro et corse in ogni parte il nome suo» (5).

Nessun elemento biografico troviamo in Cennino Cennini (fine sec. XIV) autore del famoso elogio «Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno; e ebbe l'arte più compiuta ch'avessi mai più nessuno» (6).

Un complesso di importanti notizie su Giotto ci è fornito dal Ghiberti (1450 c.), col quale (è interessante rilevarlo) comincia il famoso aneddoto dell'incontro fra Cimabue e Giotto pastorello. Non manca naturalmente da parte del Ghiberti, la valutazione vera e propria dell'arte di Giotto:

«Fecesi Giotto grande nell'arte della pittura. Arrecho' l'arte nuova, lasciò la rozzezza de' Greci; sormontò eccellentissimamente in Etruria. Et fecionsi egregissime opere et specialmente nella città di Firenze et in molti altri luoghi; et assai discepoli furono tutti dotati al pari delli antichi greci. Vide Giotto nell'arte quello che gli altri non agiunsono; Areco' l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure. Fu peritissimo in tutta l'arte, fu inventore et truatore di tanta doc-

Cennino Cennini

Giotto
aneddoto
secondo Cimabue
e G. pastorello

trina la quale era stata sepolta circa d'anni 600» (7).

Antonio Billi
1500
Un arido elenco di opere è il libro di Antonio Billi (1530 c.) per il quale Giotto «cominciò ad acquistare fama per la pittura grande in S.to Francesco da Sciesi, cominciata da Cimabue» (8).

Giorgio Vasari
1500
complete
biografia di
Il primo a darci la completa biografia del grande pittore è Giorgio Vasari, per il quale Giotto: «Non solo pareggiò la maniera del Maestro suo ma divenne così bravo imitatore della natura, che sbandì affatto quella Greca goffa maniera...» e ancora: «Sebbene fu Cimabue quasi prima cagione della rinnovazione dell'arte della pittura, Giotto non dimeno suo creato, mosso da lodevole ambizione ed aiutato dal cielo e dalla natura, aperse la porta della verità a coloro che l'hanno poi ridotta a quella perfezione e grandezza, in che la veggiamo al secolo nostro» (9).

Baldinucci
1600
Un'ultima fonte di grande importanza, deve considerarsi il Baldinucci, per il quale gli affreschi all'Arena di Padova, ricordati dal Vasari tra le ultime opere, appartengono invece all'attività giovanile dell'Artista. Il Baldinucci basa la sua affermazione su un passo di Benvenuto da Imola, relativo all'incontro di Giotto con Dante. Come ha osservato Roberto Salvini, il Baldinucci è tra i pochissimi del 600 a conoscere da vicino l'arte di Giotto, che ritiene inferiore alle opere dei «migliori maestri moderni» ma che tuttavia conserva «anche nel nostro tempo un non so che di decoroso e grave, e per conseguenza di bello e dilettevole» (10).

NOTE AL CAPITOLO II

- (1) RICCOBALDI FERRARIENSIS, Compilatio Chronologica, in «L. A. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores», tomo IX, Milano 1726.
- (2) P. L. RAMBALDI, Postilla al passo di Riccobaldo, in «Rivista d'Arte», 1937, p. 349.
- (3) G. VILLANI, Cronica, ed. Gherardi-Dragomani, Firenze 1844-45.
- (4) A. PUCCI, Il Centiloquio che contiene la Cronica di Giovanni Villani in terza rima in «Delizie degli Eruditi Toscani», vol. V, 1774.
- (5) ANONIMO FIORENTINO, Commento alla Divina Commedia, pubblicato a cura di P. Fanfani, Bologna 1868.
- (6) CENNINO CENNINI, Il Libro dell'Arte, ed. Milanese, Firenze 1859.
- (7) L. GHIBERTI, I Commentari, ed. J. Von Schlosser, Berlino 1912.
- (8) A. BILLI, Il Libro di Antonio Billi, ed. Carl Frey, Berlino 1892.
- (9) G. VASARI, Le Vite, ed. Milanese, tomo I, Firenze 1878.
- (10) F. BALDINUCCI, Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua, Firenze 1681.

Riccobaldi Ferrarese

G. Villani

A. Pucci

Anonimo Fiorentino

Cennino

Ghiberti 1400

Billi 1500

Vasari 1550

Baldinucci 1681

Capitolo III

I MOSAICI DEL BATTISTERO FIORENTINO

1225 Nell'ambito della pittura fiorentina del XIII secolo, la decorazione musiva del «Bel San Giovanni» riveste una particolare importanza (1). I primi mosaici del Battistero sono legati al nome di «Iacopo Frate di San Francesco» il quale esegue nel 1225 (2) la decorazione della «scarsella» e relativo arco d'ingresso: al centro, una grande «rosa» con la figura dell'Agnus Dei sorretta da quattro telamoni posti su altrettanti capitelli corinzi; tra i telamoni, da un lato la Vergine in trono, dall'altro San Giovanni Battista (figg. 1 e 2) e nel mosaico dell'arcone profeti e patriarchi isolati (figg. 3 e 4). Le parti non alterate da incauti restauri, rivelano come la convinta adesione ai modelli bizantini si accompagni ad un complesso di classiche reminiscenze: p. es. nelle figure dai colori freddi, dalle vesti a pieghe profonde, dal modellato minuto.

Prima conseguenza di tale constatazione: la formazione di Jacopo non è fiorentina, ma veneta; è doveroso tuttavia avvertire che secondo altri studiosi questi mosaici sono invece di

derivazione romana, il che non cambia affatto la tesi della formazione veneta di questo maestro, perché, come ha fatto rilevare Ferdinando Bologna, «intorno al 1218 le più importanti imprese musive di Roma facevano capo appunto alle formule costantinopolitane dei Maestri veneziani chiamati da Onorio III».

Attribuiti a Iacopo Francescano ed eseguiti prima del 1271, sono gli ornati intorno alla lanterna, stilisticamente prossimi a quelli della scarsella. La decorazione della cupola comincia nel '71 con gli otto spicchi, dove sono figurati il Redentore e le gerarchie angeliche, divise da colonne a spirale. Se il Cristo è profondamente bizantino, altrettanto deve dirsi delle gerarchie celesti che lo accompagnano (figg. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11); gerarchie che, iconograficamente, si presentano come angeli dalle forme grandiose, di un notevole valore plastico, dagli abiti adorni di grosse gemme; le ombre intense, i lineamenti, i drappeggi manieristici delle vesti, li avvicinano alle raffigurazioni musive di S. Marco e di Torcello.

Negli scomparti ai lati del gigantesco Cristo, sono figure di angeli con le trombe e più in basso, alla sinistra dell'osservatore, gli Apostoli con la Madonna; nella zona successiva, sempre a sinistra, un Angelo conduce gli Eletti alla porta del Paradiso dove sono Abramo ed altri due Patriarchi (fig. 12). A destra del Redentore, nella zona sottostante quella degli Angeli coi simboli della Passione (fig. 13) sono ripetuti gli Apostoli seduti in cattedra ma con S. Giovanni alla testa; quindi l'Inferno or-

ridero di diavoli e dannati, impressionante e burlesco insieme «per le tinte fosche e disfatte, come nel grottesco Satana verde, bluastro e arsiccio» (3).

Consideriamo un istante i Patriarchi seduti in cattedra (fig. 14): le forme ben delineate nel solido impianto plastico, rivelano la mano di un artefice non alieno da una sorta di scultorea monumentalità; ugualmente monumentale è la VerGINE (fig. 15) che appare però più slanciata nel modellato dal pannello nervoso nel ritmo spezzato e angoloso delle pieghe.

Estremamente interessante pel suo dinamismo è l'Angelo degli Eletti (fig. 16), così lontano dai tipi bizantini nell'atteggiarsi vivace delle membra anche se di taluni stilemi bizantini risentono le pieghe delle vesti: tutta la nostra attenzione è rivolta verso la parte superiore del corpo dove le pieghe della tunica s'incrociano e si «connettono» in misura, si direbbe, espressionistica e il disporsi spontaneo delle braccia è rappresentato con un fare quasi quattrocentesco.

Gli altri mosaici della volta presentano quattro zone di tre scene ciascuna in cinque degli otto spicchi della cupola e formano un complesso di 60 pitture. Nella zona superiore, le Storie della Creazione e precisamente Adamo ed Eva, Caino e Abele e l'Arca di Noè; la seconda comprende le Storie di Giuseppe ebreo; segue poi la vita di Cristo dall'Annunciazione alle Pie Donne al Sepolcro, e, ultime, le Storie del Battista (v. figg. 18, 19, 20, 21, 22).

Ad un gruppo stilistico ben definito appar-

tengono le Storie di Giuseppe e le Storie della Creazione (figg. 23 e 24), caratterizzate da un certo gusto narrativo, ma poco raffinate nel ritmo compositivo e nella definizione ambientale. Solo qualche riquadro, come il Lamento dei Genitori di Giuseppe, è formalmente superiore alle altre Storie: le figure del Padre e della Madre, dai tratti fisionomici vivamente accentuati, rivelano, nel saldo impianto plastico, nella essenzialità del gesto, una personalità assai vicina a Cimabue, se non proprio Cimabue stesso; al quale invece quasi concorde-
mente la critica attribuisce «Zaccaria in atto di scrivere il nome del Battista» (fig. 27) e soprattutto la figura del Giovane proteso (fig. 28). Forse l'opera di Cimabue nella cupola del Battistero è più estesa di quanto si crede, ma purtroppo è difficile identificarla, sia perché la decorazione musiva fu un'opera complessa di collaborazione, sia a motivo degli incauti restauri che, tutto sommato, hanno reso problematica l'individuazione delle singole «mani». Tuttavia per la figura del Giovane nella «Imposizione del Nome al Battista» (fig. 28) abbiamo un termine di confronto irrefutabile: la figura del San Giovanni nell'abside del Duomo di Pisa (4). Il forte disegno del capo, l'incisività dei lineamenti, le ombre e le luci, gli ispidi capelli, le pieghe della tunica, richiamano da vicino la figura di giovane del Battistero; e che questo San Giovanni sia opera autografa di Cimabue, è provato da un documento pisano ritrovato nel 1878 dal Fontana, documento nel quale fra l'altro è detto che, tra il 1301 e il 1303,

«Magister Cenni dictus Cimabu pictor quondam Pepi de Florentia, de populo sancti Ambrosii» attendeva ad eseguire la figura di S. Giovanni Evangelista nel mosaico absidale del Duomo di Pisa.

Accanto a Cimabue, sono state individuate altre due personalità di artisti che «degli ideali dugenteschi danno le interpretazioni più moderne e più squisitamente occidentali» (5). Uno appare nella Strage degli Innocenti, nella Prese di Cristo, nella Danza di Salomè (fig. 22), l'altro nella seconda e terza Storia di Giuseppe e nelle tre ultime del Cristo e del Battista (fig. 21). Questo che il Longhi chiama «ultimo Maestro del Battistero», è ormai fuori del mondo bizantino, ed ha invece molta affinità con alcuni Maestri renani tra il XII e il XIII secolo, una affinità che rientra sempre però nella temperie fiorentina dell'ultimo Duecento. Si consideri la Crocefissione (fig. 21): c'è già in essa il modulo del Crocifisso di Giotto a Santa Maria Novella, mentre nell'Incontro di Giuseppe coi genitori (fig. 21) il gruppo dei cavalli allude a quelli del «San Francesco sul carro di fuoco» nel ciclo di Assisi.

La consapevolezza tutta occidentale dell'«ultimo Maestro del Battistero» completa così il quadro artistico della pittura fiorentina dugentesca che abbandona lo stile miniaturistico caro ai Berlinghieri, i manierismi bizantineggianti e apprende dai più innovatori dei musaicisti della cupola «l'abitudine a spaziare ampio e solenne», un più deciso senso plastico e sopra tutto quella «possanza formale» che apre la via all'arte di Giotto.

NOTE AL CAPITOLO III

(1) Si presume che lo studente conosca, sia pure per sommi capi, le vicende della pittura in Italia, dopo il periodo detto «barbarico». E precisamente prima di tutto il carattere orientaleggiante dell'arte italiana tra le opere ravennati e il Mille, vale a dire la somma di elementi che, mentre elaborano e trasformano i temi propriamente bizantini, accolgono e propiziano in originale contesto gli apporti islamici e dei residui ellenistici, non mai spenti nella tradizione italiana e specialmente meridionale. In secondo luogo, lo studente dovrà conoscere il complesso musivo di San Marco di Venezia; e non fosse che per trarne materia di raffronto, i grandi mosaici delle chiese siciliane. In tal modo potrà essere valutata la grandiosa storia della così detta seconda età dell'oro bizantina. Dalla conseguente acquisizione dei caratteri fondamentali dell'arte bizantineggiante, diffusa dovunque in Europa nei primi secoli posteriori al Mille, sarà agevole osservare l'insorgere e il progressivo delinearsi degli apporti nordici. (Si ricordi la pittura francese dopo la cosiddetta Tapisserie di Bayeux). Sol tanto con la «coscienza» di tali vicende dell'arte europea, si potrà desumere la posizione storica delle opere d'arte figurativa che costituiscono la materia specifica del corso delle lezioni.

(2) Cfr. G. VASARI, Le Vite, ed. Milanesi, Firenze 1906, I, p. 340

(3) Cfr. . TOESCA, op. cit. Questo stesso Satana è stato attribuito dal Ragghianti a Coppo di Marcovaldo.

(4) Si tenga conto che l'opera pisana (1301-1303) è molto più tarda del mosaico del Battistero.

(5) Cfr. R. LONGHI, Giudizio sul Duecento, in «Proporzioni», 1948, p. 54.

Capitolo IV

LE STORIE DI S. FRANCESCO
NELLA BASILICA SUPERIORE DI ASSISI

Nella Chiesa Superiore di S. Francesco ad Assisi, sotto le Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, sono ventotto riquadri con le Storie della Leggenda del Santo. Questo ciclo di affreschi è attribuito a Giotto da una lunga tradizione, non suffragata tuttavia da prove documentarie: la prima chiara inequivocabile attribuzione a Giotto, è del Vasari il quale nella seconda edizione delle Vite (1568) afferma che a chiamare Giotto in Assisi fu Fra Giovanni da Muro, Generale dell'Ordine dei Francescani Conventuali dal 1296 al 1304 (1).

Nelle fonti prevasariane, molteplici sono gli accenni ad una attività di Giotto in Assisi: qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Paduae (Riccobaldo Ferraese); dipinse nella Chiesa di Asciesi dell'ordine dei Frati Minori, quasi tutta la parè di sotto (Ghiberti); cominciò ad acquistare fama per la pittura grande in S. Francesco di Ascesi (il Libro di Antonio Billi). La «parte di sotto» del Ghiberti si rife-

S. Francesco
28 riquadri
attribuito
Giotto

1786-1304

56

risce evidentemente non alla Chiesa di sotto, ma alla parte bassa della Chiesa Superiore, dove appunto sono le Storie Francescane. Ed ancora, ha rilevato giustamente Decio Gioseffi, se Giotto nella detta «pittura grande» cominciò ad acquistare fama, «non sarà più il caso di pensare alla Chiesa Inferiore che riflette comunque e decisamente il giottismo più tardo e maturo» (2).

* * *

Basilica Superiore
S. Francesco

S. Francesco muore il 4 ottobre 1226. In sua memoria viene costruita la grande Basilica, che Papa Innocenzo IV consacrò il 1253. Essa consta di due Chiese sovrapposte; a noi interessa soprattutto la Chiesa Superiore, il cui interno coperto da volte a crociera, sorrette da pilastri a fascio, si articola su quattro campate. Tra un pilastro e l'altro si aprono le finestre e sotto ogni finestra tre riquadri (quelli con le «Storie») determinati da quattro finte colonne a tortiglione: sotto le colonne v'è una cornice sostenuta da una serie di mensole e sopra le colonne, rappresentato in prospettiva scorciata, un soffittino a cassettoni.

Mediante questa incorniciatura illusionistica, Giotto sottolinea il ritmico agile andamento delle strutture e lo fa con un linguaggio calmo, pacato, lo stesso linguaggio del grandissimo ignoto architetto della Basilica.

Ca 1°
dis.

* * *

dire convalidare l'altra tesi ancora più radicale di un Giotto cresciuto strettamente in ambito cavalliniano (come vorrebbe il Vasari) o addirittura fare del Cavallini un precursore di Giotto. Al contrario, la presenza di Giotto a Roma nell'ultimo decennio del Duecento, è decisiva per il Cavallini, che dai mosaici di Santa Maria in Trastevere (del 1291) agli affreschi di Santa Cecilia accresce notevolmente la sua potenza espressiva specialmente nel senso plastico e «classico»; e tale accrescimento non può essere, come ha avvertito giustamente il Longhi, che «accrescimento giottesco» (4).

E ancora, in S. Maria di Trastevere si nota che nel passare da un riquadro all'altro, il Cavallini tende ad allontanarsi dai modi propri dell'arte del mosaico bizantineggiante verso una più costruttiva (per quanto si riferisce alla definizione della forma) espressione pittorica. Come spiegare allora il mutamento intervenuto nell'arte cavalliniana, se non che con un contatto diretto con Giotto? Lo stesso Vasari, pur scrivendo che il Cavallini «s'ingegnò per farsi conoscere ottimo discepolo di Giotto» successivamente scrive pure che in Santa Maria in Trastevere «mostrò sul principio di cotal lavoro senza l'aiuto di Giotto saper non meno esercitare e condurre a fine il mosaico, che avesse fatto la pittura». Questa frase, rappresentando per noi una di quelle «preziose illuminazioni» che si possono cogliere a volte, nell'opera del Vasari, adombrerebbe proprio un incontro di Giotto col Cavallini e la prima parte di essa «nel principio di cotal lavoro senza

l'aiuto di Giotto» alluderebbe ad una distinzione di carattere stilistico, oltre che cronologico, riscontrabile in quel ciclo (5).

Vero ponte tra le Storie di Isacco e il ciclo francescano, è il Crocifisso di S. Maria Novella, che un documento del 1312 dichiara di Giotto (6). Proteso un po' in avanti, volto verso destra, il Cristo gigantesco reclina il capo e piega le ginocchia: questo movimento, tuttavia, non dà luogo ad alcuna ricerca anatomica, né tanto meno ad una drammatica tensione delle membra. Certe stilizzazioni nel disegno della figura e nelle pieghe minute del perizoma, ricordano Cimabue, ma il modellato così fuso e morbido è creazione di Giotto, reduce da un nuovo e più consapevole contatto con l'ambiente romano.

Un'altra esperienza fondamentale per il primo operare di Giotto è quella arnolfiana, situabile negli anni da 1293 al 1295; non che prima del 1293 (anno del Ciborio di Arnolfo per Santa Cecilia, costruito cioè mentre Cavallini affrescava la medesima chiesa), la scultura pisana e arnolfiana fosse ignota a Giotto, ma certo «solo in questo momento è puntualizzabile un più stretto accostamento ad Arnolfo» (Gnudi) (7).

Nell'arco di tempo che va dalle Storie di Isacco a quelle di San Francesco, l'azione esercitata dall'apporto arnolfiano, sostiene ancora Cesare Gnudi, viene perciò a «semplificare le soluzioni plastiche, rendendo tutto più fermo, levigato e compatto», come appunto documentano le prime grandi Storie del ciclo assisi-
*influenza dell'at
 arnolfiano
 Giotto
 1293-95*

La posizione di Cesare Gnudi, si ricollega in sostanza al giudizio espresso dal Toesca nel 1941, quando, nel rilevare l'unità stilistica delle Storie Francescane, poneva l'accento in modo particolarissimo sull'«esaltato senso della profondità e del rilievo»: questo, diceva l'illustre studioso, vi è improntato con tanto vigore da travolgere ogni altra impressione, quella, pur contenuta in breve raggio, è manifestata con tratti così essenziali che ne impongono assolutamente la percezione».

Ma c'è un altro lato della personalità di Giotto ad Assisi che già il Ghiberti, nel suo secondo Commentario aveva sottolineato con parole straordinariamente rivelatrici: «... Arecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo dalle misure». L'arte di Giotto per il Ghiberti, dunque, obbedirebbe (di fatto, se non programmaticamente) alla disciplina di una legge teorica che si concreta in un sistema di «misure», in un ambito cioè eminentemente modulare.

Per passare, ora, ai riquadri francescani, si consideri prima di tutto il Dono del mantello: in esso l'intento del pittore è quello di comporre una armonica partizione geometrico-spaziale dello scenario naturale «sentito» e raffigurato in piena sintonia con i personaggi in primo piano. Le due «diagonali» dei monti convergono nel punto focale che è la testa aureolata del Santo, per proseguire da una parte nella disegnata incisiva linea del mantello, e dall'altra fin verso la massa pesante del cavallo. Un modulo compositivo, dunque, lucidamente geometrico che vede l'inserirsi delle

Ghiberti
Misure di
Giotto

Dono del mantello

modulo
compositivo
geometrico

scultoree figure del Santo e del Cavaliere in una realtà spaziale estremamente «formata» e «misurata».

Giotto non fa qui che proseguire quella ricerca di valori geometrico-spaziali cui egli aveva dato principio — come abbiamo già visto — fin dalle Storie di Isacco.

Nella Rinuncia ai beni paterni due sono le linee direttrici: una è indicata dal braccio di Francesco, l'altra da quello irosamente disteso di Pietro Bernardone: si rinnova così il modulo compositivo della Donazione del mantello, solo che questa volta il centro focale è costituito dalla mano del Santo: in essa s'incontrano diagonali che partendo dai vertici degli spigolosi edifici intersecano da una parte il gruppo compatto di Francesco e dall'altra quello ugualmente solido e statuario di Pietro Bernardone.

Nessuna indulgenza narrativa da parte di Giotto che tutto risolve in maniera prodigiosamente unitaria predisponendo, per così dire, le masse dei corpi nello spazio, stabilendo tra l'una e l'altra figura una sorta di inscindibile rapporto, un rapporto riducibile a presupposti geometrici.

E' facile comprendere come non si possa ritenere opera integralmente autografa il Miracolo della fonte: anche se questo ricorda chiaramente, nella distribuzione degli elementi paesistici, il Dono del Mantello; i due blocchi rocciosi infatti non hanno più la stessa essenzialità di volumi e il pittore li ha disposti a guisa di fondali inerti, senza cioè una pre-

*Il miracolo della fonte
non ha la stessa
essenzialità di
volumi
e la figura non
ha la stessa
importanza
di S. F.*

cisa coscienza spaziale. Inoltre Giotto, la cui
 mano possiamo scorgere nella mirabile arnol-
fiana figura dell'Assetato e forse nella testa
del primo frate in piedi a sinistra (oltre che
 com'è ovvio, nella composizione generale) è a-
 lieno dalla rappresentazione di particolari de-
 scrittivi (di natura mimica soprattutto). Non
 possiamo attribuirgli perciò né il San France-
 sco al centro (sebbene l'impostazione possa ri-
 condursi a Giotto) né la figura del secondo fra-
 te in piedi a sinistra, realizzati certamente
 da una personalità minore. Val la pena soffer-
 marsi un istante sulla figura del Santo ingi-
 nocchiato nel riquadro dell'Assetato ed isti-
 tuire un rapido confronto col Francesco della
Predica agli uccelli o col frate al centro nel-
la Visione del Carro di fuoco: l'atteggiarsi
 della parte superiore del corpo e delle braccia
 è quasi identico, sì da dar luogo, in ultima ana-
 lisi, ad una figura inscrutabile, pur con ap-
 prossimazione, in un cerchio o almeno obbe-
 diente a un ritmo chiuso, che è assente nel
 Santo del Miracolo della fonte. In questo
 Francesco, la massa corporea si disperde
 in un gesto vago, certamente lontano dal-
 la mirabile forza sintetica di Giotto, e
 quindi non affine alle figure con le qua-
 li lo abbiamo accostato. Si badi bene, non
 si tratta di «motivo tipico» di questo parti-
 colare momento assisiato, perché in realtà ci è
 dato di ritrovarlo in tutto il percorso artistico
 del grande Maestro, a cominciare dagli esordi
 «cimabueschi» fino alla sua ultima attività

Non al centro
 Francesco

fiorentina; basti pensare alla stupenda figura di Esaù o al Frate col braccio sinistro alzato nelle Esequie di San Francesco alla Cappella Bardi.

E' chiaro ormai che Giotto ad Assisi ha un buon numero di aiuti (né questo deve essere per noi motivo di meraviglia data l'estensione del ciclo pittorico) ma spesso il Maestro interviene nei riquadri degli «allievi» portandovi la propria personale impronta. Si guardi ad esempio l'Omaggio di un semplice: la «semplificazione planimetrica della composizione figurata non è di Giotto» (Gnudi) ma sono certamente del Maestro le teste squadrate dei due personaggi di sinistra, volta l'una «contro» l'altra, sì che non v'è cesura, «horror vacui» ma uno spazio «vero» che le due forme dal gusto quasi cubistico, concretamente determinano e serrano. E di questi due volti, Giotto certamente si ricordò quando dipinse alla Cappella Bardi i due astanti delle Esequie di San Francesco.

Proseguendo nella ricerca delle «concordanze compositive», incontriamo nei riquadri francescani, un modulo che si ripete almeno tre volte e precisamente nella Morte del cavaliere di Celano, nella Visione dei Troni e nel Capitolo di Arles. Nel primo caso si tratta di una concordanza di ordine «temporale»: il personaggio al centro è rivolto, col capo verso sinistra e contemporaneamente col resto della persona verso il gruppo dei dolenti: le due direzioni sono puntualmente riprese dal baldacchi-

no, nel visibilissimo contrasto tra «l'inclinazione delle mensole nella cornice e l'opposta inclinazione delle ortogonali» (8).

Naturalmente tutto questo significa non più che una «tendenza» di Giotto, quella tendenza che diverrà cosciente poetica negli umanisti.

*corolario diretto
o sintetico:*

Certo è poi che queste concordanze risolvono una cultura che non esitiamo a chiamare tradizionale: è infatti proprio dell'arte precedente, dal periodo tardo-romano in poi, inclusa l'arte bizantina, questo stesso giustapporre a un frontespizio, per esempio, disegnato frontalmente una fiancata rappresentata di scorcio. È violata, quindi, l'organicità prospettica razionale. In altri termini, se osserviamo per esempio il baldacchino della Morte del Signore di Celano, osserviamo che l'attico a colonnine è visto di fronte, ciò che vieterebbe la vista del fianco. Il punto di vista è insomma duplice. Ma (e questo è soprattutto notevole) tali aberrazioni prospettiche, cioè deroghe dalla prospettiva matematica, danno luogo a quelle che abbiamo chiamato «concordanze compositive»: si ricordi la rispondenza tra detto baldacchino e l'impostazione della figura centrale.

*Si veda la
figura*

Una variante di questo stesso telaio prospettico è nella Visione del carro di fuoco con l'edificio a sinistra in veduta frontale-laterale e la ruota del carro parallela alla linea dei frati nella zona inferiore.

All'interno della cultura architettonica di Giotto (che abbiamo detto influire sul pittore più come attrazione che come deliberata attuazione) nel suo farsi da Assisi a Padova, esiste

per così dire una «processualità» perfettamente documentata da tre riquadri: la Conferma della regola, la Predica davanti a Onorio, e i due finti Coretti della Cappella degli Scrovegni.

Dalla grandiosa apertura spaziale del primo riquadro, Giotto evolve la sua visione verso la più slanciata aula di Papa Onorio, inquadrato con la sua corte al centro della elegante trifora: ebbene, il preludio alla nitida visione ambientale dei Coretti di Padova, lo ritroviamo proprio in questo quadro assisiato. Lo stesso discorso vale per i personaggi rappresentati che nella Conferma sono divisi un po' rigidamente in due blocchi, mentre nella Predica assecondano con la loro posizione il ritmo scandito, pausato, degli archi soprastanti.

A volte l'intervento degli aiuti limita la chiarezza del discorso giottesco, come accade ad esempio nella Apparizione a Gregorio IX o nel Presepio di Greccio, dove accanto alle evidenti reminiscenze arnolfiane del Ciborio, sono le straordinarie invenzioni spaziali del Maestro, quali la bellissima croce issata sull'iconostasi verso la navata (che si immagina al di là del coro dove la scena si svolge) e il grande leggio aperto in direzione opposta all'affollarsi concitato delle donne, dei frati, dei devoti.

Anche nel Transito di San Francesco e nel Pianto delle Clarisse la presenza di Giotto può dirsi limitata, nel Pianto, alla massa compatta del gruppo di sinistra, nel Transito, all'audace costruzione prospettica dell'insieme.

È ovvio che l'analisi di questo mirabile

ciclo assisiato, non può mai dirsi compiuta: è una ricerca inesauribile di motivi, di forme, di soluzioni compositive, create dalla mirabile personalità dell'Artista.

Non s'è accennato per esempio, in questa rapida analisi al valore degli «sguardi» dei personaggi di Giotto: si ricordi ad esempio, nella Rinuncia, i volti vicinissimi dei due personaggi a sinistra, o altri visi, nel Carro di fuoco e nel San Francesco onorato da un semplice: sono sguardi dritti, come linee tracciate con la riga, che vanno dall'uno all'altro personaggio, sì da costruire, dimensionandolo, lo spazio.

Altro elemento di primaria importanza, nella visione pittorica di Giotto, sono i complessi architettonici, siano essi gli incastri colorati delle case e delle torri di Arezzo (vedi la Cacciata dei diavoli da Arezzo), siano i blocchi di edifici che a volte paiono prender parte drammaticamente all'azione, come nella Rinuncia ai beni paterni.

Queste raffigurazioni architettoniche, non sono naturalmente sentite dall'Artista secondo le più rigorose esigenze prospettiche, ma documentano il bisogno di Giotto di «costruire» concretamente, in modo da stimolare l'occhio a percepire i valori delle masse ed il loro articolarsi nello spazio: esercitazioni prospettiche di case dunque più simboliche che abitabili la cui origine è forse nelle «mansiones» delle Sacre rappresentazioni. Nulla di simbolico hanno invece i personaggi, plasmati fortemente (vedi i due «cubicularii» del Sogno di

67

Innocenzo III e la straordinaria poderosa figura del Santo che regge il Laterano) mediante un colore che la luce esalta, in quanto si sovrappone alle forme stesse, ma non le penetra; sì che le zone pittoriche acquistano tonalità più fuse, più sottilmente chiaroscurali, di quelle che Giotto dipingerà a Padova, alla Cappella degli Scrovegni.

Santo d.
Innocenzo III.

NOTE AL CAPITOLO IV

(1) Dopo la morte del Santo, l'ordine dei Francescani subì una scissione che vide da una parte gli Spirituali, dall'altra i Conventuali: con questi si schierò Frate Elia, secondo alcuni Architetto della Basilica, oltre che Generale dell'Ordine dal 1232 al 1239.

(2) Cfr. D. GIOSETTI, Giotto Architetto, Milano 1963, p. 101.

(3) L'attribuzione a Giotto delle Storie di Isacco è dovuta al Toesca. La tesi dello studioso tuttavia è stata discussa tanto che non è mancato chi l'ha addirittura negata in tutto o in parte. Certo è tuttavia che la critica moderna ha riconosciuto nelle Storie di Isacco una ben chiara personalità di pittore, tanto da attribuirgli il nome di Maestro d'Isacco.

(4) R. LONGHI, Giudizio sul Duecento, in «Proporzioni», 1948, p. 54.

(5) Cfr. A. PRANDI, Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 1952, p. 282-297.

(6) F. L. DELMIGLIORE, Riflessioni e aggiunte alle Vite de' Pittori di G. Vasari aretino. Ms. Bibl. Naz. di Firenze.

(7) C. GNUDI, Giotto, Milano 1958, p. 56.

(8) Cfr. D. GIOSEFFI, op. cit., p. 25.

quadri pittorici e degli spazi in esso definiti» (5). In certo senso potremmo dire che Giotto «risolve» in senso architettonico l'interno della cappella all'Arena.

L'interno è semplicissimo: un'aula rettangolare a una navata con volta a botte che simula un cielo stellato, percorso da tre archi decorati da medaglioni; intorno alle pareti, nella zona inferiore, una prima «fascia» a larghi riquadri di finto marmo, scandita da nicchie con le figure delle Virtù e dei Vizi. Sopra la parete d'ingresso il Giudizio Universale e nella parete di fondo, sopra l'arco del presbiterio, la Missione a Gabriele, con sotto, nei ricaschi dell'arco trionfale, l'Annunciazione: a sinistra l'Arcangelo e a destra la Vergine; più in basso, le due finte «Cappelle» o Coretti. Lungo le pareti, distribuiti in tre zone, sono trentasette riquadri con le Storie della Vita di Gesù e di Maria.

* * *

*o cacciato di
cacciato di tempo*

*sotto la tomba
moneta del
suo
superiore me
e ne f. o. n. e.*

Nella Cacciata di Gioacchino dal Tempio (è questa la prima storia della Vita di Maria) chiarissima è l'evidenza dell'impianto spaziale: il recinto marmoreo è raffigurato di sghebbio, con il Ciborio e il pulpito che tagliano il fondo azzurro; dentro al recinto, un Sacerdote benedice un fedele, un altro respinge Gioacchino. In tal modo la tridimensionalità dello spazio, quella che ad Assisi era vagheggiata e perseguita soprattutto con l'approfondimento dei piani frontali, è compiutamente e si direb-

*Stando in An. spazio aerea, in Prop. e in
la me rappresent.*

71

be, violentemente risolta, il che conferma come questa tridimensionalità dello spazio è particolarmente essenziale del mondo lirico di Giotto. Si aggiunga qui la consistenza sempre in senso tridimensionale del Ciborio con l'interno in profonda ombra e l'esattezza prospettica della piramide, della cuspide e dei sottarchi; e si veda anche con quale volontà sia segnato e ribadito lo spazio entro il pluteo; e ancora il degradare per effetti di lontananza, delle dimensioni del pluteo, rispetto a quelle del ciborio. In altre parole, i «casamenti» di Assisi qui sono a servizio di una esplicita idea spaziale, auspicata la prospettiva.

Il racconto continua: Gioacchino si ritira tra i pastori. La massa rocciosa s'incava per raccogliere la figura del pastore col bastone: quella del compagno invece, così rotondamente massiva, copre chiaramente lo spigolo della roccia; in tal modo i due corpi appaiono strettamente uniti, a formare uno di quei gruppi scultorei che nel Giotto di Padova sono la chiave «poetica» di molte delle «Storie» rappresentate. Si noti poi il rapporto tra le tre figure e la roccia retrostante: l'assieme delle figure sembra commentare il profilo delle roccie e viceversa; così come la cuspide della capanna echeggia nel dirupo che la sovrasta. Si confronti ora tutto ciò con il modo di dipingere di Assisi (si veda per esempio il riquadro dell'Assetato: son sempre perseguiti effetti di equilibrio e di simmetria; qui al contrario si palesa il contrasto fra le due parti del dipinto). E quegli alberelli che ad Assisi erano un com-

mento esteriore alla roccia, qui divengono un autentico spunto naturalistico, pretesto al pittore per rivelare la corposità delle chiome arboree e l'indugio della luce nelle ben distinte infiorescenze... Ma soprattutto l'assieme figure-roccie è per la prima volta circondato dallo spazio che infatti si profonda a destra nel buio della capanna e sfugge a sinistra dietro Gioacchino. In tal modo e per la prima volta e più esplicitamente di quanto Giotto non avesse accentuato nell'affresco precedente, la scena e i personaggi risultano isolati nello spazio.

Al metafisico paesaggio del Ritiro subentra la definitiva visione spaziale dell'Annuncio a Sant'Anna, con la figura della fantesca, suspensa per la resa sintetica della forma corporea, dal ritmo chiuso, serrato, nel gesto immutabile, fermo nel tempo.

La forza di sintesi dell'Artista raggiunge toni altissimi nel Sogno di Gioacchino con l'arnolfiana figura del Santo, avvolta nel mantello sotto il quale chiarissimi si rivelano gli elementi anatomici, composti col mantello in armonia fluida e stringata: il colore luminoso individua le rocce chiarissime sullo sfondo azzurro e i due pastori che assistono alla Visione, l'uno col cappuccio (alicula) che accoglie il nitido profilo, l'altro proteso un po' in avanti con l'ampia manica il cui «valore tattile» lo spettatore chiaramente avverte.

Qui insomma è evidente che non solo lo sguardo e l'atteggiamento dei pastori e il volto dell'Arcangelo convergono nella figura di Gioac-

Annuncio a S.

Anna

Sogno di

Gioacchino

chino addormentato, ma anche la roccia da sinistra e lo spiovente della capanna da destra.

La cultura «architettonica» di Giotto a Padova si arricchisce di un dato espressivo fondamentale: una netta, salda impostazione spaziale, come nell'Incontro alla porta aurea, dove l'arco inquadra il gruppo delle donne, tra cui una ammantata di bruno, pare ritrarsi dalla straordinaria piramide costituita dai due Sposi.

Le piacevolezze aneddotiche sono estranee al fare di Giotto: anche nel riquadro con la Nascita della Madonna, le figure si associano secondo un ritmo compositivo severo nella nitida impaginazione ambientale della casa di Anna.

Sono i personaggi nella loro impostazione spaziale a muovere i piani prospettici, come nella Presentazione al Tempio, chiaramente articolata secondo una diagonale col vertice nel Ciborio dalla forma squadrata, sul campo azzurro del fondo.

Straordinario modo figurativo è quello della S. Anna e della Vergine Bambina che fa quasi da contrappeso alla Madre sua, ravvolta ampiamente nel mantello scarlatto; S. Anna è il vero fulcro poetico della composizione, la cui base presenta ad un'estremità la potente figura del servo con la cesta sulle spalle e all'altra i due monumentali astanti, che commentano l'azione.

La visione geometrica dell'Artista raggiunge il culmine nel riquadro con la Preghiera per il fiorir delle verghe, dove all'incurvarsi in profondità dell'abside, corrisponde in primo piano il disporsi a semicerchio dei tre perso-

*Corretti: prospettive illusione, co. per chi-
cua uno spazio diverso da quello reale delle
cappelle, fuori, sono lo- dove non c'è*

74

naggi inginocchiati mentre lo spazio sembra ruo-
tare intorno all'altare cosmatesco, coinvolgen-
do architettura e figure.

* * *

*M. Mosè e
Gabriele
Angelo Annunciatore
affreschi*

Sotto il grande affresco della Missione a
Gabriele sul'arco del presbiterio, inseriti in
prospettive architettoniche uguali e simmetri-
che, cioè convergenti verso il centro, sono
l'Angelo Annunciatore e la Vergine, severa figu-
ra apertamente consapevole dell'Evento: la fun-
zione delle due edicole profondamente agget-
tanti, è evidentemente quella di intervenire il-
lusionisticamente nello spazio «reale» cioè
«esistenziale» della navata, allo stesso modo
delle due cappellette a prospettiva divergen-
te, dipinte più in basso, a mezza altezza sui la-
ti di apertura dell'abside.

spazio in Giotto

La spazialità, l'evidenza plastica non sono
le sole fondamentali qualità degli affreschi di
Padova: altissimo ha Giotto il senso della com-
posizione, oltre alla capacità di «cogliere e
rappresentare il movimento» o meglio il valore
essenziale del movimento. Nella Fuga in Egitto
lo spettatore «sente» il severo e ritmato an-
dare delle figure, vibranti, specie quella cen-
trale della Vergine sulla cavalcatura, di un
profondo sentimento umano: nella penombra del
sentiero, le forme corporee appaiono in netto
rilievo, rivelate da toni gravi ed intensi di
colore. I personaggi sono tutti schierati in
primo piano sullo sfondo roccioso dei monti, una
natura nuda, scheletrica come quella della Na-

tività, ma vivamente partecipe del ritmico procedere della Vergine (6).

Anche a Padova Giotto si vale di aiuti, alcuni di personalità indubbiamente interessante, come quella del pittore della Strage degli Innocenti, composizione animata da un movimento frenetico convulso, senz'altro estraneo al fare del Maestro. Sono invece certamente di Giotto i possenti blocchi architettonici, uno dei quali sembra avanzare verso il primo piano, articolando nello spazio i contrafforti (tipici «sproni» fiorentini) e le cappelle radiali.

Giotto «prospettico» dunque, ma non per questo meno sensibile agli aspetti pittorici: nel Battesimo del Cristo l'azzurro del cielo è rotto da una luce vivissima che svela l'Eterno Padre chino con arditissimo scorcio verso il Figlio (si consideri il volto del Cristo nel quale ritornano sorprendenti echi cavalliniani e quella sua mano, sospesa nel vuoto, verso il Battista).

Una più ampia misura spaziale, certo preludio agli affreschi di Santa Croce, rivela l'ambiente delle Nozze di Cana; ma si consideri ancora il singolarissimo brano di «natura morta» costituito dal gruppo delle anfore, e dietro le anfore, lo straordinario personaggio del Padrone, che Giotto individua implacabilmente oltre che nei tratti fisionomici, nella «resa» del corpo obeso ed enorme.

Ha rilevato Pietro Toesca: «Le composizioni di Giotto, potentemente drammatiche, riassumono l'azione nel momento culminante...; ridotte ai particolari e alle «personae» indispensabili,

Stupore degli Innocenti

Battesimo del Cristo

Nozze di Cana

subordinano sempre idealmente i particolari alle figure, all'azione». Non si può non concordare pienamente con l'illustre critico, ma è pur vero che l'Artista quando raffigura questi «particolari» lo fa sempre con grande precisione, con attento studio del «naturale». Abbiamo ora visto le anfore delle Nozze di Cana, ma accanto a queste potremmo mettere le piccole gabbie della Cacciata dei mercanti dal Tempio, la lampada di ferro con le fiale d'olio delle due cappelle-coretti (quella stessa lampada che Giotto dipinge ad Assisi nella Visione dei Trovati, penzolante dal cordino infilato nella carucola) o il frugale cestino di frutta e fiori in mano alla Charitas. Si potrebbe naturalmente continuare ed estendere anche a ritroso l'elenco ricordando la croce erta sul Presepio assisiense, tuffata nel vuoto, che lo stesso Toesca commenta con commosso impegno.

Insomma, Giotto, nella fiorente maturità dei quarant'anni, conserva tutta la freschezza inventiva e l'ardore di studio propri di un giovane: lo constatiamo nella Resurrezione di Lazzaro con la mirabile figura del giovane dalla tunica verde (si ponga in rapporto con la figura del Signor di Celano), nella Lavanda dei piedi con l'Apostolo che si slaccia i sandali, nella Flagellazione con lo straordinario personaggio del moro: l'Artista li ha realizzati con una scioltezza figurativa che prelude chiaramente agli esiti più affascinanti degli affreschi fiorentini di Santa Croce.

* * *

accanto al
mercato del
Tempio

Il più famoso forse tra gli affreschi dell'intero ciclo dell'Arena, è quello con la Cattura di Gesù: al centro, come un solo blocco a tutto tondo, Cristo e Giuda. Il traditore avvolge il Maestro nel gran mantello giallo, ai lati, in primissimo piano la gran massa bruna dell'uomo incappucciato visto di spalle e il Sacerdote (a destra) col braccio levato; le fiaccole squarciano la penombra, le lance levate allargano prospetticamente la scena: e sembrano, le une e le altre, moltiplicare il numero delle figure; ma il dramma, l'altissima tensione che anima i personaggi, vengono ad essere «disciplinati» dal misurato ritmo compositivo, dall'equilibrio dei valori cromatici, dalla sospensione degli atteggiamenti.

Il «fuoco» della scena è dato dal rapporto tra i due Volti, quello del Redentore e quello del Traditore: non tanto è drammatica l'enfatica larghezza del gesto di Giuda, quanto i due volti e più ancora gli sguardi che si accendono di significati nello scontrarsi con violenza. E i due profili, e soprattutto il protendersi delle labbra, mansuete quelle del tradito, animalesche quelle del traditore. Ma questo assieme di forze che devono esaurirsi nell'incontro, sono tutt'uno, non sembri paradossale, con le forze che tale incontro contrastano, vale a dire con quella ripulsa che è nell'atteggiamento del Redentore (il collo è fortemente teso all'indietro) e nella pausa sospettosa di Giuda e ancora in quell'insinuarsi violento quasi per effetto di tarsia dei volti vicini dei due sgherri tra le fronti dei due protagonisti.

Cattura di Gesù

Flagellazione
per il crocifisso
a Caifa
Crocifissione
Noli Me Tangere

L'aderenza fra il soggetto e la forma pit-
torica è piena e noi potremo osservare questa
nuova risoluzione della poetica giottesca in
più di un'occasione.

Le fisionomie fortemente individuate ed a-
spramente chiaroscurate della Flagellazione ri-
tornano con durezza di accenti nel riquadro di
Gesù davanti a Caifa, ma soprattutto negli an-
geli arditamente scorciati che fanno corona al
Cristo gigantesco della Crocifissione. Inoltre
nella Madalena, sia inginocchiata ai piedi del-
la Croce, sia protesa nel Noli Me tangere, ri-
troviamo la inconfondibile sigla giottesca del-
la figura femminile ai piedi del Signore di Ce-
lano nel San Francesco d'Assisi.

Sensibilità
cromatica
compito del
colore

Molteplici, nel ciclo degli Scrovegni, sono
i richiami alle Storie assisiati; ma quello che
nel Giotto di Padova massimamente colpisce è la
finissima sensibilità cromatica, il gusto per
gli accordi e per le gradazioni: nel Compianto
sul Cristo morto le vesti delle Pie Donne sono
armoniosamente intonate tra loro: si passa dal
trasparente rosato della donna che alza le brac-
cia alle delicatissime tinte delle Dolenti in-
torno al diafano corpo del Cristo. Questo non
significa che Giotto sente il colore nella sua
«mobilità», in senso veneziano per intenderci:
anche negli affreschi di Padova il colore è su-
bordinato all'evidenza plastica della figura.

* * *

Probabilmente Giotto lasciò agli aiuti gran
parte del vastissimo «Giudizio Universale»,

nel quale riconosciamo come suoi, il Cristo, la Vergine, gli Angeli che accompagnano gli Eletti, lo Scrovegno e le figure che accolgono la sua offerta.

Estremamente contrastante il giudizio della critica circa le Allegorie delle Virtù e dei Vizi, eseguiti quasi certamente nella fase finale della decorazione della Cappella: a noi pare, che fatta eccezione per la Caritas, per l'Ira e per l'Ingiustizia, il resto delle figurazioni sia da attribuirsi a personalità minori, pur gravitanti nell'orbita di Giotto.

(NOTE AL CAP. V)

(1) L'operosità di Giotto a Padova, per i Frati Minori e per Enrico Scrovegni, è situabile in un arco di tempo che va dal 1302 al 1305; il 1302, il Vescovo concede allo Scrovegno l'autorizzazione alla costruzione della Cappella, il 16 marzo 1305 si ricorre a Venezia per il prestito dei panni necessari per gli apparati della Consacrazione sulla Cappella stessa.

(2) Le prime testimonianze si ritrovano nel sec. XIV con Riccobaldo Ferrarese e Francesco da Barberino, che nei suoi Documenti d'Amore, ricorda uno dei Vizi dipinti da Giotto alla Cappella Scrovegni, cfr. GNUDI, *Giotto* pp. 241-246.

(3) Il periodo riminese di Giotto, sarà, oggetto di una specifica trattazione nel Corso del prossimo anno accademico '67-68.

(4) P. TOESCA, *Giotto*, Torino 1941 p. 11.

(5) GNUDI, *Giotto*, Milano 1958.

(6) Secondo il Toesca, la figura della Vergine fu studiata dall'Artista su di un modello: si veda il cader greve delle pieghe e la posa degli arti.

Capitolo VI

FIRENZE: LE CAPPELLE BARDI E PERUZZI

Gli affreschi delle cappelle Bardi e Peruzzi in Santa Croce a Firenze, costituiscono il terzo grande capitolo dell'operosità giottesca: il Maestro, li eseguì probabilmente fra il 1318 e il 1325, nel tempo cioè della sua più intensa attività, quando agli impegni di una bottega avviatissima si aggiunsero frequenti le chiamate in altre città. La datazione dei due complessi pittorici non ci è fornita da alcun documento, nè è possibile stabilire con certezza la precedenza degli affreschi Peruzzi rispetto alla decorazione della cappella Bardi: i chiarimenti che si possono portare nella questione sono di natura eminentemente stilistica, richiamandosi in particolare ad un complesso di opere che formeranno oggetto di attenta analisi nel corso del prossimo anno accademico.

La Cappella Peruzzi, decorata con Storie di San Giovanni Evangelista e di San Giovanni Battista, non è purtroppo in perfetto stato di conservazione, nè si può dire che i recenti restauri consentano una lettura del testo giottesco nella sua integrità.

11. 1318-1325
12. 1318-1325
13. 1318-1325
14. 1318-1325
15.

Cappella Peruzzi
Storie di San Giovanni Evangelista e di San Giovanni Battista
1. 1318-1325
2. 1318-1325
3. 1318-1325
4. 1318-1325
5. 1318-1325

affreschi Barbi:
Storie della vita di S. Francesco
S. Francesco
Storie della vita di S. Francesco
Rinuncia agli averi, Apparizione al Capitolo di Arles, Esequie di San Francesco;
Apparizione al Vescovo e a Frate Agostino;
Prova del fuoco davanti al Soldano, Apparizione al Vescovo e a Frate Agostino;
nella volta e nella parete della finestra sono altri affreschi, tra cui Santa Chiara.

Meglio conservati quelli della Cappella Barbi che rappresentano Storie della Vita di San Francesco. All'esterno, la scena delle Stigmatte; internamente, a sinistra dall'alto, San Francesco rinuncia agli averi, Apparizione al Capitolo di Arles, Esequie di San Francesco; a destra, Approvazione della Regola, Prova del Fuoco davanti al Soldano, Apparizione al Vescovo e a Frate Agostino; nella volta e nella parete della finestra sono altri affreschi, tra cui Santa Chiara.

Apparizione al Vescovo e a Frate Agostino
Prova del fuoco
Apparizione al Vescovo e a Frate Agostino
Donigiane
profili
con Affini

Evidenti, ma in alcuni tratti soltanto, le somiglianze soprattutto se non esclusivamente iconografiche, con le Storie Francescane di Assisi: ma nella Rinuncia ai Beni paterni il senso spaziale di Giotto che nel riquadro assisiato si configurava secondo geometrici moduli compositivi ha qui assunto forme più ampie e grandiosamente monumentali, sia nel cubo dell'edificio che s'inoltra in profondità sia nella disposizione dei personaggi, meno serrata di quella di Assisi:

Consideriamo un istante l'edificio che nella zona superiore da un lato si apre in loggiato, dall'altro si anima di finestre coronato da arcatelle: i suoi piani prospettici coincidenti dai due fianchi, convergono in una linea che è fuori cioè al di qua, della superficie dipinta e l'asse del palazzo, inoltre, non coincide con l'asse della lunetta. Chiara conseguenza di ciò è che l'edificio sembra ruotare lentamente nello spazio; ma questo impegno illusionistico-spaziale non è sentito ugualmente nella disposizione dei personaggi, probabilmente dovuti,

almeno il gruppo di sinistra, all'intervento di una personalità minore.

Nell'Apparizione del Santo al Capitolo di Arles, la originalissima sapienza prospettica di Giotto articola chiaramente la scena attraverso piani tutti frontali, su tre ambienti: prima, l'aula conciliare, poi la loggia dove avanza il Santo e dietro ancora un altro vano in ombra, col Crocefisso al centro. Intorno i Frati con le massiccie lor forme corporee scandiscono lo spazio secondo un ritmo ampio e solennemente pausato.

Un telaio spaziale molto più semplice (Giotto prima maniera, per intenderci (vedi Assisi, Presepio di Greccio) del precedente, inquadra l'altro affresco con le esequie del Santo: si tratta, in fondo, soltanto di una «quinta» prospettica, perchè lo spazio vero e proprio è una proiezione dei personaggi stessi, in questo caso, dei Frati, dei Frati in piedi e di quelli inginocchio, dietro e davanti la salma del Santo.

* * *

Si è accennato all'inizio di questo capitolo delle difficoltà di datazione e non tanto della datazione in senso assoluto giacchè è generalmente ritenuto come «terminus post quem» il 1317, anno della canonizzazione di Ludovico da Tolosa qui raffigurato con i segni di Santo e come terminus ante quem il 1325 perchè soltanto dopo questa data compaiono le imitazioni delle opere fiorentine da parte degli appartenenti alla cerchia giottesca.

Le difficoltà più forti insorgono quando si voglia precisare la cronologia interna degli affreschi e precisamente se furono dipinti prima quelli della Cappella Bardi o quelli della Cappella Peruzzi.

Ben lungi dal pensare di risolvere la questione crediamo lecito comunque formulare qualche ipotesi in proposito.

Dei due cicli di affreschi, quello delle Esequie di San Francesco, sembra per ogni aspetto il migliore: vi si riconosce unanimemente la maggior possibile coerenza compositiva e l'intervento esclusivo di Giotto e, come vedremo, il punto d'arrivo delle ricerche del Pittore non solo durante il ciclo fiorentino, ma ciò che è soprattutto importante a partire dal ciclo di Padova: infatti poter connettere gli affreschi di Firenze con quelli precedenti rende valida la loro interna cronologia.

In altre parole se il tentativo di appurare questa cronologia dovesse essere circoscritto al giudizio su queste opere, si correrebbe il rischio di incorrere in un vizio mentale simile a quello che propizia la tautologia: Soltanto avendo un punto di riferimento, un fatto diverso da quello che si vuol giudicare, si ha un termine fisso per il giudizio stesso.

Ripetiamo dunque che si ritiene universalmente come capolavoro di Giotto fiorentino l'affresco delle Esequie. I rapporti con Padova sono evidentissimi ma limitati a quella elaborazione iconografica che è nella costante prassi di Giotto.

Giotto infatti si studia (e il ciclo fio-

rentino ne è prova) di risolvere pittoricamente in modi diversi uno stesso soggetto e anzi uno stesso schema, non dissimilmente (l'accostamento non deve sembrare paradossale) da ciò che fanno i pittori di nature morte e come ha luminosamente dimostrato di fare Giorgio Morandi vivendo la sua biografia d'Artista nella sempre varia figurazione di sempre identiche bottiglie; che l'accostamento iconografico sia evidente lo prova tutto un assieme di fatti. Qui c'è un corpo disteso come nella Deposizione di Padova o nel Compianto delle Clarisse ad Assisi o ancora in quella Deposizione di Giotto giovane anche ad Assisi (e ancora più lontano si può giungere ricordando l'analogia con uno dei riquadri del Battistero: quello della Deposizione). Intorno al corpo disteso gli astanti, tre di schiena in primo piano come a Padova (qui vi è aggiunto un personaggio quel Messer Girolamo che verifica le Stimmate), ancora un astante ai piedi del cadavere e un personaggio che si accosta al volto del Santo e perfino un astante con le braccia aperte: qui un Francescano, a Padova San Giovanni, nel Battistero, la Maddalena

Ancor più importante è ritrovare qui a Firenze, quel Frate che si accosta al volto di Francesco, e che senza dubbio ripete gli schemi citati.

Ma qui a Firenze è scomparsa la drammaticità di Padova, il dolore di Chiara ad Assisi, il tono crudo della Deposizione del Battistero fiorentino.

Qui tutto è placido e fedele soltanto alla frontalità dei piani e al bilanciamento delle

figure. Non più lo spazio aggredito in profondità da piani obliqui ma condizionato dalla chiusura integrale del pluteo (o muro che sia) di fondo, la cui frontalità è ribadita dalle fasce orizzontali e verticali. Tutto avviene al di qua di questo muro: identicamente ponderate nella loro simmetria le due porte ai lati del riquadro. Ugualmente ponderati e simmetrici i due gruppi di personaggi che partecipano compiendo un rito fedelmente liturgico, intervenendo alle Esequie. E i personaggi chiave non sono più masse dense di materia e di forza, ma puri e semplici personaggi lì accampati e scrupolosamente descritti. Il Frate con le braccia alzate non ha alcuna disperazione nel gesto ma un pacato atteggiamento di orante; e tra il profilo di Francesco e quello del Frate che lo contempla da vicino, non si stabilisce alcun rapporto dinamico. A Padova, tra l'impietrita disperazione della scena in terra e la disperazione degli Angeli in cielo, tra quella sintassi centripeta e l'espansione degli Angeli c'era il raccordo di un alberello secco e drammatico. Qui a Firenze in cielo c'è il Trionfo del Santo contemplato con mistico, cioè transumano stupore da un Frate, che leva morbidamente una mano che ancor non giunge a riparare gli occhi abbacinati. A Firenze dunque l'ideale è la pacatezza di un ordine geometrico e l'assenza integrale del dinamismo, composizione e forme pure in luogo di potenza drammatica; e osservando la fattura delle figure, il disegno risolve ed enuclea compiutamente la figurazione. A Firenze insomma son presenti quegli ideali di astra-

zione che informeranno la cultura e la poetica degli umanisti.

Evidentemente Giotto è pittore compiuto in se stesso e, non fosse che per rigore metodologico, nulla si aggiungerebbe alla sua gloria facendone fittiziamente un precursore. Tale nuova poetica si verifica nel San Francesco davanti al Soldano, nella Conferma della Regola e soprattutto nel Capitolo di Arles, i quali dal confronto con gli affreschi analoghi di Assisi condurrebbero alle medesime affermazioni poco anzi formulate. In tutto ciò, cioè ripetiamo nella coerenza delle Esequie e nella concordanza fra questo e gli altri affreschi or ora citati, troviamo ragione per vedere nella Cappella Bardi, un momento chiarissimo nella Vita di Giotto pittore, forse, un punto d'arrivo. Punto d'arrivo insistiamo perchè gli affreschi fiorentini sono intimamente e risolutamente lontani da quelli di Padova. Ma nella stessa Cappella Bardi un affresco, quello già commentato della Rinuncia agli averi, sembra fare eccezione a quella compattezza stilistica che abbiamo desunto dagli altri. Questo infatti contiene dei temi che per brevità vorremmo dire padovani: primo fra tutti il Palazzo, impostato con quello zoccolo massivo e quei pretesti prospettici del piano superiore. Non si crede opportuno parlare dei personaggi che come si è detto non hanno il pregio dell'autografia e semmai fanno pensare più ad Assisi che a Padova. Ma fra questi, due episodi pittorici son degni di nota: a destra e a sinistra ecco due donne che con poca varietà di atteggiamento frenano l'irrequietezza di due

fanciulli. Questi due gruppetti e specialmente quello di sinistra escono risolutamente dalla compagine dei personaggi e, particolare del massimo rilievo, riconducono alla più rigorosa simmetria tutta la composizione che nella simmetria non era certo stata impostata. Si direbbe che questo riquadro costituisce raccordo tra la maniera fiorentina e quella padovana. Ma fra Padova e Firenze ci sono altri elementi di raccordo. Si consideri la serie di affreschi della Cappella Peruzzi. Non c'è dubbio che il Banchetto di Erode, per la impostazione delle architetture segni piena libertà rispetto alla simmetria e a qualsiasi «ordine» astratto. Pari scioltezza è nella disposizione delle figure che sembrano concepite come altrettanti soggetti o episodi: il magistrale suonatore di viola che sembra ascoltato soltanto da uno dei commensali. Salomè espone il suo programma ma è ascoltata con indifferenza dal personaggio di schiena, mentre Erode sembra intento a tutt'altro. Parimenti isolate sono le altre figure, così come indipendente è la scena della Cessione della testa di Giovanni a Salomè. E' chiaro che nulla qui è raffrontabile con il ciclo Bardi, ma in realtà difficile sarebbe qualunque puntuale raffronto con Padova.

Chiaramente in rapporto con la figurazione di Padova, è quella massiccia figura che fa da sfondo alla Resurrezione di Drusiana (si potrebbero sostenere delle suggestioni discese fino a Masolino, nella Resurrezione di Tabita?) ma in complesso i personaggi sono rigorosamente in primo piano e tendono a comporsi in due gruppi

simmetrici per cui il rapporto compositivo è già avviato ai canoni della Cappella Bardi. Nè valgono ad ostacolare tale cammino quelle figure massive che si accostano al Santo e lo guardano, prive come sono di dinamismo. Nè è drammatico il gesto di Drusiana e risulta assolutamente anodino il gesto di quei personaggi davanti al gruppo di destra con le mani alzate a mo' di orante.

*moltiplicare
questo v. o.
le mani alzate*

Nell'Ascensione di San Giovanni Evangelista si accentua il rapporto con la Cappella Bardi per quella figura in diagonale che nè si libra nè ha peso che lo attiri alla terra. E se i due gruppi sono vivamente corposi, tale capacità si risolve in simmetria. E anche il casamento, seppure è visto di fianco e perciò farebbe pensare a Padova con quel fronte del portico rigorosamente in primo piano parallelo al dipinto, riconduce all'idea di quei piani di fronte che si ritrovano integralmente nelle Esequie di San Francesco.

*Ascensione
di San Giovanni
Evangelista*

Più di tutti vicino a Padova, (ne sono ovvie le ragioni sol che si guardi la riproduzione del dipinto) è il Sacrificio di Zaccaria.

Sacrificio di Zaccaria

Appare dunque plausibile ritenere che la serie degli affreschi fiorentini corrono dal polo di Padova al polo delle Esequie e che quindi, la Cappella Peruzzi sia anteriore all'altra e che il Sacrificio di Zaccaria sia nell'ordine il primo riquadro cui dovrebbero seguire la Danza di Salomè, la Resurrezione di Drusiana e l'Ascensione del Battista e che il primo della Cappella Bardi sia la Rinunzia agli averi.

BIBLIOTECA

24257

Sant'Annibale
Maria Di Francia
Padri Regazionisti

AVVERTENZE

Come il lettore avrà certamente notato, nella trattazione che precede si sono posti in evidenza taluni spunti essenziali, ma ridotti all'indispensabile, degli elementi stilistici di Giotto. Lo studente che abbia, specialmente sulla scorta delle lezioni e delle esercitazioni approfondito il metodo e le finalità di questo corso, dovrà (e lo farà agevolmente) integrare quanto qui si è venuto dicendo, sia con più ampi e puntuali raffronti tra le opere di Padova e quelle di Assisi sia individuando le infinite coerenti manifestazioni della personalità di Giotto.

* * *

Le figure richiamate nel testo sono consultabili nell'album, presso la Biblioteca dell'Istituto di Storia dell'Arte.

dalle Lezioni tenute nell'anno accademico '66-67

Adriano Prandi

*Lezioni di Archeologia cristiana e di Storia dell'arte a cura del dott. Paolo Moreno
e della dott. Ettina Andriola*

Adriatica Editrice, Bari, 196(?).

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA E DI MAGISTERO

ADRIANO PRANDI



**LEZIONI DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA
E DI STORIA DELL'ARTE**

a cura del dott. PAOLO MORENO e della dott. ETTINA ANDRIOLA

Parte Prima

INTRODUZIONE ALLO STUDIO DELL'ARCHEOLOGIA CRISTIANA

Parte Seconda

INTRODUZIONE ALLO STUDIO DELLA STORIA DELL'ARTE

Parte Terza

GENERALITÀ SUL PENSIERO ARTISTICO DALLA TARDA ANTICHITÀ AL SEC. XV



ADRIATICA EDITRICE - BARI

P A R T E P R I M A

=====

INTRODUZIONE ALLO STUDIO DELL'ARCHEOLOGIA CRISTIANA

Capitolo I

CHE COSA E' L'ARCHEOLOGIA CRISTIANA?

Quando ci accostiamo allo studio di una nuova disciplina, il nostro primo desiderio è quello di "chiarir le idee" circa la natura della disciplina stessa; e infatti se ne vorrebbe (e in genere se ne chiede) una definizione il più possibile semplice, pratica; quella insomma, che si presume sia "d'uso corrente".

Prima di discutere quali argomenti rendono problematica tale definizione, crediamo preferibile lasciare che il discorso si svolga sul piano empirico; e perciò ci limitiamo, per ora, ad osservare quella che è oggi l'attività di chi coltiva tale branca dell'Archeologia. Il che equivale, in ultima analisi, a rispondere alla domanda iniziale, in quanto, eludendo ogni problematica, si definisce, ora, ciò che oggi si intende per "Archeologia Cristiana" e in che cosa consistano, in pratica, gli studi e le ricerche relative.

- 7 -

formano oggetto d'una scienza speciale, l'Epigrafia; si può quindi dire che alla nostra disciplina resti propriamente lo studio dei manufatti architettonici, plastici, e le così dette "arti minori". E se, ancora, si pensa che gli aspetti strettamente tecnici di questi monumenti sono esauriti dagli studi speciali di Topografia, di Antiquaria, ecc., dovremmo a rigore concludere che l'Archeologia Cristiana sia la scienza che studia soprattutto le opere d'arte di contenuto cristiano.

Questo è esatto, ma non deve indurci a credere che essa possa identificarsi con la vera e propria storia dell'arte, la quale, com'è noto, non tollera limitazioni di sorta, come quelle or ora adombrate relative al contenuto religioso. E' vero che oggi non pochi cultori della nostra disciplina sono inclini a trattare soltanto di opere d'arte come tali: ma bisogna ricordare che l'Archeologia Cristiana, per sua natura, non può esimersi dallo studiare l'inserimento di un contenuto cristiano nelle forme di vita antiche e perciò anche nelle manifestazioni artistiche in genere, mentre sarebbe proprio della Storia dell'Arte chiarire, semmai, soltanto come l'idea religiosa sia stata risolta dall'artista nei vari tempi, e cioè come di volta in volta il conte-

- 8 -

nuto cristiano si sia risolto in forma; vale a di re come il "contenuto", quello stesso che, come s'è detto, è il "primo motore" dell'Archeologia Cristiana, sia stato, praticamente, superato o al meno eluso. Sarebbe contraddittorio, dunque, pretendere di identificare l'Archeologia Cristiana con la Storia dell'Arte, o, peggio, presumere di poter sostituire questa a quella.

Bisogna, insomma, riconoscere che agli archeologi pertiene lo studio dei monumenti artistici di contenuto cristiano, ma con uno scopo diverso da quello degli storici dell'arte; scopo che, anzi, trascende quello che gli studi storico-artistici perseguono. Infatti, gli archeologi, si propongono essenzialmente di ricostruire la civiltà cristiana dei primi secoli, per il qual fine ogni ma nufatto e, a rigore, ogni elemento che si riferisca a quella civiltà, ha un valore documentario, indipendente dal valore artistico.

[L'opera d'arte in quanto tale interessa perciò l'archeologo non tanto in se stessa, quanto perchè è una manifestazione della civiltà improntata al Cristianesimo.

Nell'ambito dell'Archeologia Cristiana, in altre parole, la Storia dell'arte è un mezzo per

- 9 -

perseguire il fine della ricostruzione filologica dell'antichità cristiana. E', insomma, sullo stesso piano di altre scienze speciali, che studiano i vari aspetti della spiritualità cristiana nella storia dei primi secoli, quali la Patristica, la Storia del Cristianesimo, della Chiesa, dei Dogmi, della Liturgia, e l'Agiografia, che a loro volta si valgono di tutte le manifestazioni "storiche" della vita di quei tempi, dalla Politica alla Sociologia, dall'Economia alla Filosofia e via dicendo.

o o o

Riassumendo e concludendo, si constata che gli studi di archeologia cristiana si configurano e procedono, oggi, nel modo seguente:

- 1) - si raccoglie tutta la possibile documentazione (fonti di qualsiasi specie, letteratura, filosofia, manufatti, testi epigrafici, iconografia, ecc.) che attesti i singoli aspetti della vita cristiana;
- 2) - si cerca di cogliere come tali elementi direttamente o indirettamente concorrano a determinare l'opera d'arte, costituendone, sia la causa occasionale, sia il "contenuto", nella più vasta ac-

- 10 -

cezione del termine;

3) - s'inserisce l'opera d'arte, studiata in se stessa, nella storia dell'arte della tarda antichità, precisandone e approfondendone la storicità più di chi pretenda inserirla sic et simpliciter nella storia dell'arte genericamente (e astrattamente) intesa;

4) - l'opera d'arte così individuata e circoscritta, quasi assunta come punto di convergenza "risolutiva" di tutti quei moti spirituali, tradizionali, contingenti e pratici che l'hanno condizionata, può così essere assunta come documento indipendente e autentico, puramente "cristiano"; e perciò diviene ipso facto un dato che, quasi con cammino inverso, serve a costruire (o ricostruire) la storia della civiltà cristiana (1), quella stessa da cui erano stati attinti gli elementi contenutistici e i presupposti culturali, e che, ora, si integra, arricchendosi del dato artistico.

(1) E' intuitivo, poi, che allo studioso di questa disciplina occorra quel complesso di attività che sono proprie all'Archeologo in genere: la tecnica dello scavo, l'interpretazione e la classificazione dei monumenti, il restauro e la conservazione dei reperti, la museografia, ecc.

- 11 -

La storia della civiltà, è da notare, è e dev'essere il fine supremo degli studi, modernamente intesi.

o o o

Il significato corrente di Archeologia Cristiana, dunque, adombra una scienza che studia la civiltà cristiana essenzialmente attraverso le opere d'arte. Tale significato dobbiamo qualificarlo "corrente", nel senso che è identificabile semplicemente con una communis opinio, cioè con quella che noi stessi fondiamo sull'esperienza di ciò che oggi fanno in concreto gli archeologi. Ciò equivale a dire che dell'Archeologia cristiana si è data in tal modo una definizione empirica ed attuale; che, perciò stesso, assume carattere di convenzione più che di "definizione" vera e propria.

A tutto ciò fa contrasto un'innegabile esigenza di certezza connaturata in noi, che è ben altra cosa dalla necessità puramente contingente, quella da cui eravamo partiti, di sapere ciò che oggi si fa, o si è convenuto di fare, in un certo settore degli studi; si tratta di un'esigenza di certezza che, pur essendo generica nella sua prima ed elementare

- 12 -

formulazione, si traduce concretamente nel desiderio di sapere ciò che veramente e immutabilmente è la nostra disciplina; si tratta, insomma, di un caso in cui insorge l'esigenza di trovare un termine fisso del nostro capire, anzi del nostro pensare.

Diciamo subito che tale esigenza non potrà mai essere pienamente soddisfatta in un campo come il nostro che, per essere scientifico, non è dominio di fede o di intuizione (1).

Nel caso poi dell'Archeologia cristiana, sorge una difficoltà particolare quando si voglia inquadrare immutabilmente questa disciplina tra le scienze dell'antichità: essa ha infatti, nello stesso attributo di "cristiana", il germe di un equivoco, oltre che l'indice di tutta una sua propria complessa problematica, cui, del resto, si è già accennato.

Ripetiamo che la distinzione dell'Archeologia Cristiana dalle altre scienze archeologiche posa

(1) Oltre che la fede sul piano religioso, anche l'intuizione artistica permette all'uomo di conseguire una sorta di certezza; infatti il frutto di una intuizione, che è l'opera d'arte, è cosa uguale solo a se stessa, cioè unica e irripetibile, valida sempre, e quindi "certa". (Cfr. la parte II)

- 13 -

sul contenuto dei monumenti che essa studia; altrimenti, e cioè se anche essa si interessasse indiscriminatamente di tutti i monumenti dell'antichità, non avrebbe senso parlare di altro che di Archeologia. Ma se questa differenziazione venisse nella pratica approfondita fino alle sue ultime conseguenze, se cioè veramente gli archeologi detti "cristiani" si interessassero dei monumenti solo in quanto hanno un contenuto cristiano, il loro campo di ricerca sarebbe avulso dalla storia, poichè verrebbe meno la possibilità stessa di inserire l'Archeologia cristiana nella temperie che le è propria.

Non si può evitare di concludere a questo punto, sia pure con una formula paradossale, che l'Archeologia cristiana cesserebbe di essere Archeologia nel momento in cui divenisse esclusivamente cristiana: e altro non sarebbe se non una forma particolare di antiquariato (1).

D'altra parte, abbiamo visto che i monumenti di cui si interessa sono soprattutto opere d'arte; e

(1) E' effettivamente accaduto alla fine del secolo scorso che l'Archeologia cristiana restasse in qualche modo isolata rispetto alle altre scienze archeologiche a causa delle preoccupazioni apologeti-

- 14 -

per quanto si debba rinunciare a parlare di un'"arte cristiana" (cfr. parte II, cap. I, 9), è fuori di dubbio che nella pratica si continui a distinguere tra opere d'arte di contenuto non cristiano, dato che solo le prime rientrano tradizionalmente nel campo dell'Archeologia Cristiana. Ma se è vero, a quanto abbiamo detto, che lo scopo di questa disciplina è quello di ricostruire la civiltà dei primi secoli dell'era volgare attraverso le opere d'arte, come si può prescindere, in tale ricostruzione, dalle opere di contenuto non cristiano, senza il rischio di derogare da una sana storicità?

Ci fu un momento in cui gli archeologi cristiani si trovarono impegnati in questo strano dibattito: se i pittori delle catacombe fossero gli stessi che decoravano le case pagane o no, e se insomma dovessero essere stati tutti "battezzati" per poter dipingere nelle catacombe (1).

che dei suoi cultori, così come effettivamente rimase relegata ai margini della Storia dell'Arte, in quanto i monumenti di cui si interessava erano considerati opere di "decadenza".

(1) Il Wilpert (Le pitture delle catacombe cristiane, Roma, 1903) pensò che la pittura cristiana potesse fare corpo a sé rispetto alla pittura romana, e fu portato a confermare questa autonomia con l'affermazione che i pittori delle catacombe

- 15 -

Non c'è chi non veda come la questione fosse male impostata; ma non resteremmo anche noi nella stessa posizione antistorica se volessimo ricostruire la civiltà dei secoli in cui germogliò e fiorì il cristianesimo, sveltendo, per così dire, le opere che rivelano per chiari indizi di essere state eseguite per un committente cristiano, dalla temperie artistica ambientale? se in altre parole, presumessimo che la nuova religione poteva infondere negli uomini una particolare pratica, poniamo, del dipingere, la conversione religiosa d'un pittore poteva forse mutare nel convertito il modo d'usare i pennelli?

Se è, come di fatto è, necessario vedere senza presupposti surretizi i monumenti dell'antichità dal I secolo in poi, anche solo per intendere i valori cristiani di quella civiltà, è chiaro che i termini imposti dall'aggettivo cristiana alla ricerca archeologica si rivelano troppo angusti per la realizzazione dello stesso fine intrinseco all'Archeologia cristiana.

Questa insufficienza dei termini tradizionali a

dovevano essere stati diversi da quelli che decoravano le case dei pagani.

- 16 -

definire un campo di attività complesso come quello dell'Archeologia Cristiana, è avvertita non senza disagio dagli studiosi; e si tentano varie vie per uscire dagli equivoci che quella complessità e questo disagio potrebbero ingenerare. E spesso ingenerano.

Vi è da una parte la tendenza a far coincidere senz'altro l'Archeologia cristiana con una Storia dell'arte della tarda antichità; mentre per altro verso si vuole insistere nel propugnare i limiti di un antiquariato cristiano. Si profila insomma una scissione nella attività degli studiosi, secondo la loro personalità; e ciò, con vantaggio per la scienza, lascia supporre che in avvenire si vedranno, in definitiva, degli archeologi specializzati nell'arte del tardo antico e dei cultori di antichità cristiana.

Ma noi, conforme a ciò che abbiamo già affermato, riteniamo che non sia opportuno abbandonarsi all'estremismo delle due opposte opinioni; e preferiamo ritenere che, a buon diritto anche se contro le apparenze, competa all'Archeologia Cristiana lo studio delle manifestazioni artistiche della tarda antichità: ma in quanto valgano a ricostruire quella civiltà, che dapprima si polarizzò, per così di

- 17 -

re, verso la spiritualità cristiana, ma che subito dopo fu dal Cristianesimo così permeata da qualificarsi integralmente come "era cristiana"; che è, poi, la nostra stessa era.

o o o

A questo punto è doveroso avvertire che le precedenti osservazioni, pur essendo ben lungi dall'adombrare una definizione assoluta (che sarebbe, peraltro, in ogni senso improponibile), giovano a fare in qualche modo "il punto" sulla situazione odierna, e cioè a dare una definizione attivamente e passivamente connessa con la cultura contemporanea o, se si preferisce, col gusto attuale; in quanto la scienza stessa oggetto della definizione, è a sua volta un prodotto del così detto "nostro tempo", del quale è, mutuamente, formatrice e determinante.

E' vero che una definizione siffatta, come si è detto, non potrà appagare quella fondamentale esigenza di certezza che è in noi; è parimenti vero che sarebbe vano tentar di raggiungere tale certezza, vagheggiando rigide definizioni di carattere,

- 18 -

poniamo, aristotelico, cioè, p.es. "per genus proximum et differentiam specificam": ma è lecito sostenere che la coscienza, e quindi l'accettazione, altrettanto chiara, della generica problematicità, che incombe fatalmente sul nostro potere di conoscere, significa almeno giustificare quel desiderio di certezza e quindi affermarne la validità d'ordine spirituale. In altre parole, se, ben lungi dal negare la validità morale dell'esigenza di certezza, si riconosce doverosamente che i tentativi per appagarla non possono costituire che la "storia" di noi medesimi mentre tendiamo a tale appagamento, avremo prima di tutto attribuito "valore limite", quasi valore "ideale", al fine delle nostre ricerche, e insieme avremo, nell'unico modo possibile, che è poi l'unico modo vero, connesso a quel valore supremo il nostro pur frammentario agire; e avremo anzi definito, in modo incancellabile, la positiva esistenza di ogni nostra azione. E' da notare, concludendo, che l'esigenza di un termine fisso per la nostra conoscenza si rafforza proprio a contatto con la mutevolezza dei dati storici e dei successivi diversi atteggiamenti della persona lità umana, e per converso la nostra esistenza, la stessa nostra caducità, si illumina e si nobilita nel fine

- 19 -

che noi, in ogni momento, perseguiamo.

Anche nel nostro caso, quindi, non è certo vana fatica studiarsi di sostituire, al mero desiderio di conoscere una volta per sempre che cosa sia l'Archeologia cristiana, la giustificazione di esso, conoscendone, cioè indagandone, la storia.

Ciò tenteremo di fare, infatti, dimostrando la "storicità" di ogni definizione dell'Archeologia cristiana anche per il passato, e insomma, più semplicemente, facendo una storia dell'Archeologia cristiana: a cominciare dalla generazione etimologica della parola archeologia, per giungere a intendere - attraverso un breve cenno alla storia del l'Archeologia in generale - come una branca di questa abbia potuto assumere la qualifica di "cristiana" e come l'abbia conservata attraverso non poche e non semplici contraddizioni. E ciò varrà, nello stesso tempo, a dimostrare come sia legittima la professione di tale disciplina e la relativa denominazione.

o o o

Capitolo II

STORIA DELL'ARCHEOLOGIA CRISTIANA

La parola "archeologia" è usata già dagli scrittori greci classici (ἀρχαιολογία), ma con significati diversi da quelli che ha assunto in età moderna.

Se guardiamo alla formazione etimologica della parola, essa vale: discorso sull'antichità, scienza dell'antichità. In questa accezione, infatti, è usata da Platone, là dove parla delle lezioni tenute da Ippia a Sparta sulle generazioni antiche, sugli eroi e sugli uomini, sulle prime colonizzazioni, e come un tempo si fondassero le città: così "i discepoli imparavano tutta la scienza dell'antichità" (1).

Ma gli storici più spesso attribuivano alla parola il significato di antichità in generale (2), inten-

(1) PLATONE, Ippia maggiore, 285 d: καὶ συνλήβδην πάσης τῆς ἀρχαιολογίας ἀκρόωνται.

(2) DIODORO SICULO, Biblioteca storica, I, 4, 6;

- 21 -

dendo per archeologia tutta la parte più antica della vita di un popolo a cominciare dalle origini (e non lo studio di tale antichità). Il termine, quindi, era comprensivo di tutte le manifestazioni della storia di un popolo, incluse quindi quelle artistiche o "monumentali"; ma, poichè la visione degli storici era sempre sintetica e, per così dire, integralista, non vi fu mai nè questa nè altra parola a designare esclusivamente lo studio specifico dei resti monumentali.

Bisogna arrivare all'età moderna perchè il termine assuma, nella forma latina "archaeologia", il senso di: scienza che studia gli oggetti antichi o scienza antiquaria. Con questa particolare sfumatura, infatti, il termine archaeologia fu per la prima volta usato, per indicare la scienza delle antichità, nel secolo XVII (1); circa un secolo dopo la parola cominciava ad entrare anche nell'uso italiano con il medesimo significato.

I,9,5; II,42,4; IV,1,4. DIONIGI DI ALICARNASSO, nel titolo: Ρωμαϊκή Ἀρχαιολογία e I,4; I,74; I,61; II,21. GIUSEPPE FLAVIO, nel titolo: ἡ Ἰουδαϊκὴ Ἀρχαιολογία. Ed altri.

(1) La scelta (e la fortuna) della parola archeologia in questa accezione non aveva, come abbiamo visto, una giustificazione, per qualche precedente

Nell'Ottocento si parlò di archeologia come di "quella parte della scienza generale dell'antichità che è fondata sulla conoscenza dei monumenti"; mentre l'altra "parte" sarebbe stata la Filologia, fondata sulla conoscenza delle opere letterarie(1). Più tardi si fece strada l'idea che l'archeologia dovesse interessarsi essenzialmente di opere d'arte, tanto che il Furtwängler nel 1905 riconosceva il fine assoluto dell'archeologia nella ricostruzione dell'arte antica (2).

Oggi si tende invece a vedere lo scopo della Archeologia nella ricostruzione della civiltà antica; ai fini di questa ricostruzione ha importanza fondamentale la storia dell'arte, giacchè l'arte stessa dell'antichità è documento di primaria importanza (3).

specifico nell'uso classico; essa è nata dalla convenzione stabilita dal francese JACQUES SPON (1647-1685) in una raccolta intitolata: Miscellanea eruditae antiquitatis, dove infatti egli suggeriva accanto ad archeologia anche un'altra parola: archaeographia.

(1) E. GERHARD, Fondatore nel 1828 dell'Istituto tedesco di corrispondanza archeologica a Roma.

(2) A. FURTWAENGLER, nella Deutsche Revue, 1905, p.3 segg.

(3) Cfr. GIULIO EMANUELE RIZZO, Storia dell'arte greca, Torino 1911, p.19: "la Storia dell'arte

- 23 -

o o o

La storia della parola "archeologia" nella età moderna, non coincide completamente con la storia della sensibilità e dell'attività archeologica, qua li si sono manifestate nei secoli successivi all'età classica. Queste manifestazioni infatti si sono avute anche prima che sorgesse un termine per definirle.

E' possibile riconoscere i presupposti di una mentalità, in senso lato, archeologica, addirittura nei secoli del tardo impero, quando cioè si ebbe per la prima volta la consapevolezza di vivere in un mondo diverso da quello più antico. Al tempo di Costantino, infatti, già si guardava alle persone e alle istituzioni di due secoli innanzi come a co se ben lontane nel tempo, e rispetto alle quali si era separati da una serie di eventi drammatici che si volevano in parte rinnegare e dimenticare, per ristabilire una immediata continuità con il passa-

è soltanto una parte, per quanto essenziale e precipua, dell' "Archeologia". Per il pensiero contemporaneo al riguardo, vedi la voce "Archeologia", (redatta da R. BIANCHI BANDINELLI) nell' ENCICLOPEDIA DELL'ARTE ANTICA, vol.I, 1958.

- 24 -

to (1).

Il senso di questo distacco dal passato non poteva mancare di esprimersi anche in una nuova relazione con i monumenti di quel passato che diventavano antichi, sia attraverso la loro manomissione o distruzione, sia anche all'opposto, attraverso un certo reverenziale rispetto per la loro antichità e per qualche memoria leggendaria che ad essi restava legata.

La storia della distruzione e della dispersione dei monumenti antichi esula dai limiti di questa esposizione; tuttavia è opportuno seguire attraverso i secoli qualche manifestazione del rispetto per il rudere classico, in quanto può adombrare una cer

(1) A questo punto si può ricordare che Costantino fece inserire nel proprio arco onorario (315 d. C.) alcuni rilievi che rappresentavano gli imperatori Traiano, Adriano e Marco Aurelio, tratti da monumenti preesistenti. In queste figurazioni egli aveva fatto semplicemente mutare i tratti fisionomici dei vari imperatori, in modo che assumessero le sue fattezze: con ciò egli mostrava di voler stabilire un immediato e sensibile riferimento tra la propria persona e quegli ottimi principi; i quali nella fama popolare erano grandi non solo per le loro imprese pacifiche e per i trionfi militari, ma anche perchè appartenevano al passato.

- 25 -

ta qual coscienza archeologica.

o o o

Si può dire che, ancor prima del periodo medievale propriamente detto, si fosse stabilita nella cultura tardo-romana una tendenza a pensare all'antichità classica come a ciò che era lontano e perciò pieno di meraviglia, e quindi a fantasticare su persone e cose del passato, e infine a fare dell'antichità un mito.

Già nel V secolo il vescovo e scrittore Sidonio Apollinare assimilava taluni personaggi dell'età di Augusto agli dei e agli eroi della tradizione pagana, mettendo, per es., Vitruvio accanto ad Orfeo e ad Esculapio. Egli mostrava con questo di vivere in un mondo veramente diverso da quello del I secolo a.C. in cui era realmente vissuto Vitruvio, anche se si illudeva di scrivere nel latino "classico", in forme "classiche".

Questa mentalità, come abbiamo detto sopra, non mancò di esprimersi anche in relazione ai monumenti antichi. Quando anche le più imponenti costruzioni civili cominciarono a rovinare, non si cessò, infatti, di guardare ai ruderi con un senso di ri-

- 26 -

spetto almeno superstizioso. Di questo resta testimonianza negli Itinerari e specialmente nei Mirabilia Urbis Romae, che erano una specie di guide per i pellegrini che si recavano a Roma. Vi si accennava anche a non pochi edifici pagani; ma l'ignoranza, da parte del compilatore, della originaria destinazione dei monumenti e d'altra parte la suggestione, intrinseca ai monumenti, della loro dimensione imponente e dell'età veneranda, facevano sì che la descrizione di essi si intrecciasse a una serie di fantastiche leggende (1).

I continui rifacimenti degli Itinerari, dei Mirabilia e di opere analoghe, portarono fino alle soglie del Rinascimento, con le ultime redazioni a stampa, il gusto mai scomparso di una fantasiosa e colorita rievocazione dell'antico.

Oltre che nelle leggende care alla fantasia popolare e nelle reminiscenze culturali innegabili per una civiltà il cui linguaggio restava latino,

(1) Il più antico degli Itinerari ci è conservato in un codice dell'VIII secolo del convento benedettino di Einsiedeln (Itinerario di Einsiedeln): si riferisce ad una pianta di Roma del IV secolo e perciò fornisce una nomenclatura abbastanza esatta e, in ogni modo, preziosa. Le prime redazioni dei Mirabilia risalgono al XII secolo.

- 27 -

il mito dell'antichità si esprime durante il Medio evo anche nell'imitazione programmatica delle istituzioni e delle forme romane, che fu promossa da alcuni sovrani.

Anche questa esigenza nasceva dalla più o meno consapevole sensazione di vivere in un mondo diverso da quello classico e dalla nostalgia del passato. Le condizioni perchè questa nostalgia si concretasse in un programma di restaurazione c'erano fin dal VI, e anzi del V sec., quando il constatare che le istituzioni romane erano sempre più vuote di sostanza, anche se immutate nel nome, suscitava per l'appunto l'aspirazione a restaurarle. Questa aspirazione, anzi, contribuì a determinare la politica dei personaggi più rappresentativi, che informarono le loro azioni al senso di un ritorno all'antico. Nell'anno 500 Teodorico, entrato in Roma come legato dell'Imperatore d'Oriente, si faceva acclamare "Nuovo Traiano" ed andava a prendere stanza sul Palatino; nella dimora dei Cesari; dimora che, insieme con altri monumenti antichi (e fra questi il Colosseo), faceva immediatamente restaurare. Questi restauri sono gli ultimi di cui si abbia memoria per le opere dell'antichità classica.

Non bisogna illudersi, tuttavia, sul loro valore

- 28 -

per una storia dell'archeologia, giacchè essi furono eseguiti, almeno formalmente, ancora nella continuità della normale amministrazione imperiale delle opere pubbliche. Tuttavia, il fatto che l'intervento di Teodorico sui monumenti di Roma avvenisse dopo che erano passati eventi altamente drammatici, quale il "Sacco" di Alarico (410), dice che i suoi restauri avevano un valore ben diverso da quello di un'opera di pubblica utilità, poichè rientravano in quel vagheggiamento degli ideali classici, che era vivo nello spirito del principe barbaro.

Quando il distacco dalla classicità si fece più sensibile e profondo, queste forme di generico ripensamento dell'antico diedero luogo ad un più appariscente tentativo di vera e propria imitazione della romanità.

Ciò avvenne all'inizio del IX secolo presso la corte dei Franchi, quando, per opera di Carlo Magno, si fece addirittura rivivere l'istituto dell'Impero Romano. Non a torto si è parlato di "rinascenza carolingia" per un periodo in cui le lettere ebbero un consapevole ritorno alle fonti classiche, e l'architettura cercò qualche ispirazione nei canoni vi-

- 29 -

truviani (1). L'interesse per le cose dell'antichità non ebbe esplicito seguito oltre l'età carolingia; ma rimase ben vivo, anche nella coscienza popolare, il senso di una continuità tra l'idea di Roma e la realtà dell'Impero ricostituito; e restò, d'altra parte, preoccupazione costante degli imperatori della tradizione romana. Nel sec. XIII, ancora presso la corte imperiale, infatti, l'istanza dell'imitazione della romanità si risolse in un vasto e voluto moto di ritorno all'antico, per opera, com'è noto, di Federico II.

L'aulica predilezione per l'antichità ebbe allora qualche concreto riflesso anche sui monumenti del passato, nel senso che si guardò ad essi per imitarli: è il caso dell'imitazione dell'Opus reticulatum (2) in qualche muratura di Castel del Monte e della ispirazione generale alla plastica antica

(1) Eginardo, architetto di Carlo Magno, studiò il testo di Vitruvio; Rabano Mauro curò un riassunto del De architectura per ordine di Lotario II.

(2) L'opus reticulatum fu molto usato in Roma alla fine della Repubblica ed in età imperiale: si trattava di una muratura di calcestruzzo "a sacco", rivestita da brevi conci piramidali a base quadrata (circa 8 cm. x 8 cm.), incuneati nella malta ancor fresca: le piccole basi quadrate restavano in vista con le due diagonali l'una verticale e l'al-

- 30 -

della scultura federiciana (si ricordino ad es., oltre al ritratto dell'Imperatore del Museo di Barletta, le chiavi di volta di Castel del Monte, le famose protomi e statue di Capua, ecc.), e, in particolare, del ritorno a tipi imperiali romani nella monetazione (i celebri "augustali"). L'attività degli incisori dalla zecca federiciana e la qualità dei coni usati fanno presupporre non solo l'osservazione, da parte dell'incisore, di esemplari antichi, ma anche la raccolta e la conservazione presso l'Imperatore di monete romane; la presenza, cioè, a corte d'una curiosità antiquaria, che potrebbe essersi manifestata anche nella raccolta di pezzi della scultura antica (1).

Il ritorno all'antico promosso da Federico II ebbe un'importanza decisiva nell'arte italiana del Duecento; ma la tendenza propriamente archeologica,

tra orizzontale. La disposizione continua dei quadrati sulla superficie muraria creava l'immagine di una rete, donde il nome. Cfr. GIUSEPPE LUGLI, La tecnica edilizia romana, Roma, 1957.

(1) Esempi di un gusto aulico per l'oggetto antico si ebbero a Roma già nel XII secolo, quando il cardinale Giordano Orsini decorò un suo edificio con sculture romane; ma nell'età di Federico II si trattò soprattutto di una deliberata imitazione delle antiche opere plastiche.

- 31 -

che pure era alla base della stessa imitazione dell'antico, non trovò un vero e proprio seguito fuori della corte sveva.

A distanza di un secolo, nel Trecento, il sempre superstite mito dell'antichità non si era ancora concretato in un effettivo interesse per le cose, anche se si cominciava a guardare alla tradizione romana con un più chiaro e motivato desiderio di rifarsi ad essa; così, p.es., le rovine di Roma poterono ispirare, sia pure sul piano sentimentale, immagini di grandezza alla fantasia del tribuno Cola di Rienzo, e nostalgiche evocazioni all'animo del Petrarca.

Tra questi ripensamenti del passato ed il ritorno all'antico promosso nel Quattrocento, non c'è soluzione di continuità dal punto di vista cronologico; muta alla fine del 300 solamente il modo di vedere, e soprattutto di indagare, le cose dell'antichità (1).

Gli umanisti del Quattrocento, infatti, non si limitarono ad un nostalgico ripensamento dell'antico, bensì credettero di poter ristabilire una immediata continuità di azione con la civiltà romana,

(1) Cfr. Parte Terza.

- 32 -

rinnegando tutto il passato più vicino, considerato una passiva e deprecata "età di mezzo", questa intenzione si giustificava perchè il nuovo ideale di valorizzare l'uomo nelle sue manifestazioni razionali e in genere in tutte le sue doti naturali, sembrava aver riscontro nella vita degli antichi. E' chiaro però che si tendeva a vedere nell'antichità classica più di quanto effettivamente non vi fosse, e che gli umanisti, credendo di scoprire una congenialità nei personaggi del passato, non fecero in realtà che proiettare nei fantasmi della propria cultura, la moderna spiritualità di cui erano dotati. Ma fu per questa via che il mito del passato si fece veramente attivo e vitale e portò ad una effettiva riscoperta intellettuale e razionale del mondo antico, anche nel senso archeologico. L'amore generico per le cose dell'antichità, vagamente confuso con interessi di evocazione storica o mitica e morale, portò infatti ad un certo momento l'attenzione degli umanisti verso i resti monumentali, con la tendenza a mettere in relazione le conoscenze della storia con quelle che potevano scaturire dall'osservazione dei monumenti; il che significa la nascita di una scienza antiquaria.

- 33 -

I primi documenti di questa mentalità sono il dialogo di Poggio Bracciolini (1380-1459) De varietate fortunae urbis Romae, e la Roma instaurata di Flavio Biondo da Forlì (1392-1456) sulla topografia di Roma. Ma insieme con la ricerca erudita si andava manifestando anche una più dinamica attività di riscoperta dei monumenti antichi: si ricordino, p. es., i viaggi di Ciriaco dei Pizziccolli da Ancona; il quale, a partire dal secondo decennio del 400, cominciò a visitare non solo Roma, ma anche le città dell'Asia Minore, dell'Egitto e della Grecia, annotando e disegnando quanto vedeva delle antiche vestigia.

Questo gusto per la ricerca dei monumenti non era privo di un senso avventuroso, quasi romantico, che si manifestò anche nella stessa Roma, quando si trattò di restituire alla memoria monumenti abbandonati durante il Medioevo. Fu a questo punto, e con questo spirito, che si inserì nell'attività antiquaria genericamente intesa, ovvero nella esaltante rievocazione del mondo antico, l'esplorazione dei cimiteri cristiani

- 34 -

o o o

I cimiteri sotterranei detti comunemente catacombe (questa parte sarà sviluppata in altra sede) servirono nella massima parte dei casi (1) alla sepoltura dei cristiani fino al principio del V secolo. Poi continuarono ad essere frequentati come santuari dei martiri che vi si trovavano sepolti, finchè il pontefice S. Paolo I (757-767) non cominciò a trasferire le relique dei martiri nelle chiese di Roma. Alla metà del IX secolo le catacombe erano già prive d'interesse perchè ne erano stati allontanati in gran numero i corpi santi che esse custodivano. Pertanto, da allora i cimiteri sotterranei furono abbandonati e praticamente dimenticati, tranne quello di S. Sebastiano che era in relazione con una basilica molto frequentata, e pochi altri (S. Valentino, S. Lorenzo, S. Pancrazio).

I primi a ritrovare gli ingressi delle catacombe abbandonate e ad esplorare qualche corridoio

(1) Le così dette catacombe non furono una forma di cimitero esclusivo dei cristiani; p. es., esistono - e sono ben note - anche catacombe ebraiche, in Roma e fuori Roma.

- 35 -

furono alcuni gruppi di giovani curiosi e avventurosi, nel '400. Questo è documentato dalle scritture tracciate da tali visitatori con i tizzoni delle torce sulle pareti e sulle volte intonacate dei cubicoli e degli ambulacri. Alcune di queste scritte constano di un semplice nome con la data; altre riportano anche un pensiero personale. Questi pensieri sono di diverso tenore. Troviamo ad esempio la pia iscrizione di un francescano che ricorda la morte del pontefice Nicolò V (1455) e anche la memoria del tutto profana lasciata da un gruppo di persecutores antiquitatis sceso nelle catacombe regnante Pomponio Leto; si trattava evidentemente, in quest'ultimo caso, di alcuni esponenti di quella Accademia degli Antiquari fondata sul Quirinale dall'umanista Pomponio Leto nel 1478, uno dei quali si firmava nelle catacombe: Minutius roman(arum) pup(arum) delici(a)e! La lettura dell'autografo di Minutius ci fa intendere che non tutti i "primi" visitatori delle catacombe furono animati da spirito di pietà, e d'altra parte nulla ci permette di affermare che anche coloro che discendevano nelle catacombe con devoto raccoglimento avessero coscienza del valore che quei monumenti presentavano per ricostruire la vita dei primi tempi della Chiesa.

- 36 -

L'esplorazione delle catacombe rientrò evidentemente nell'attività generica di riscoperta degli antichi monumenti arricchita di quel gusto un poco romantico della ricerca avventurosa, l'una e l'altro proprio degli umanisti. E pertanto il solo fatto che si trattasse in questo caso di monumenti cristiani, non autorizza a fissare allora la nascita dell'Archeologia cristiana. Mancò nei primi tempi qualsiasi studio specifico sui monumenti cristiani, giacchè per trovare una ricerca del genere bisogna giungere alla metà del '500, all'opera cioè del frate agostiniano Onofrio Panvinio.

Nel frattempo si era verificato un episodio destinato a far convergere in modo imprevedibile gli interessi della cattolicità sugli antichi cimiteri cristiani: e cioè la Riforma cattolica, attuata nel Concilio di Trento (1545-1563). Per intendere i motivi che determinarono in quell'occasione un nuovo desiderio di conoscere le antichità cristiane, bisogna pensare a quelle che già erano state le istanze della Riforma protestante. Tra i punti della dottrina di Lutero c'era l'interpretazione letterale del canone teologico secondo cui è: falsum quod posterius immissum. Secondo questo criterio, Lutero aveva preteso di dimostrare che la

- 37 -

Chiesa romana, nel suo sviluppo storico, non aderiva più e non si conformava alla disciplina della Chiesa primitiva, alla quale bisognava invece guardare come a modello.

La riforma cattolica si rifece anch'essa alle origini, ma per proclamare che non c'era sostanziale differenza tra la chiesa primitiva e quella contemporanea, e che tutte le aggiunte successive andavano considerate come il naturale sviluppo delle conoscenze della chiesa primitiva. Era naturale, pertanto, che si pensasse di trovare nelle catacombe un documento apologetico di primaria importanza: e cioè la prova che i cristiani dell'età immediatamente vicina a quella apostolica avevano avuto le medesime credenze, conservate nel patrimonio della chiesa cattolica, circa le principali verità di fede ed il valore dei sacramenti.

Anche nel campo cattolico le origini parvero tuttavia qualcosa di perfetto e di puro, a cui era necessario adeguarsi per correggere qualche imperfezione: e infatti il Concilio di Trento si ispirò largamente a questo criterio, così come in tutti i tempi un ritorno al costume antico, o al presunto costume antico, era parso garanzia di progres-

- 38 -

so (1).

Questo modo di guardare all'antichità cristiana come a un mondo di perfezione ideale, ebbe immediate conseguenze sulla storia delle catacombe, giacchè si credette che esse fossero il deposito di corpi senza dubbio santi, in gran parte corpi di martiri: e perciò fu ripresa su larga scala la traslazione delle reliquie, fino al quasi totale sopolamento dei cimiteri sotterranei (2).

Questo fenomeno aveva avuto un precedente nel-

(1) Tipica a questo proposito era stata la posizione di S. Francesco d'Assisi (1182-1226), per il suo desiderio di rivivere il Vangelo nella semplicità originaria. Documenti di questa perenne tendenza del mondo cristiano, possono considerarsi anche le riforme cluniacensi e cistercensi dell'ordine benedettino (rispettivamente X e XII secolo) che espressero caratteristiche architetture monastiche ispirate ad una sobrietà che si direbbe di sapore "arcaico". Possiamo ricordare anche l'intenzionale semplicità architettonica della Cappella Sistina in Vaticano, composta e decorata da Sisto IV (1471-1484) su modello antico.

(2) I frammenti di ossa erano tratti dai loculi delle catacombe e riposti in sacchetti con l'indicazione più o meno sommaria della provenienza; le reliquie servivano alla consacrazione degli altari nelle nuove chiese che sorsero numerose in Europa dopo la Riforma.

- 39 -

l'VIII secolo con la decisione di Paolo I di portare in città i corpi santi dei cimiteri periferici. Tuttavia l'accostamento tra i due fatti, che restano quelli essenziali nella storia delle catacombe, non può essere esteso ai motivi che li avevano determinati, e alle conseguenze che ebbero; infatti, nel secondo caso si verificò un interesse apologetico per le catacombe e si incentrarono su di esse forti polemiche che al tempo di Paolo I naturalmente non avevano ragione d'essere; e, finalmente, questo moto di risveglio della coscienza cristiana per le sue più antiche memorie, portò anche ad una ricerca di natura scientifica (1).

(1) Nel gusto del tempo le catacombe furono assunte come una visione simbolica, e anzi esemplare, della vita cristiana primitiva eroica, oscura e gloriosa. Tali compiacenze per il richiamo allusivo, perfino tramite la metafora, erano allora diffuse in ogni forma e attività. P.es. per restare in campo religioso, S. Filippo Neri (morto il 1595) faceva celebrare ai ragazzi dell'Oratorio un "carnevale santificato", conducendoli il giorno di martedì "grasso" nel lungo giro delle Sette Chiese (S. Pietro in Vaticano, S. Giovanni in Laterano, S. Croce in Gerusalemme, S. Sebastiano, S. Lorenzo Fuori le Mura, S. Maria Maggiore, S. Paolo). Analogamente, S. Ignazio di Loyola, fondando la "Compagnia di Gesù" (approvata nel 1540), ricalcava simbolicamente l'uso militare spagnolo per cui le compa-

- 40 -

Infatti dalla metà del '500 a tutto il '600, l'esplorazione delle catacombe ebbe il fine palese di fornire all'apologia basi scientifiche. Valga a provarlo l'opera del Panvinio (1530-1568), che segnò veramente l'inizio di una attività scientifica rivolta alla scoperta della vita dei primi cristiani attraverso i monumenti.

Con una alacrità quasi incredibile, il dotto e acutissimo agostiniano scoprì in Roma 43 cimiteri sotterranei, traendo dalla loro visita una serie di note molto interessanti. Alcune osservazioni le raccolse nel De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et eorundem coemeteriis liber, che uscì a Colonia nel 1568; altre restano tuttora manoscritte nelle "schede" delle Biblioteche Vallicelliana e Vaticana a Roma.

E' questo il momento in cui si avverte per la prima volta con viva chiarezza una religiosità connessa con una parte dell'antico, per cui l'antichità stessa acquista un aggettivo: cristiana. E' il

gnie assumevano il nome del comandante; inoltre, come i soldati dovevano eseguire degli esercizi di guerra, così i militi della Compagnia di Gesù erano tenuti a fare degli esercizi spirituali.

- 41 -

ripetersi dell'efficacia morale dell'antico, cui gli umanisti avevano dato nuova concretezza: ora, insomma, si studia un'antichità cristiana perchè gli antichi cristiani sembrano perfetti; e la loro perfezione si giustifica, è vero, perchè sono stati più vicini al Redentore attraverso il semplice tramite degli apostoli e dei loro primi successori: ma anche perchè sono antichi. Si insinua, in somma, nell'esigenza di restaurare, la suggestione astratta dell'antico; le forme genuine della religiosità; e quell'esigenza ne trae fresca vivacità.

Il titolo dell'opera del Panvinio, insistendo sul contenuto cristiano dei monumenti, sottintende anche una sorta di divisione dell'antiquaria di ispirazione umanistica in due rami: secondo che si interessava dei documenti del cristianesimo primitivo o, invece, solo di ciò che fosse genericamente antico e non di contenuto cristiano. Gli studiosi che si interessarono dei monumenti "profani" presentarono subito la tendenza a rendersi conto del passato direttamente sui monumenti con grande fiducia nel potere illuminante della ragione e con la viva intenzione di far apparire, attraverso la realtà dei monumenti, il vero volto del passato e di fare giustizia delle credenze formatesi arbitrariamente

- 42 -

nel Medioevo. L'archeologia classica, insomma, ebbe fin dall'inizio (e confermò più tardi nel '700) un certo suo tono illuministico ante litteram, che contribuì a segnare il distacco dalle attività archeologiche rivolte al mondo cristiano primitivo. L'interesse per i monumenti cristiani si manifestò infatti secondo una tendenza apologetica; e, con una posizione opposta a quella degli "antiquari", i primi che si interessarono dei monumenti cristiani in quanto tali, vollero dimostrare la sostanziale identità tra la realtà della vita cristiana primitiva, come era espressa dai monumenti, e le vedute più tarde della Chiesa di Roma.

L'opera del Panvinio può essere assunta ad indicare l'inizio di una Archeologia cristiana, anche se allora non si parlava in questi termini dell'attività di ricerca sui monumenti. Essa infatti, oltre che rivelare nell'autore un interesse specifico per i monumenti cristiani, era praticamente volta alla ricostruzione di alcuni aspetti della civiltà cristiana primitiva. Nè l'opera era priva di valore scientifico: anzi possiamo ben dire che l'Archeologia cristiana, nata sul terreno apologetico, si rivelò subito feconda di frutti sul piano della scienza archeologica. Il trattato del Panvi-

- 43 -

nio conteneva molte notevoli osservazioni intorno a ciò che riguardava la sepoltura dei cristiani ed i loro riti funerari, ed inoltre indicava l'ubicazione di molti cimiteri, cosa questa di somma importanza per ogni ulteriore ricerca. Il Panvinio si proponeva di confutare le argomentazioni dei Protestanti sulla vita dei primi cristiani e sul presunto allontanamento della Chiesa romana dall'antica disciplina, attraverso una più vasta indagine dei documenti racchiusi nelle catacombe. Ma la morte impedì l'attuazione del suo piano.

La sua opera fu in qualche modo proseguita da Cesare Baronio, discepolo di S. Filippo Neri, sacerdote e cardinale (1528-1607), per la costante intenzione apologetica che animò anche questo studioso.

Il Baronio appare un rappresentante tipico della riforma cattolica, in quanto seppe dare concretamente forma nuova ad attività già praticate presso gli antichi cristiani. Egli, infatti, riprese la tradizione annalistica della chiesa romana istituendo gli Annales ecclesiastici (1) e si riallacciò al

(1) Roma era stata la prima chiesa ad avere degli annali: dal II secolo aveva cataloghi episcopali, con indicazioni cronologiche e qualche dettaglio storico. Al tempo di Antonino Pio, Egesippo e

- 44 -

filone della prima agiografia con la stesura del Martyrologium Romanum (1).

Gli Annali che egli condusse dalle origini apostoliche fino al 1198, sono quelli continuati ancora oggi dalla chiesa, e rivelano una notevole sensibilità storica, che il Baronio per altro mostrò anche nella compilazione del Martirologio. Quest'ultimo segna veramente un progresso in senso scientifico rispetto alle manifestazioni più superficiali

Ireneo studiarono organicamente la successione episcopale nella chiesa di Roma. All'inizio del VI secolo, a Roma si ebbe un rimaneggiamento dei primi cataloghi dei papi, con la creazione di una successione di notizie biografiche e storiche dall'apostolo Pietro in poi. Questo primo libro episcopale-pontificale, pubblicato da un chierico anonimo, doveva essere imperfetto. Tuttavia, esso fu assunto nelle epoche successive senza correzioni, e lo si continuò con la stesura di una cronaca analistica, sempre di mano contemporanea agli eventi narrati. Unica eclissi del gusto storiografico si ebbe alla fine del secolo IX; per questo periodo furono stesi semplici elenchi di pontefici; si verificò quindi una ripresa della cronaca, fino a Martino V, e cioè al 1431, all'indomani dello Scisma. Si fermava qui il Liber Pontificalis.

(1) Il Martirologio è l'elenco dei santi commemorati dalla chiesa in ciascuna giornata. I primi martirologi a noi noti risalgono al IV secolo. In Occidente ne furono usate contemporaneamente redazioni diverse; tanto che il Concilio di Trento

- 45 -

dell'apologetica del tempo. L'opera del Baronio non rappresentò uno studio diretto dei monumenti cristiani; tuttavia la codificazione di un così vasto materiale documentario costituì un fatto decisivo per gli studi di Archeologia cristiana (1).

Contemporaneamente alla grande opera di revisione delle fonti cristiane condotta dal Baronio, veniva iniziata anche una ricerca dei monumenti pittorici e plastici delle catacombe. Questa era diretta sia pure senza troppa serietà scientifica da Alfonso Chacon, un domenicano spagnolo che si faceva chiamare latinamente Ciacconius (1540-1599). Egli si proponeva un'opera illustrata Antiquitates Romanae, e a questo scopo fece ritrarre da una squadra di disegnatrici molti affreschi delle catacombe e rilievi di sarcofagi. Sulle riproduzioni del Ciacconio non

mise in luce la necessità di darne un testo unificato. Infatti, papa Gregorio XIII diede disposizioni ad una apposita commissione di cui faceva parte il Baronio perchè fosse compiuta questa impresa. La stesura del martirologio fu pronta nel 1583.

(1) La poderosa attività del Baronio si inserì del resto nel programma di riscoperta delle catacombe e di ogni altro documento della chiesa primitiva promosso e sostenuto con vivacissima attività da S. Filippo Neri. Era stato proprio questo santo a persuadere Cesare Baronio dell'opportunità di dedicare tutta una vita alla ricerca erudita del

- 46 -

si può fare affidamento circa la fedeltà agli originali, dato che i suoi disegnatori travisarono quasi sempre le figurazioni paleocristiane, sia per le difficoltà tecniche della copia (alterazione degli intonaci nei sotterranei, scarsità di luce), sia per ignoranza dei soggetti, spesso ermetici, sia infine per evidenti intenzioni apologetiche. Tuttavia, poichè molte delle pitture delle catacombe dal '500 in poi sono andate distrutte, le copie del Ciacconio forniscono pur sempre preziose indicazioni.

Riproduzioni più attente diede il fiammingo Filippo de Winghe, che esplorò personalmente i cimiteri sotterranei di Roma e riportò le sue osservazioni nelle Agiographica (o "pitture e sculture trovate in Roma e spiegate"). La sua personalità diede un notevole contributo a che i suoi compatrioti si mantenessero nella fede cattolica. Nel campo dell'Archeologia cristiana suo grande merito fu quello di aver aggiunto ai vari interessi che già si avevano per le catacombe, uno spiccato gusto per il monumento figurato. Tale interesse divenne straordinario nella persona di Antonio Bosio (1575-1629) il

le antichità cristiane.

- 47 -

quale si diede a perlustrare le catacombe con una perseveranza che si può dire eroica, alla ricerca delle antiche pitture. Si faceva accompagnare spesso anche da un notaio che certificasse le sue scoperte, e da dotti gesuiti che l'aiutassero nell'esegesi delle figurazioni. Egli raccolse il materiale relativo alle sue scoperte in un'opera che fu completata e pubblicata postuma da Giovanni Severani nel 1632: la Roma sotterranea. L'opera del Bosio, per l'accuratezza delle ricerche e la vastità dei risultati segna una importante tappa nella storia degli studi sulle catacombe; prova ne è anche il successo "editoriale" che ebbe; fu ripubblicata infatti più volte con successive aggiunte, anche in altre lingue.

Dopo il Bosio, fin verso l'inizio del 1700, sulle ricerche storico-topografiche prevalgono gli studi teorici e apologetici; in particolare sul riconoscimento dei sepolcri dei Martiri, sull'origine delle catacombe e sul loro carattere cristiano originario.

Contro l'inflazione delle reliquie di Martiri, dovuta anche all'autorizzazione a scavare e a prelevare ossa e oggetti, concessa in quel tempo dai pontefici a chiunque lo desiderasse, e che continuò

- 48 -

anche dopo l'istituzione da parte di Clemente X nel 1672 dell'Ufficio dei Custodi delle SS. Reliquie e dei Cimiteri, reagirono parecchi studiosi, tra cui principale il Mabillon (1) e i PP. Bollandisti (2) Henschen e Van Papenbroek.

In difesa dell'autenticità di parecchie reliquie, contro le riserve degli storici anzidetti e le demolizioni più violente degli studiosi protestanti, si scrissero parecchie opere, tra le quali primeggia quella del Boldetti (1663-1749), che raccolse anche nuovi elementi, specialmente epigrafici, e che estese le sue ricerche, oltre Roma, anche ai monumenti cristiani dell'Italia centrale e meridionale.

Nel 1700, come è ben noto, fiorirono gli studi storici di carattere antiquario ed erudito e si in

(1) Jean Mabillon (1632-1707) Benedettino fu, si può dire, il fondatore della critica diplomatica su basi scientifiche.

(2) I Bollandisti (da J. Bolland, che fu uno dei fondatori) sono la società di Gesuiti belgi che si dedicano all'edizione degli Acta Sanctorum. L'opera fu iniziata ai primi anni del 1600 con l'intenzione apologetica di distinguere tra vere e false narrazioni agiografiche e fu fin dall'inizio ed è tutt'ora attuata con rigorosa serietà scientifica.

- 49 -

cominciarono a raccogliere con metodo scientifico i documenti paleografici medievali; anche la storia delle antichità cristiane trasse vantaggio da queste ricerche documentarie; basti citare il contributo già ricordato del Mabillon e l'opera del maggior raccoglitore di fonti medievali: L.A. Muratori.

Proseguono intanto le indagini sui monumenti archeologici; e, anche se nessuna personalità di studioso emerge in questo campo fino, si può dire, alla seconda metà dell'800, si recano nuovi contributi alla conoscenza delle catacombe e delle opere d'arte ad esse inerenti e si sviluppano soprattutto nuovi interessi: l'epigrafia ha nel Fabretti (1699) un attento raccoglitore; le arti minori sono illustrate in opere monografiche: ad esempio le lucerne dal Bellori (1691), i vetri dipinti dal Bonarroti, i dittici d'avorio dal Gori; le pitture e le sculture delle catacombe sono pubblicate (1737-1754) da Mons. Giovanni Gaetano Bottari per incarico di Clemente XII, in un'opera per altro difettosa d'informazioni e di notizie dirette.

Anche gli stranieri cominciano a coltivare queste materie, in particolare i francesi e i tedeschi,

- 50 -

con interessi spesso più vasti, essendo meno legati allo studio e alla descrizione dei singoli monumenti. Si ricordi, ad es., il Seroux d'Agincourt (1730-1814), che nella sua ben nota opera, Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI, tenta di inquadrare le antichità cristiane in una storia dell'arte in generale.

Finalmente, verso la metà del 1800, rifiorisce lo studio sistematico delle catacombe per opera del gesuita P. Marchi (1795-1860) e soprattutto del suo grande scolaro G.B. De Rossi.

Nella seconda metà dell'Ottocento, la pubblicazione dei voll. di G.B. De Rossi sulla Roma sotterranea (1864-77), diede alle ricerche dell'Archeologia cristiana un profilo veramente scientifico. Nello stesso tempo, l'interesse dell'autore per le opere d'arte incontrate nelle sue ricerche mise in evidenza la necessità che l'Archeologia cristiana dedicasse una particolare attenzione alle opere d'arte di contenuto cristiano. Cominciò infatti ad uscire, pochi anni dopo la "Roma Sotterranea", una Storia dell'arte cristiana del Garrucci; dove però il titolo non deve ingannare circa il valore dell'opera ai fini della storia dell'arte, dato che si

- 51 -

tratta di una raccolta di materiale archeologico condotta con gusto prevalentemente antiquario.

Questo indirizzo assunto dall'Archeologia cristiana riguardo ai monumenti d'arte, e certamente interessante e promettente di sviluppi pur nella visione antiquaria, fu però come arginato da una opinione diffusa tra i cultori della storia dell'arte: e cioè, che i monumenti successivi all'età classica fossero tutti espressione di una "decadenza" dell'arte. L'interesse degli studiosi era generalmente orientato verso i monumenti della Grecia classica che un secolo prima G.Gioacchino Winckelmann aveva indicato come unici depositari della bellezza (1). La stessa arte romana veniva considerata come un fenomeno di imitazione, e perciò soprattutto utile, nelle sue manifestazioni plastiche e pittoriche, a ricostruire in qualche modo le opere greche originali: tutta la prima metà dell'Ottocento era stata l'epoca delle grandi "identificazioni" di capolavori greci nelle copie romane (2). Intanto le

(1) GIOVANNI GIOACCHINO WINCKELMANN, Storia dell'arte dell'Antichità, Dresda, 1764.

(2) Il termine "identificazione" va inteso nel senso che si ricostruiva la sola iconografia dell'originale greco. Il Winckelmann aveva iniziato il me

- 52 -

grandi scoperte nel mondo greco continuavano ad a
cuire il desiderio di conoscere l'arte di quel po
polo ritenuta sommamente degna di ammirazione, sen
za che ancora trovasse luogo il riconoscimento di
una originalità dell'arte romana. In particolare,
poi, l'arte della tarda antichità, poichè era ma
nifestamente lontana dai canoni classici, veniva
senz'altro considerata fenomeno di decadenza; deca
denza che si giustificava come il risultato dell'im
missione dell'elemento barbarico nel mondo classi-
co.

I monumenti di cui si interessava l'Archeologia
cristiana rientravano tutti nell'ambito di questa
cosiddetta arte di decadenza, o per motivi cronolo
gici, o perchè, pur essendo stati eseguiti in età
non sospetta di inquinamento barbarico, rispondeva
no ad un gusto popolareggiante lontano anch 'esso
dalle forme classiche (1).

todo di confronto tra le notizie letterarie e le
sculture romane note, riconoscendo l' Apollo
Sauròktonos di Prassitele. ENNIO QUIRINO VISCONTI
(1751-1818) riconobbe, attraverso le monete, la
Afrodite Cnidia: CARLO FEA nel 1783 il Discobolo
di Mirone. ANTONIO NIBBY, LUIGI CANINA, ed altri
continuarono intensamente questa attività nell'Ot-
tocento.

(1) JACOB BURCKHARDT, L'età di Costantino il

- 53 -

Da questa impostazione nasceva naturalmente un discredito sull'attività degli archeologi cristiani, proprio in quanto essi parevano avviati allo studio delle opere d'arte di contenuto cristiano (1).

Quanto pesasse l'attributo di arte di decadenza sui monumenti cristiani primitivi, ce lo dicono i tentativi che subito furono fatti per enucleare a tutti i costi l'arte di contenuto cristiano da quella della tarda antichità in generale, come per sottrarla al peso di una condanna (2).

Erano evidentemente anche le esigenze apologetiche, sempre vive negli studiosi di archeologia cristiana, quelle che ora lievitavano in un'opposizio

Grande, 1853 (traduz.ital.1957) offre un sintetico giudizio dell'arte dal III secolo in poi secondo questi criteri.

(1) Si può dire che da questo momento i problemi della Storia dell'arte non sono più estranei all'Archeologia cristiana, e la nostra esposizione dovrà tener conto contemporaneamente dello sviluppo delle due correnti di studi.

(2) Non che da parte di "archeologi cristiani" si sia affermato che l'arte di contenuto cristiano aveva una validità estetica diversa; semplicemente si approfondì la divisione arte cristiana - arte pagana, per avere una giustificazione dello studio della prima nel suo stesso contenuto.

- 54 -

ne all'ateismo e al positivismo contemporanei; si cercò infatti di riscattare in qualche modo la dignità dell'arte di contenuto cristiano in nome del contenuto religioso dei monumenti. Interprete di questi intendimenti si fece Monsignor Giuseppe Wilpert (1) che considerò la pittura delle catacombe come un corpo a sè rispetto a quella romana, per la diversità dei soggetti e degli artefici. Il contenutismo caratteristico della posizione del Wilpert non era certamente diverso da quello che animava anche larghi settori della cultura positivista, cui pure egli si opponeva. E non era senza una naturale giustificazione che la reazione degli archeologi cristiani avvenisse in una comune temperie spirituale. In questa circostanza si può avvertire anche il limite delle osservazioni del Wilpert; praticamente la sua distinzione dell'arte cristiana secondo il contenuto impedì una più libera apertura verso una storia dell'arte della tarda antichità (fosse pure condotta attraverso i monumenti di contenuto religioso) e portò invece l'interesse degli archeologi soprattutto sui fenomeni iconogra

(1) G. WILPERT, Le pitture delle catacombe romane, Roma 1903.

- 55 -

fici.

Una soluzione a questo stato di cose venne dagli studi condotti da alcuni storici dell'arte austriaci della cosiddetta Scuola di Vienna, formata si nel clima dell'idealismo. Una posizione essenziale in questo senso fu quella di Franz Wickhoff (1) che, pubblicando nel 1895 un manoscritto miniato del VI secolo (il Wickhoff lo attribuiva però al IV), tratteggiò per la prima volta una storia dell'arte romana in cui si metteva l'accento sui valori originali di ques'arte, che era stata sempre considerata in blocco un fenomeno di imitazione dell'arte greca. Egli credette di scoprire la novità dell'arte romana in una serie di ricerche impressionistiche ed illusionistiche, sia nella pittura che nella scultura, mentre in seguito si è dimostrato che esperienze del genere erano già state dell'ellenismo: tuttavia il merito del Wickhoff resta quello di avere definitivamente orientato gli studiosi alla ricostruzione del gusto della civiltà romana. Aderendo alla tesi del Wickhoff, il suo contemporaneo Alois Riegl affrontò il problema dell'arte nel

(1) F. WICKHOFF, WienerGenesis, Wien 1895; trad. ital. Padova 1947.

- 56 -

tardo impero, detta comunemente arte post-costantiniana e, con giudizio sommario, barbarica e decadente: il Riegl preferì invece la definizione di arte tardo-romana, che non aveva sapore polemico. Egli insorse contro l'interpretazione dei monumenti della tarda antichità come opere di decadenza, preoccupandosi soprattutto di dimostrare l'impossibilità di attribuire un valore negativo ad un qualunque momento della storia umana. In particolare, poi, considerò l'arte tardo romana come un'importante fase di transizione tra l'arte antica e quella moderna: una antitesi, cioè, in termini hegeliani, rispetto all'arte classica, ma tuttavia necessaria a produrre la sintesi dell'arte moderna.

Questo modo di vedere l'arte della tarda antichità, in funzione cioè di quella classica che l'aveva preceduta e di quella medievale e moderna che le avrebbe fatto seguito, limitò in qualche modo la portata delle osservazioni del Riegl. Tuttavia egli formulò una particolare teoria che lo tenne lontano dal pericolo di una visione strettamente evoluzionistica della storia dell'arte. Il Riegl pensò infatti che gli uomini di ciascun momento storico fossero caratterizzati da una diversa sensibilità nel vedere le cose, e conseguentemente

- 57 -

rivelassero di volta in volta una tipica "volontà d'arte" (Kunstwollen) nel riprodurle. Il Kunstwollen di ciascuna età avrebbe lasciato la sua inconfondibile impronta in tutte le opere d'arte e di artigianato; e pertanto compito precipuo dello storico dell'arte doveva essere quello di riconoscere, attraverso i monumenti, il Kunstwollen del momento storico considerato. Fu tale posizione che permise al Riegl di condurre per la prima volta una ricerca organica sull'arte della tarda antichità, nella sua opera maggiore, del 1901: Spätromische Kunstindustrie (1)

L'opera del Riegl rappresentò non solo una ricerca fondamentale per l'isolamento e la scoperta del gusto tardo-romano, ma anche una possibilità nuova di incontro tra la Storia dell'arte antica e l'Archeologia cristiana, nel momento in cui quest'ultima sembrava destinata a chiudersi entro i limiti delle ricerche iconografiche. Egli, infatti, denunciò esplicitamente quello che era stato fino ad allora il limite delle ricerche sull'arte paleo-cristiana, affermando che il modo con cui erano state

(1) Traduz.ital.: Industria artistica tardo-romana, Firenze, 1953.

- 58 -

condotte era quello di una scienza antiquaria e non di una storia dell'arte; ma nello stesso tempo fece rilevare quale enorme interesse poteva assumere per la storia dell'arte antica la serie delle opere che formavano il dominio dell'archeologia cristiana, e che erano state studiate per lo più con interesse iconografico. La massima parte degli oggetti d'arte di cui si occupò il Riegl per identificare il Kunstwollen tardo-romano era stata eseguita, infatti, per committenti cristiani, e tradiva tale destinazione attraverso chiari segni esteriori: apparteneva cioè al campo tradizionale dell'Archeologia cristiana.

L'opera del Riegl rappresentava quasi un incentivo a far coincidere gli studi di Archeologia cristiana con una storia dell'arte tardo-antica; ma si può dire che nella stessa idea fondamentale del Riegl, di un unitario Kunstwollen tardo antico, trovasse un'anticipazione e una giustificazione teorica la più moderna visione secondo cui arte "pagana" e "arte cristiana" vanno esaminate sullo stesso piano (1).

La portata di alcune osservazioni del Riegl era

(1) Vedi più avanti: G. BENDINELLI, 1922.

- 59 -

era tuttavia limitata dal fatto che la maggior parte del materiale esaminato dall'autore non solo non era ancora stato studiato sul piano della storia dell'arte, ma neppure era stato fatto oggetto di studio analitico e strettamente archeologico: sì che restava nell'incertezza la stessa datazione di molti pezzi.

A questo grave inconveniente la soluzione fu offerta dall'interesse che suscitò nella cultura europea l'opera del Riegl. La riabilitazione dell'arte tardo antica, stabilita da lui, ebbe infatti come conseguenza che si cominciò ad occuparsene più intensamente, soprattutto attraverso la pubblicazione del numeroso materiale archeologico, prima trascurato, come documento di una presunta decadenza dell'arte.

E' quasi superfluo sottolineare l'importanza che assunse la vasta serie degli studi sui sarcofagi romani, sui rilievi delle colonne e degli archi imperiali, per una maggiore conoscenza anche delle opere di contenuto cristiano. Tuttavia, nello stretto ambito dell'Archeologia cristiana, si continuò a lavorare piuttosto secondo l'indirizzo segnato già dal Wilpert, e cioè distinguendo un'arte cristiana da quella pagana, secondo il contenuto, ferma re-

- 60 -

stando la persuasione che "l'antica arte cristiana insieme a quella pagana contemporanea aveva avuto la sorte di essere un'arte di decadenza" (Wilpert, 1903).

Le opere cristiane della tarda antichità continuarono pertanto, anche dopo il Riegl, ad avere importanza soprattutto per il loro valore apologetico, e perchè presentavano nuovi tipi iconografici; e perciò anche continuò ad approfondirsi la distinzione tra un'arte cristiana e l'arte non cristiana.

Contro questa tendenza non rappresentò un progresso neppure l'opera del Bréhier (1), anche se questi ebbe la chiara sensazione dell'equivoco sul quale posava la distinzione di arte cristiana e arte pagana. Egli infatti evitò di affrontare direttamente la questione, giacchè stabilì una precisa distinzione tra Storia dell'arte e Iconografia, come tra due modi diversi di studiare le opere d'arte, e si interessò espressamente dei soli problemi iconografici, i quali autorizzavano la tradizionale distinzione tra le manifestazioni artistiche della tarda antichità.

(1) LOUIS BREHIER, L'art Chrétien, Paris 1918

- 61 -

Le relazioni tra l'arte romana in generale e le manifestazioni ispirate a contenuto cristiano furono più chiaramente vedute da un archeologo quale il Ducati (1), mentre tra i cultori dell'archeologia cristiana la pittura cimiteriale e la scultura dei sarcofagi cominciava piuttosto ad essere interpretata come una manifestazione artistica nuova, da mettere in relazione con l'arte medievale e moderna. Questo indirizzo teneva conto delle osservazioni del Riegl sull'originalità dell'arte tardo antica e sul suo valore anche in relazione con la storia dell'arte dei secoli successivi, e perciò si distingueva dalla prima posizione del Wilpert: ma anche per questa via, non si faceva che sottolineare la distinzione tra l'arte di contenuto cristiano e quella non cristiana (2).

Non mancò naturalmente anche nel campo degli studi di Archeologia cristiana un aperto riconoscimento dell'importanza dell'arte classica in genere sulla produzione cimiteriale (3), e da parte dei più

(1) PERICLE DUCATI, L'arte classica 1920

(2) Cf. già: K.M.KRAUS, Geschichte der christliche Kunst, 1896; K.M.KAUFMANN, Manuale di archeologia cristiana, trad.ital.1908; L.BREHIER, op.cit.

(3) M. LAURENS, L'Art chrétien primitif; Parigi 1911.

- 62 -

seri sostenitori di una distinzione arte cristiana - arte pagana non si negò mai il peso dell'iconografia pagana, almeno nei particolari ornamentali.

Tuttavia, fu solo il Bendinelli che affermò senza equivoci, in un articolo del 1922, la necessità di considerare l'arte cimiteriale di contenuto cristiano alla stregua di un capitolo dell'arte romana. Quella distinzione infatti, secondo il Bendinelli, poggiava su di una differenza di repertorio iconografico, che non si era mai risolta in una distinzione di forma, la sola che avrebbe potuto giustificare un termine come quello di "arte cristiana". Il Bendinelli con questa chiara impostazione suggeriva anche una risposta all'interrogativo cui abbiamo sopra accennato: se, cioè, l'arte cimiteriale cristiana fosse l'ultima manifestazione dell'arte antica o la prima dell'arte medievale e moderna. Il Bendinelli tendeva a farla rientrare nei giusti limiti della pittura romana, soprattutto ricca di modi ellenistici, ma naturalmente non priva di sfumature originali.

Una volta inserita organicamente nell'arte romana la pittura cimiteriale cristiana, il Bendinelli faceva rilevare l'opportunità che anche questo settore venisse studiato con i criteri archeologici

- 63 -

usati di consueto nei monumenti pagani. E ne dava l'esempio, con la pubblicazione dell'Ipogeo degli Aureli (1).

In questo pregevole lavoro il Bendinelli tentava, tra l'altro, anche la datazione del monumento secondo criteri intrinseci allo stile delle pitture, confrontando la decorazione dell'ipogeo con la pittura dell'età degli Antonini (138-192) e dei cosiddetti secondi Antonini (211-222). Questo significava inserire definitivamente un'opera di contenuto cristiano nella storia dell'arte antica.

Il Bendinelli affermò esplicitamente l'utilità di questo procedimento per la datazione del materiale archeologico, poichè gli sembrava che i criteri estrinseci allo stile delle pitture non dessero maggiore garanzia di obiettività che quelli intrinseci allo stile stesso, per ricostruire la cronologia del monumento.

Tuttavia questa posizione del Bendinelli non mu-

(1) Si trattava di un complesso sepolcrale segnalato nelle Notizie degli scavi del 1920, al viale Manzoni in Roma. Il nucleo più antico risale al principio del III secolo; vi si trovano pitture di difficile interpretazione che riflettono una religiosità certamente cristiana, forse ereticale (Gnostici).

- 64 -

tò immediatamente la situazione dell'Archeologia cristiana, tanto che a qualche anno di distanza il Wilpert pubblicava una raccolta di sarcofagi cristiani condotta con un metodo analogo a quello già seguito per le pitture; e cioè, divisione del materiale secondo criteri iconografici, e ordinamento cronologico secondo criteri esterni al fatto stilistico.

o o o

La pubblicazione dell'Ipogeo degli Aureli diede occasione al Bendinelli di affrontare anche un altro problema molto dibattuto in quegli anni, circa il peso avuto dall'Oriente nella formazione dell'arte primitiva cristiana. La questione aveva origini lontane: era stata impostata ai primi anni del secolo. Allora, infatti, mentre la Scuola viennese (Wickhoff, Riegl) interpretava l'arte tardo romana in istretta relazione con quella classica che l'aveva preceduta, un altro studioso austriaco, lo Strzygowski (Orient oder Rom, 1901) aveva affermato che la fine dell'arte greco-romana era stata determinata dalla resurrezione, nell'ambito della sua estensione geografica, di un'arte orientale completamen-

- 65 -

te eterogenea. Egli riconosceva, infatti, un valido filone unitario comprendente l'arte iranica ed europea nordica (fino al gotico tedesco), mentre finiva col disconoscere la validità delle manifestazioni artistiche svoltesi comunque nel bacino mediterraneo (Egitto, Grecia, Roma). Un incontro della civiltà figurativa orientale con quella mediterranea sarebbe avvenuto alla fine dell'antichità classica, ma gli apporti nuovi e vivificatori dell'arte orientale erano destinati a degenerare nel contatto con l'ambiente diverso (arte delle catacombe e arte medievale fino al romanico).

Il Riegl in polemica con lo Strzygowski, indicò subito nella posizione di lui un ritorno alla mentalità che aveva già permesso la teoria della decadenza: di fatto, lo Strzygowski riabilitava il concetto di una frattura nell'arte antica dovuta ad un elemento esterno, all'influsso, in questo caso, che l'arte orientale ebbe su quella romana quando la capitale dell'Impero si trasferì da Roma a Bisanzio.

La posizione dello Strzygowski si fece però sempre più decisa nella difesa di una originalità ar-

- 66 -

tistica iranico-gotica, e nella svalutazione dell'arte mediterranea, fino a collimare, per qualche aspetto polemico, con le teorie del razzismo affermatasi in Germania una ventina di anni or sono (1). La suggestione dell'opera dello Strzygowski sulla cultura europea della prima metà del nostro secolo fu tale che il problema dei rapporti tra civiltà classica e civiltà orientale continuò a dibattersi secondo l'aut aut proposto dallo stesso con il suo Orient oder Rom.

Il Bendinelli assunse anche in questo caso una posizione moderata, riconoscendo un certo eclettismo nella formazione della stessa arte imperiale romana, con i suoi naturali riflessi nelle manifestazioni artistiche dei primi cristiani. Tuttavia la discussione del problema assunse successivamente da parte di altri studiosi il tono di una polemica intesa a rivalutare l'elemento classico nella formazione dell'arte tardo antica e bizantina (2).

(1) Conferenza tenuta dallo Strzygowski nel 1939
(Cf. Forschungen und Fortschritte, 1/1/1940)

(2) G. Galassi, Roma o Bisanzio, 1929.

P A R T E S E C O N D A
=====

INTRODUZIONE ALLO STUDIO DELLA STORIA DELL'ARTE
=====

Capitolo I

FONDAMENTI TEORICI

1) - GENERALITA'. La disciplina che va sotto la denominazione di "storia dell'arte" ha come oggetto lo studio delle opere d'arte figurativa (pittura, scultura, architettura e arti così dette "minori"), e dei problemi ad esse direttamente connessi, e cioè insegna: 1) - a conoscere le opere d'arte in se stesse, cioè a comprenderne l'essenza in quanto espressioni di quell'attività particolare dell'uomo che compendiosamente si chiama "arte"; 2) - a definire, attraverso le opere stesse, la personalità (cioè lo stile) dei singoli artisti, noto o sconosciuto che ne sia il nome; 3) - a verificare o trovare dati documentari e a cogliere nelle opere stesse caratteri tali che permettano di attribuirle a determinati artisti, o di raggrupparle secondo scuole, botteghe o - in genere - tendenze; 4) - a ordinarle cronologicamente. Tutto questo, poi, dovrà concorrere a una più ampia sintesi e

- 70 -

cioè a formare una trattazione (o meglio discorso) generale: ciò che più comunemente s'intende come "storia dell'arte"; la quale - è bene avvertire subito - fu ed è redatta con criteri e metodi che variano a seconda degli indirizzi culturali dei singoli autori e dei tempi.

Per tutto ciò, che qui è schematizzato in termini quanto mai abbreviati, occorre il sussidio di determinate conoscenze (come per es. l'iconografia e le varie tecniche) che direttamente possono servire all'analisi delle opere e al loro mutuo raffronto; ma occorre soprattutto possedere chiaramente le nozioni concettuali che informano intrinsecamente la "storia dell'arte": e cioè i concetti di arte, di critica e di storia, onde, attraverso la conoscenza dei metodi già usati si possa scegliere e seguire un ordine metodologico appropriato.

Conseguentemente deriva che non è possibile avviarsi allo studio della storia dell'arte senza una certa qual nozione dei problemi che la filosofia (che studia l'arte come fatto dello spirito) e la storia (genericamente intesa) suscitano intorno all'arte; è necessario cioè studiare, inquadrati nella teoria della conoscenza in generale, il

- 71 -

complesso di problemi che si riferiscono a quella speciale forma di conoscenza che si risolve nel fatto artistico (1). Tale forma di conoscenza, come è noto, costituisce l'oggetto dell'estetica o filosofia dell'arte; la quale non può essere considerata avulsa dai più ampi orizzonti filosofici e in particolare dalla nozione teoretica del giudizio, e cioè dalla critica e dalla storia (2).

(1) L'arte, come si dirà in seguito, non ha inizio se non da un metodo di conoscere: un pittore per es. che dipinge un paesaggio dimostra di conoscere quel paesaggio, tant'è vero che lo descrive, o meglio lo raffigura; e, anzi, lo descrive e lo raffigura in maniera tale da dare l'esatta misura di come egli - ed egli solo - lo conosce. In questo come consiste la sua personalità di artista, giacchè il suo modo di conoscere quel paesaggio è assolutamente suo proprio, e cioè diverso da quello di qualunque altro artista e da qualunque altro modo (per es. dal modo del geografo e dello scienziato).

(2) Nè, d'altra parte, l'estetica può essere utilmente adoperata senza la conoscenza della sua stessa storia (storia dell'estetica) e della storiografia artistica, considerata anche questa nella sua propria storia (storia della storiografia). Per storiografia s'intende il complesso degli scritti che danno notizia sui fatti della storia. Esemplificando nel campo della storia dell'arte, il Vasari, quando scrisse le sue "Vite" fece della storia; gli scritti a cui attinse (per es. la vita di Michelangelo del Condivi) costituivano altrettanti elementi storiografici. Per noi, oggi, le

- 72 -

Infatti, di fronte a un'opera d'arte è immediato un senso di godimento o di ripulsa, o almeno di comprensione o anche di indifferenza: ciò che comporta la necessità di giustificare razionalmente quel particolare stato d'animo (senza di che l'o-
pera d'arte rimarrebbe fuori dall'ambito scienti-
fico, limitata a produrre una pura, arbitraria e incontrollata emozione), oppure l'esigenza di uscire da quell'indifferenza che rende il fatto arti-
stico estraneo a noi. In altre parole, presupposto un moto del nostro spirito - positivo, negativo o nullo - di fronte a un'opera d'arte, nasce sponta-
neo formulare implicitamente o esplicitamente un giudizio (anche il riconoscimento dell'indifferenza equivale a un giudizio, per nebuloso che sia); ogni giudizio costituisce una critica (la parola, in sè significa etimologicamente il giudicare), la quale, anche spontaneamente, induce a considerazioni più generali, quali per esempio, che cosa sia il giudizio stesso, il piacere, la così detta sen-
sibilità, il bello, l'arte; considerazioni e pensamenti, questi, che invadono già pienamente il

stesse "Vite" del Vasari sono una pagina di storiografia dell'arte, che serve alla storia che noi scriviamo.

- 73 -

campo filosofico.

La critica attuale, poi, è tutta rivolta, come sarà ampiamente spiegato in seguito, a cogliere e stabilire se e quanto vi sia di arte nelle singole opere d'arte (se, per esempio, in un dato quadro vi sia o non vi sia arte, o in quali parti o in quali condizioni); e quindi presuppone, per così dire, il confronto fra l'opera d'arte (fatto concreto del mondo sensibile) e il concetto di arte (che è puro dominio della filosofia). Le nostre tendenze attuali, la nostra particolare "forma mentis", il vivo atteggiamento del nostro spirito odierno, (discutibili quanto si voglia, ma certamente reali e inderogabili) impongono pertanto a chi si accinga a intraprendere lo studio della storia dell'arte, non solo la "tecnica", o meglio un metodo pratico da seguire per l'immediata percezione dell'opera d'arte (la così detta "lettura" dell'opera d'arte), ma anche un'esplorazione nel campo filosofico, secondo quel che si è detto poc'anzi. E perciò alla trattazione della materia è indispensabile premettere alcune precisazioni sul significato del termine arte, sul concetto di arte, sul rapporto tra l'arte e gli altri fatti umani che all'arte più di rettamente fanno capo; e inoltre sul metodo, o me-

- 74 -

glio sui metodi che gli studiosi hanno seguito, in omaggio ai vari concetti intorno al giudizio e alla storia, ed evidentemente sulle diverse "tecniche", per così dire, che, sia pure volta a volta superantesi, han dato validi risultati nelle ricerche intorno alla storia dell'arte. Questo per il nesso tra storia dell'arte e filosofia; sull'importanza della storiografia e della sua storia si dirà nel secondo capitolo.

2) - STORIA DELLA PAROLA "ARTE". Il vocabolo arte, non ha mai avuto e non ha, a rigore, significato univoco: si discusse, per esempio, dell'arte del ben morire (l'ars moriendi dell'ascetica medievale) come dell'arte del tessere e del fabbricar navi; oggi si parla "dell'arte militare" o "dell'arte di persuadere o di parlare in pubblico"; così come, un tempo e oggi, si adopera il termine arte a proposito della poesia e della musica e cioè nel senso che sembra più proprio. Le parole artiere, artigiano, artificio procedono da un concetto di arte che è assai diverso da quello che informa la parola artista; e questa parola stessa indica, nel linguaggio comune, tanto i pittori o i poeti come gli attori o i cantanti; o anche, presso alcuni dialet

- 75 -

ti, gli operai; capo d'arte è, in realtà, il capo di un gruppo di operai. Alcuni libri divulgativi s'intitolano "L'arte del sonno" o perfino "del cucinare"; il noto detto "impara l'arte e mettila da parte" presuppone un significato assai esteso della parola.

Difficile perciò è dare non solo una definizione dell'arte, che è eminentemente problematica, ma neppure una determinazione del significato della parola, poichè le varie accezioni e i sensi traslati sviano da una stretta e chiara specificazione; si può dire, in modo generico, che si ha arte quando in una qualsiasi attività si dia valore al modo in cui questa si esplica, raggiungendo una forma che sotto tutti i punti di vista si postula come perfetta. Questa perfezione della forma può essere l'unico fine dell'attività e ciò avviene, è chiaro, ad esempio nella musica, in cui l'artista si preoccupa solamente di esprimere l'immagine (in questo caso sonora) che ha intuito; oppure può aggiungersi alla finalità pratica di un'altra qualsiasi attività; ad es. chi parla si serve della voce per comunicare ad altri il proprio pensiero, perciò per uno scopo pratico; ma se, pur sempre col medesimo intento, pone pure attenzione all'atto di parlare

- 76 -

in se stesso, alle inflessioni della voce, alle pause ecc., valorizza con ciò anche la struttura sensibile del parlare. Questo interesse per la pura forma sensibile può portare, da un lato, alla liberazione da ogni altra finalità, ricadendo nel primo caso, cioè nel significato di arte in senso più ristretto (il parlare diventa declamazione, recitativo, canto, vocalizzo, cioè musica pura; il camminare, il gestire diventano danza, ecc.). Oppure può portare a un potenziamento della finalità pratica, con cui costituisce un tutto inscindibile; l'oratore che cerca di persuadere usa degli accorgimenti formali, che insieme rendono più bello e più efficace il suo discorso; e si dirà appunto che possiede l'arte dell'oratoria quando il suo discorso sarà il migliore possibile e questa perfezione sarà insieme pratica e estetica; così si dirà che un operaio possiede l'arte del tessere quando egli sappia fabbricare una stoffa di qualità ottima; dove, nel termine qualità, funzione pratica e bellezza sono difficilmente scindibili. Per ciò il termine arte finisce con l'assumere un significato ancora più vasto, che serve a indicare non tanto il modo, il carattere formale, quanto il risultato pratico raggiunto; e pertanto si parlerà

- 77 -

di arte del chirurgo, arte dell'orologiaio, ecc., ove con arte si intende l'abilità pratica per attuare un'opera perfetta (1).

Si può ora o limitarsi al significato generico della parola arte (significante il fatto artistico indistintamente) o distinguere, sempre nell'ambito di questo significato generale, i veri fatti in esso inclusi; e decidere, per es. di chiamare arte soltanto ciò che si riferisce alla pittura, alla scultura, all'architettura, alla poesia e alla musica. Ma tale distinzione o non distinzione di significati particolari in seno al concetto più generale corrisponde a diversi modi di intendere, e perciò a diversi atteggiamenti mentali, o, per restringere il problema, ad altrettante posizioni storiche (in altri termini: la limitazione o la generalizzazione del significato della parola arte cor

(1) In questo ultimo caso, poichè il giudizio riguarda più la funzione pratica dell'oggetto o dell'atto che non il modo con cui son fatti, la convinzione di perfetto, di ottimo relativo a quell'opera varia nel tempo e a seconda delle condizioni in cui si compie e si giudica (per esempio ottimo, cioè il migliore possibile era giudicato un biplano Farman nel 1909, così come ottimo è giudicato oggi un aeroplano capace di compiere il giro del mondo). Mentre non deve essere suscettibile di variazione quel

- 78 -

risponde ogni volta a un determinato periodo storico). Convien quindi esaminare, sia pure attraverso gli episodi essenziali, come si sia raggiunto il significato attuale, che noi assumiamo, secondo le esigenze della nostra trattazione, come relativo all'architettura, alla pittura e alla scultura.

o o o

Troppo lungo, nonchè esorbitante dal nostro assunto, sarebbe esporre la storia della parola nell'antichità; i limiti della nostra materia consigliano di iniziare la trattazione dalle fondamentali proposizioni filosofiche medievali, che, riassumendo in certo modo la cultura precedente, hanno costituito la base delle ricerche posteriori.

Nel medioevo l'indirizzo aristotelico-tomistico poneva l'arte nell'ambito delle virtù pratiche, o più precisamente del "fare contrapposto all'agire". L'idea del fare, come è noto, si riferisce a ciò che passa in un quid materiale, diverso da chi fa,

convincimento quando si riferisca, invece, all'uomo che opera, cioè come si diceva, al modo di operare, al "far bellamente".

- 79 -

modificandolo (per es. tagliare, fabbricare, e quindi anche modellare o dipingere); l'agire invece riguarda unicamente il soggetto agente, e avviene senza alterare l'oggetto su cui cade l'azione (p. es. vedere, sentire: io vedo un libro, ma non per questo il libro si modifica)(1).

Sembrerebbe, cioè, che l'arte, così intesa, si identificasse con la tecnica, con la pratica manuale, o almeno si intendesse lontana da ogni apporto spirituale o immediato. Ma da questo concetto, che a noi appare mortificante, sembra uscire lo stesso San Tommaso, quando paragona l'arte con quella particolare virtù dell'agire che è la prudenza: poiché "immo nihil aliud ars esse videtur, quam certa ordinatio rationis, quomodo per determinata media ad determinatum finem actus humani perveniant" (2); mentre la prudenza, pur avendo dei principi assoluti, "per conformitatem ad appetitum rectum", si

(1) "ars est recta ratio factibilium et habitus operativus....factio est actus transiens in exteriorem materiam, sicut aedificare, secare et huiusmodi: agere autem est actus permanens in ipso agente, sicut videre, velle et huiusmodi" (San Tommaso summa Theologica, I° - 2°, q.57, a.4, c).

(2) Id., Posteriora Analytica, lib. I, lectio I, 1.

- 80 -

deve servire di "regulae arbitrariae" nell'applicarli, giacchè la vita morale non presenta mai si tuazioni identiche ("Ea quae sunt ad finem in rebus humanis non sunt determinata, sed multipliciter diversificantur secundum diversitatem personarum et negotiorum") (1).

Dunque l'arte, per la filosofia tomistica, pur essendo un "fare", presuppone una somma di regole fisse, una legge (quella forma che si postula come perfetta e alla quale deve adeguarsi il modo di at tuarla (2) e cioè un qualcosa che tiene più del con cettuale che del materiale; ciò che fa concludere a San Tommaso che "ars magis convenit cum habitibus speculativis in ratione virtutis, quam cum prudentia" (3). E dunque un "abito speculativo" un moto essenzialmente spirituale è inerente all'arte, la quale inoltre, come s'è detto, è subordinata a un sistema di regole o leggi certe; e con ciò, come è ovvio, l'arte è considerata assai vicina alla scien za, che è tutta intesa a ricercare leggi e a unifor marsi al loro rigore, mercè un'attività affatto spe

(1) ID., Summa Theologica, 2° - 2°, q.47, a 15.

(2) cfr. quel che si è detto precedentemente.

(3) ID., Summa Theologica, 1°, 2°, q.57, a.4 ad.2.

- 81 -

culativa e perciò intellettuale.

Questo accostamento alla scienza sembra riscattare presso l'Aquinate, l'arte da quella mortificante limitazione cui sembrava averla costretta l'includerla strettamente nell'ambito del "fare". S. Tommaso, anzi, precisa ancor più questo rapporto tra l'arte e la scienza a proposito della nota di stinzione tra arti meccaniche e arti liberali, con cetto che il medioevo aveva ereditato dall'antichi tà classica (1). Le prime, che S. Tommaso chiama servili "ordinantur ad opera per corpus exercita"; le altre, divise in trivio (grammatica, dialettica retorica) e quadrivio (aritmetica, geometria, musica, astronomia), in qualità di "abito speculativo", "ad huiusmodi opera rationis.....ordinantur". Le liberali dunque si avvicinano alle "scientiae", ma ne differiscono in quanto queste ultime "ad nul lum huiusmodi opus ordinantur"; inferiori alle liberali sono certo le arti servili, così come il corpo è sottoposto all'anima, ma "nec oportet, si

(1) cfr. Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche (testo, traduzione e note a cura di S. Ferri), Roma 1946.

- 82 -

liberales artes sunt nobiliores, quod magis eis
conveniat ratio artis" (Sum. Theol. 1^o 2^o, q.57, a
3; ad.3).

Nel medioevo, dunque, non si distingueva dal con-
cetto generale di arte quella particolare forma di
attività, che costituirà poi l'oggetto della este-
tica; delle arti, così come noi oggi le intendia-
mo, soltanto la musica era assunta nella schiera
delle superiori, e questo in virtù del suo caratte-
re scientifico, allora preponderante, per la sua
riducibilità a rapporti numerici (1): la pittura,
l'architettura, ecc. facevano parte delle arti mec-
caniche, non distinte quindi come essenza dall'ar-
te del fabbricar navi o utensili.

Infatti, da Isidoro di Siviglia in poi tutti
gli enciclopedisti danno precetti di tecnica arti-
stica, ponendo sul medesimo piano l'architettura, e
ad es., l'arte del tessere; nè il concetto muta ne-
gli statuti delle Corporazioni artigiane; e ancora
Cennino Cennini nel suo Libro dell'arte, per quan-
to già ricco di felici intuizioni sul carattere pro-
prio della pittura, unisce a precetti riguardanti
quest'arte altri concernenti il tingere le stoffe e

(1) v. nota al capitolo I della 3^a parte.

- 83 -

l'uso degli ingredienti per la cosmesi.

Questo non vuol dire che il medioevo non abbia avuto una sua estetica: basti ricordare la funzione della bellezza in S. Agostino, simile a quella già proposta da Plotino e la definizione del bello come attributo dell'Essere, non come puro accidente, coincidente metafisicamente col Bene, con l'Uno ecc. nella concezione tomistica, ma il concetto di bello, nonostante l'accostamento plotiniano, non era in rapporto esplicito con quello di arte come lo diverrà in seguito; ciò che non esclude che si trovino nella Scolastica, anche se in modo implicito, alcune felicissime chiarificazioni sul concetto di bello estetico, di creazione, di finalità dell'arte ecc. di cui daremo qualche cenno più avanti.

Non è precisabile il momento in cui il vocabolo arte assume il significato attuale; anche se l'interesse dell'Umanesimo si appunta su particolari forme di arte (1) la parola arte indica ancora soltan-

(1) Il Ghiberti tesse la storia dei pittori illustri dei suoi tempi e l'Alberti scrive un trattato sulla pittura, un altro sulla scultura e un'altro ancora - il più importante - sull'architettura, intendendo queste arti nel senso moderno di creatrici di bellezza.

- 84 -

to un elemento dell'atto creatore e cioè la capacità d'attuazione (da non confondere però con la tecnica in senso moderno); e infatti la parola arte compare quasi sempre accompagnata dal termine "ingegno", che sta a indicare l'invenzione, l'atto mentale del concepire immaginando, corrispondente, nel clima intellettualistico del tempo, a ciò che tanto nel tardo medioevo (Cennini) quanto ai nostri giorni si dice "fantasia" (v. nella 3^a parte la nota al cap.III e il cap.IV).

Ma già fin dal Boccaccio l'inclusione della pittura, scultura, ecc. nelle arti meccaniche non soddisfa più, e si tende a porre queste arti sul medesimo piano delle liberali, o meglio a svincolarle semplicemente dal concetto di meccanico, che comincia ad assumere significato dispregiativo (1).

Nel Quattrocento l'Alberti con la sua definizione dell'architetto attuerà completamente tale libe

(1) Ugo da S. Vittore aveva persino, da buon medievale, inventato una strana etimologia: mechanicus da moechus. (E il significato dispregiativo rimarrà fino ancora al Manzoni, che pone sulle labbra del "signore" l'apostrofe di tono insultante: "vile meccanico", rivolta al figlio del ricco mercante Ludovico, non ancora divenuto Padre Cristoforo).

- 85 -

razione (1), e finalmente Leonardo dirà che la pit-
tura è la più nobile di tutte le attività dell'uo-
mo perchè lo fa padrone ("signore e Dio") dell'uni-
verso attraverso la visione, attuandosi in questa
la massima evidenza della sintesi mentale che è
propria dell'uomo.

Nel Cinquecento il concetto di arte si precisa:
il Vasari, infatti, sanziona col termine "arti del
disegno" l'intima affinità della pittura, scultura,
architettura, giustificandola esplicitamente con
l'affermazione (ripetuta nei secoli successivi) che
il disegno è il padre comune delle arti; il termine

(1) "Ma innanzi che io proceda più oltre, giudi-
co che sia bene dichiarare chi è quello che io vo-
glio chiamare Architetto: Perciochè io non ti por-
rò innanzi un legnaiuolo che tu lo abbi ad eguaglia-
re ad uomini nelle altre scienze esercitatissimi;
colui certo che lavora di mano serve per istrumento
all'architetto. Architetto chiamerò io colui il
quale saprà con certa e meravigliosa ragione e re-
gola, si con la mente et con l'animo divisare: si
con l'opera recare a fine tutte quelle cose, le
quali mediante movimenti di pesi congiugnimenti e
ammassamenti di corpi, si possono con grande
dignità accomodare benissimo all'uso degli uomi-
ni. Et a potere far questo bisogna che egli ab-
bia cognitione di cose ottime e eccellentissime;
e che egli le possenga". (De re aedificatoria, trad.
Cosimo Bartoli, proemio).

- 86 -

rimase a lungo, si ritrova ancora in Hegel: il Winckelmann precisa di volersi occupare, nei suoi scritti, delle arti del disegno, affermando che soltanto per brevità chiama la sua opera "storia dell'arte". E del resto anche oggi, con la locuzione storia dell'arte, s'intende comunemente la storia della pittura, della scultura e dell'architettura.

L'essenziale idendità delle arti del disegno con la musica e la poesia (per non parlare di altre manifestazioni, come la danza, ecc.), chè è per noi moderni concetto acquisito, non era davvero chiara nel Rinascimento; si ripeteva, come già del resto nel medioevo, l'oraziano "ut pictura poesis" (1) ma in senso estrinseco e occasionale. E' tuttavia da notare in ciò un almeno adombrato paragone fra le arti, paragone che fu massimamente trattato da Leonardo; e quindi il riconoscimento implicito che, essendo tra di loro comparabili, le diverse arti dovevano avere un quid comune. Ma è certo che una esplicita affermazione d'idendità es

(1) Ars poetica, verso 361. E' noto che nel verso di Orazio il significato dell'espressione è sostanzialmente diverso, ma il concetto era proverbiale nell'antichità.

- 87 -

senziale fra le arti non fu pronunciata prima del Seicento, poichè soltanto in questo secolo, in Francia, invalse l'uso di un termine che in sé, per la forza di attributo comune, effettivamente unificò le arti: il termine fu "bellezza", che appare in fatti congiunto con quello di arte nella formula "beaux arts". La locuzione passò anche in Italia (Bettinelli); e il Milizia, poi, combinò insieme i due termini intitolando il suo celebre opuscolo: Del modo di vedere nelle belle arti del disegno.

In Germania prevalse dapprima l'indicazione italiana, poi quella francese; ma alla metà del Settecento il Lessing nel suo *Laocoonte* enunciò la nuova formula "bildende Kunst"; questa tendeva a separare nettamente nella loro essenza la poesia dalla pittura, detta arte del tempo l'una e dello spazio l'altra; nel termine "bildende" si rispecchia la convinzione allora diffusa dell'eccellenza della scultura greca (il Lessing, per l'appunto, dimostra la sua tesi basandosi soprattutto su un'opera di scultura antica); "Bild" in senso stretto significa figura, e in senso lato è ogni oggetto che sia stato massa informe e abbia ricevuto dall'arte una forma precisa. Questa terminologia fu accettata in Germania; in Italia si tentò di tradurla con "arte for-

mante"; si disse pure "arti plastiche" o "arti figurative" (primo a usare questo termine fu il Selvatico nel 1855). La teoria della "pura visibilità" (v. cap. seguente) che limita le qualità artistiche agli elementi visivi, ha suggerito il nome di "arti visive", oggi risolutamente usato dal Benenson, per la pittura, scultura, architettura (1).

La formulazione filosofica del concetto di arte è dovuta alla filosofia moderna, che, dapprima con la fondamentale tesi del Vico e poi con le trattazioni della scuola del Leibniz e poi ancora con il Kant, sviluppa, isolandola dalle altre, la scienza dell'estetica (2); e noi oggi, pur attraverso divergenze di opinioni e di sistemi relativi all'estetica, abbiamo ormai acquisito chiara coscienza teoretica di questa particolare forma di attività umana che è la creazione artistica, anche quando non sappiamo formularne la definizione.

(1) cfr. L.Venturi, in voce Arte, in Enciclopedia Italiana.

(2) Il primo a usare la parola "estetica" come nome di scienza speciale fu il Baumgarten in un opuscolo del 1735 "Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus"; nel 1750 poi pubblicò un trattato che aveva per titolo "Aesthetica".

- 89 -

Naturalmente, trattandosi di attività umana, non si possono definire i suoi confini con rigore geometrico; e mentre troviamo immediatamente i caratteri suoi propri nelle cinque arti: pittura, architettura, musica e poesia, non possiamo negare che questi stessi caratteri siano pure, ad es., nell'oreficeria, nella danza e nell'eloquenza, anche se frammentati ad altri elementi, pratici o conoscitivi. La tendenza della critica moderna è appunto quella di indagare l'essenza dell'arte al di sopra delle varie manifestazioni occasionali; ciò da luogo, nella pratica, a una rivalutazione delle cosiddette "arti minori" (miniatura, oreficeria, arte del mobilio, delle stoffe, ecc.) e a poter trovare arte in qualunque momento e caso del nostro operare. Da questo punto di vista, oggi come nel medioevo, non è possibile una divisione nelle varie forme di attività. Meglio è dunque, anzichè cercare quali distinte estrinsecazioni l'arte abbia, tentar d'indagare quale concetto comune presieda a tali varie manifestazioni e i vari problemi che esso suscita; e prescindere, per ragioni di brevità, dal considerare il predominio che volta a volta gli autori conferiscono a una determinata arte: ad es. quando si vuole identificare i termini arte e poesia (Croce), o quando

- 90 -

si afferma che tutte le arti tendono alla condizione di musica (v. la nota al cap.I della 3^a parte).

3) - CONCETTO DI ARTE. Gli autori moderni, anche di opposte tendenze, si trovano d'accordo nel ritenere che l'arte è attività spirituale creatrice, non subordinata a modello o concetto alcuno, conoscenza intuitiva e perciò lirica e non razionale, ed espressione dello spirito nel sensibile; la creazione artistica, per sua natura, è disinteressata, non si pone alcun fine pratico, nemmeno il più alto; non ha altro scopo che la perfezione della forma: ma non per questo è gioco vano o sogno, perchè in questa perfezione essa raggiunge (com'è implicitamente conseguente) un valore assoluto o universale: ogni opera d'arte corrisponde a una espressione assolutamente individuale; ma contemporaneamente per l'intima, intrinseca e univoca perfezione formale, diviene ipso facto una realtà spirituale, che, così com'è non può non essere accettata da tutti e perciò acquista valore universale.

Creando, come s'è accennato, l'artista conosce, ma non in una forma logica, concettuale, discorsiva, propria dell'uomo e insomma di ogni uomo, bensì con apprensione immediata intuitiva propria di

- 91 -

lui stesso, in quanto individuo, in un suo determinato e irripetibile momento; e perciò ogni volta l'artista scopre e determina e rivela nel sensibile, muove apparenze formali (che sono poi destinate a diventare patrimonio spirituale di tutti, anche dei non artisti: si pensi, ad es. come il gusto per il paesaggio sia nato dalla pittura veneta prima e francese poi).

L'intuizione dell'artista, dunque, anche se parte dalla sua individualità e ne conserva l'impronta (anzi, appunto per questo), ha valore universale; e questo valore universale l'artista trasfonde nel sensibile. Ed è questo il prodigio dell'arte e la sua estrema dignità: far discendere l'infinito dello spirito in un frammento di materia, redimere e spiritualizzare il sensibile, ciò che avvicina l'artista creatore a Dio.

Ma in questa nobiltà dell'arte sta pure il suo limite, il suo stesso dramma: l'arte è espressione dello spirito, ma deve parlare attraverso il sensibile; l'artista è creatore, ma soltanto in senso relativo, in quanto crea con la materia che gli preesiste e che gli è data; anche il più grande genio è anzitutto un operaio che "geme per piegare la materia ai suoi fini espressivi" (Léonard).

- 92 -

Da questo complesso dualismo artista-uomo sorgo-
no tutti i problemi dell'arte. In quale rapporto
stanno l'intuizione spirituale e la realizzazione
pratica? e quale relazione passa tra la forma nuo-
va dell'espressione e i contenuti (1) espressi?
in quale rapporto sta l'arte con le altre attività
dello spirito?

4) - ARTE E TECNICA. Il positivismo ha accentuato
l'importanza della tecnica e della materia impiega-
ta, facendone addirittura il motivo determinante
della forma; l'idealismo, al contrario, ha soprav-
valutato l'elemento intuitivo facendo coincidere
arte e fantasia, arte e liricità e dando alla te-
cnica l'unico ufficio di mezzo mnemonico
o di trasmissione accidentale dell'intuizione.

(1) Per "contenuto", com'è noto, s'intende: 1)
ciò che comunemente si chiama il soggetto dell'o-
pera d'arte (per es. in un quadro o in una scultu-
ra la Madonna, un paesaggio, una natura morta, ecc.
in un brano di musica la materia narrata dalle pa-
role se si tratta di melodramma o di musica da can-
to, o il titolo che talvolta il musicista prepone
alla composizione). Si noti che tale soggetto non
è necessario all'opera d'arte; infatti, per es.,
una pittura può essere un puro rabesco decorativo,
o una musica (ciò che avviene spessissimo) non por-

- 93 -

Ma sarebbe negare la spiritualità e la creatività dell'atto artistico il farlo dipendere da elementi estrinseci e perciò negarlo nella sua essenza; gli argomenti addotti non dimostrano il fatto, perchè se è vero che una costruzione di marmo è diversa da una di legno, è pure vero che è l'artista a scegliere i materiali che egli piega ai suoi fini espressivi; tant'è vero che nel barocco, ad. es., si trattò il marmo come se fosse stoffa o addirittura puro colore, per trarne alcuni effetti formali caratteristici di quel tempo e inconfondibili con altri; e i secoli che precedettero i van Eyck non tennero conto dei colori a olio, per quanto li conoscessero, perchè non lo richiedeva il problema del-

tare titolo alcuno. Tale aspetto del contenuto ha dato luogo alla classificazione di arti imitative (pittura, scultura e poesia) e non imitative (architettura e musica); nella musica infatti, come si è detto, è raro il caso in cui vi sia un riferimento a un soggetto; in architettura lo stesso; si potrebbe però in quest'ultimo caso parlare di soggetto in un senso un poco diverso, cioè dire che il soggetto di una costruzione è ad es. una chiesa, una scuola, una casa d'abitazione, ecc. 2) i sentimenti che occasionalmente occupano l'artista quando esegue l'opera d'arte o che in lui la determinano (p.es. la malinconia del Petrarca, l'infelicità nel Leopardi, il dolore per l'uccisione del padre nel Pascoli).

- 94 -

la forma, così come i greci non vollero usare l'arco negli edifici monumentali, pur conoscendolo e adoperandolo in opere utilitarie (fogne, cunicoli, ecc.). E d'altronde l'essenza di un artista è indipendente dalla tecnica adoperata: Giotto è identico a se stesso quando affresca o dipinge a tempera, così come Beethoven non muta tra le composizioni sinfoniche o per strumento solista.

D'altra parte, il dare al fenomeno artistico valore puramente mentale è disconoscere la realtà concreta d'arte, il suo carattere d'espressione dell'intelligibile o dell'immaginabile attraverso e per mezzo del sensibile. L'artista sa bene quanto sia difficile vincere la passività, l'ottusità della materia, e il suo lavoro comincia dalle prime pennellate o dai primi colpi di scalpello: e la immagine si libera a poco a poco e con fatica dalla materia; tanto che, a rigore, si può affermare che non preesiste arte all'opera attuata.

La tecnica, dunque, è necessaria all'artista ma non lo domina; è soltanto un mezzo che egli ha per dominare la materia; mezzo che poi, nell'opera compiuta, si dimentica, ma che fu necessario e imprescindibile (e perciò in qualche modo connesso), al-lo stesso modo l'attività artistica soltanto arti-

- 95 -

ficiosamente, può scindersi dall'integrità della persona umana.

Ma la tecnica non interviene a determinare il valore dell'opera d'arte; e quando l'artista se la pone come fine si ha il virtuosismo, non l'arte. Perciò assurdo è parlare di un progresso e di una decadenza dell'arte in base ad una maggiore ricchezza o di cultura o di intellettualità, come si fece dal Rinascimento in poi, giudicando dell'arte del medioevo; ogni espressione, se è forma raggiunta, è universalmente valida, di qualunque mezzo essa si serva.

5) - FORMA E CONTENUTO. Quanto poi al rapporto tra forma e contenuto, è chiaro che ambedue gli elementi sono necessari all'opera d'arte. L'arte, se esprime, non può fare a meno di esprimere qualche cosa, sia essa il sentimento dell'artista o il soggetto rappresentato, ma ciò che dà all'opera valore di arte è la forma, è il modo con cui il contenuto viene espresso. Il quale, cioè, viene tutto assorbito dalla forma, che lo ricrea daccapo, in essa e per essa soltanto esprimendosi in una sintesi assolutamente nuova, compiuta, valida e irripetibile e perciò di valore universale.

- 96 -

Fu detto perciò molto efficacemente (L.Venturi) che un grido di dolore non potrà mai essere opera d'arte; cioè la semplice espressione del sentimento, nella sua immediatezza empirica non può avere, come non ha, valore universale; perchè acquisti tale valore occorre che l'artista si liberi dalla propria empiricità, contempli il suo sentimento e "cerchi" la forma che lo esprima nel modo migliore. Così è del tutto comprensibile come l'arte sia assoluta liberazione e purificazione (catarsi); e generi, cioè, in ogni caso, un sentimento che altro non può essere se non quello speciale godimento cui conviene l'unico attributo di "estetico". Cioè, se anche ciò che viene rappresentato in un'opera d'arte è in se qualcosa di doloroso e di brutto, esso si risolve - contemplato dall'artista o dallo spettatore - in un particolare piacere: si applaude di fronte a una scena di morte e si amira con compiacimento un mostro dipinto. E l'artista, creando, sempre gode per modi particolarissimi: gode della sua liberazione dal mondo empirico e gode dell'opera sua, anche se, poi, di questa sarà insoddisfatto.

L'artista avrà realizzato un'espressione insostituibile, alla quale non si può cambiare, toglie

- 97 -

re o aggiungere nulla senza rompere l'incanto, e cioè senza perderne l'armonia. (Ed ecco congiungersi col concetto di arte quello di "compiutezza" ciò che oggi informa chiaramente l'estetica del Rinascimento e per cui l'arte si qualifica come "espressione totale"; e, in fondo, verifica il concetto di arte come "far bene" qualsiasi cosa secondo il pensiero medioevale). L'artista deve raggiungere, cioè, le condizioni della bellezza, cioè quella che S. Agostino diceva "unità" (De vera Relig. cap.41), quella che S. Tommaso formulava in tre punti: "ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio. Quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas. Unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur" (Sum. Theol. I^o, q.39, a.8, c.) e anche l'Alberti enuncerà nella sua celebre definizione: "La Bellezza è un conserto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso, in quella cosa, in che le si ritruovano, di maniera chè e non vi si possa aggiungere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio, et è questa certo cosa grande e divina" (De re aedif,

- 98 -

trad. Bartoli, l. VI, cap. II).

Questa unità, questa integrità, questa "concin
nitas" è ciò che i moderni chiamano stile, cioè
forma raggiunta e affermata. Questo stile, questa
forma, appunto perchè frutto di creazione, sarà
nuovo ogni volta e irripetibile; vano è perciò par
lare di progresso o di decadenza, non solo rispet
to alla tecnica ma ancora rispetto a un determina
to artista (come fu, per il Vasari, Michelangiolo);
fissare la perfezione dell'arte in un determinato
momento storico e in determinate opere è un nega
re la vita dello spirito, che sempre si rinnova
e cresce su se stessa; per l'artista uno stile pre
cedente può aver valore di esperienza e di stimolo;
ma non può diventare un canone, un legame che vin
coli la sua libertà creativa. Dannoso oltre che va
no è l'insegnamento accademico che studia gli sti
li (1) avulsi delle personalità artistiche che li

(1) Si parla spesso, per es. di stile romanico
e gotico nell'architettura; ciò è lecito - e oppor
tuno ai fini didattici - se con la parola s'inten
de raggruppare empiricamente opere d'arte coeve e
di gusto affine che presentano caratteri somiglian
ti, così come si potrebbe dire egualmente architettura
del XII, XIII o XIV secolo; ma arbitrario è
fare dello stile una realtà, schematizzando l'in
finita varietà delle manifestazioni artistiche in

- 99 -

hanno creati o ricreati, nell'ambito delle quali soltanto essi "stili" hanno valore, o, peggio, che pone un modello in un unico stile astratto - e per ciò artificioso - giudicato gratuitamente perfetto (1).

un periodo nell'astrazione di un tipo unico e fisso (peggio poi quando questo tipo è proposto come modello da copiare); giacchè per far ciò è necessario assumere come fondamentale caratteristica un elemento che si ripete in ogni monumento e perciò non rispecchia l'originalità creatrice di un artista. Per es., quando si parla di "stile gotico" si basa il discorso sul fatto che tutte le chiese gotiche hanno l'arco acuto ecc.; e quando si vuol fare lo schema, ad es. del battistero di stile romanico si scelgono arbitrariamente un certo numero di battisteri con caratteri somiglianti, si spogliano delle peculiarità di ognuno che costituiscono, come si è detto, proprio l'espressione più genuina della personalità dell'architetto, per ridurli a un tipo unico, estremamente povero e privo di arte e che soprattutto non esiste nella realtà. E falso è pure parlare della trasformazione e dello sviluppo di uno stile (per es. il romanico che diventa gotico), come se ciò potesse avvenire spontaneamente, senza le personalità creatrici degli artisti; i quali naturalmente accetteranno la tradizione e il gusto dell'ambiente, ma per riviverlo e trasformarlo secondo il proprio gusto e per creare opere d'arte nuove, insospettabili e non derivabili da forme precedenti.

(1) Quando, per es., si professa la programmatica preferenza per le forme gotiche o rinascimentali, come avvenne rispettivamente nell'ambiente preraffaelita e nel neoclassicismo.

- 100 -

6) - ARTE E NATURA. Un altro impaccio che a volte si vuol imporre all'artista è il modello naturale. Il rapporto arte-natura costituisce forse la questione più antica, perchè fu, si può dire, il primo problema riguardo all'arte che s'impose all'attenzione dei filosofi greci (è nota la definizione di Platone dell'arte come mimesi - parziale e ingannevole - della natura e perciò condannabile e la rivalutazione d'Aristotele che vede nell'arte l'imitazione non del particolare ma dell'universale, e perciò - nel nostro attuale linguaggio - non più imitazione); e la polemica non può dirsi, neanche oggi chiusa.

Anche qui, tenendo ben fermo il concetto di arte come creazione spirituale, è chiaro che l'arte stessa non può copiare la natura (come s'è già detto per qualsiasi modello) senza rinunciare alla sua funzione creatrice; se così fosse l'opera d'arte migliore sarebbe la fotografia o un mezzo di riproduzione, se esistesse, ancora più esatto o più conforme alla visione oculare (che tuttavia, anche essa non ha mai valore assoluto e unico). L'artista è libero davanti al suo soggetto e se è veramente artista finisce con l'imporcene la sua visione. C'è però una verità in questo concetto d'imitazione.

- 101 -

zione: cioè come diceva S. Tommaso (e ribadisce poi il Boccaccio), "ars imitatur naturam in sua operatione", (Sum Theol., I^a, q. 117, a. 1, c.) o come dirà Kant, in senso teleologico, il genio opera come la natura.

Inoltre è pur vero che l'artista è sempre libero nella sua creazione, ma, come si è detto, deve valersi di mezzi sensibili per esprimersi; e, se di pinge, ad es. un albero, dipingerà, è vero, il "suo" albero, ma dovrà sottostare a certe condizioni di intellegibilità, legate alle sue condizioni di uomo; le quali, è da notare, non sono fisse e immuta bili, ma, al contrario, rispecchiano il continuo arricchimento dell'umana esperienza e dell'incontrollabile gusto che può dar luogo anche a espressioni convenzionali. Se tuttavia l'artista ostenterà deliberatamente di trascurare quelle condizioni - co me in alcuni indirizzi moderni è avvenuto - non raggiungerà l'arte, cioè la trasparenza dello spirito nel sensibile, ma o dei simboli intellettuali, del le "cifre" senza valore formale, o dei segni senza significato cioè senza luce dello spirito; e in questo caso rientra la volontà e la presunzione del l'originalità ad ogni costo.

- 102 -

7) - ARTE E GUSTO. L'arte si nutre dunque della vita intera; spirituale e materiale, dell'uomo; questo nutrimento le è indispensabile ed è insieme la sua schiavitù: l'artista non potrà mai prescindere dal gusto del suo tempo e dal gusto suo proprio, individuale; ma non è questo a costituire l'essenza dell'opera d'arte; e perciò, finchè parliamo, ad es. dell'amore per la prospettiva dei pittori dell'Umanesimo, dell'enfasi barocca o della religiosità del B. Angelico, non cogliamo il momento dell'arte; questi elementi sono però necessari presupposti "storici" della creazione artistica, che ogni volta li trasfigurerà (v. il cap.II).

8) - AUTONOMIA DELL'ARTE. L'arte per la sua dignità di creazione assoluta, non ha altri fini fuori di se stessa; non è un mezzo per il raggiungimento di altri scopi, per quanto alti; l'arte piace e commuove, ma non si pone per fine il piacere, sotto pena di fallire come arte; non dimostra verità intellettuali, non dà precetti di edificazione morale; altrimenti l'arte diverrebbe un mezzo per l'edonismo, la verità logica, la morale. L'artista infatti, deve essere in certo senso obiettivo e disinteressato come lo scienziato, abbandonarsi al

- 103 -

proprio oggetto senza pensare all'effetto.

E' infatti significativo che fin dal medioevo, e cioè quando la mentalità e la cultura accentuavano la subordinazione di ogni cosa a un fine trascendente, si riconoscesse la dignità e l'autonomia dell'arte, non dissimilmente da quel che propugnano le più moderne proposizioni della critica. Infatti S. Tommaso afferma con estrema chiarezza l'autonomia dell'arte; poichè, mentre "ad prudentiam.....requiritur quod homo sit bene dispositus circa fines.....ideo ad prudentiam requiritur moralis virtus", "Bonum autem artificialium non est bonum appetitus humani, sed bonum ipsorum operum artificialium: et ideo ars non presupponit appetitum rectum" (Sum. Theol. 1^a 2^a, q.57, a.4, c.); "non enim pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus quod facit.....Dummodo enim verum geometra demonstrat, non refert, qualiter se habeat secundum appetitivam partem, utrum sit laetus, vel iratus: sicut nec in artifice refert, ut dictum est" (Sum. Theol. 1^a 2^a, q.57, a.3, c.).

L'artista dunque, in quanto tale, deve servire soltanto la perfezione dell'opera che compie; le sue intenzioni morali, le sue qualità sono indiffe

- 104 -

renti all'opera d'arte, anch'essa in quanto tale. D'altra parte, pur di fronte a questa assoluta autonomia dell'arte, nulla ci autorizza a dimenticare che l'artista è pur sempre un uomo tra gli uomini e la sua umanità non si può sezionare in parti del tutto indipendenti ed estranee l'una dall'altra; la personalità umana ha una sua integrità che non è possibile disconoscere, non solo in sede psicologica, ma anche in sede morale, perchè è ordinata a un fine che la trascende. Se alcuno, dunque, non come uomo privato, perchè ciò riguarda la sua coscienza, ma come artista, riduce la sua opera a illustrazione di qualcosa che contrasta con l'ordine etico, senza risolverla in opera d'arte, documenta unicamente il suo particolare stato d'animo venendo meno - come è evidente - alla sua peculiare qualità d'artista, infatti, come in ogni altro caso consimile, poichè persegue un fine determinato che non assurge a valore universale, rimane fuori dell'ambito dell'arte. Perciò arte e moralità sono termini estranei l'uno all'altro.

E' ovvio poi che, a prescindere dal valore intrinsecamente artistico, può darsi il caso che un'opera d'arte sia occasione atta a suscitare sentimenti contrari alla legge morale; ma ciò dipende

- 105 -

derebbe non già dall'opera d'arte in se stessa, ma da contingenti attitudini di chi la contempla e pertanto simile caso può e deve comportare l'azione del censore. Per es. la parziale nudità dei personaggi rappresentati, che nessuno pensò di proibire durante l'Umanesimo, perchè ciò, allora, non pareva suscitare sentimenti contrari alla morale, non fu ammessa in altre età. Allo stesso modo certa poesia, potendo nuocere a un determinato e particolare genere di lettori, deve da questi esser tenuta lontano. Ma, come si vede, tali questioni esulano del tutto dal giudizio sull'opera d'arte.

9) - ARTE RELIGIOSA. Poichè abbiamo visto che non è il contenuto che determina il valore e l'essenza dell'opera d'arte, non si può propriamente parlare di arte religiosa; l'artista che tratti un soggetto religioso non avrà stile diverso da quello dei suoi paesaggi o nature morte. Soltanto in omaggio alla destinazione che ha, ad es. la pittura sacra, si può dire che l'artista deve tenere presenti alcune condizioni: la sua opera, cioè, non può essere oscura, piena di sottintesi e di premesse culturali, ma deve essere leggibile e chiara. Ciò che, in ultima analisi, riguarda l'iconografia e non l'ar

- 106 -

te.

E' anzi da tener presente, come responsabilità dell'artista, che le immagini, proprio quando sono opere d'arte, s'impongono con valore di realtà a chi le osserva. Ad es.: una figura dipinta da un grande artista vincola in certo modo il pensiero di chi, comunque, pensa - anche indipendentemente dall'opera d'arte - il personaggio rappresentato da quella figura, stabilendone perciò, come se fossero veritieri, i caratteri somatici. Deriva da ciò la necessità (tutta, del resto, contingente) di sottostare ad alcune forme iconografiche tradizionali; le quali pure, non hanno stretto rapporto con l'arte. Infatti nulla vieterebbe, ad es. di vestire i personaggi sacri con abiti del nostro tempo, in conformità a ciò che fecero i pittori almeno fino al Cinquecento; ma è anche vero che l'immediato confronto con la realtà, l'immediato richiamo all'esperienza particolare, determinata dagli abiti moderni, sminuirebbe l'intrinseco valore universale della visione artistica, legati come siamo a una tradizione iconografica, instaurata, appunto, nei secoli passati, a meno che, bene inteso, l'artista non abbia tale potenza creativa da distolgerci affatto dal richiamo della realtà e dell'esperien

- 107 -

za. Tutti accettiamo senza alcuna difficoltà di ve
dere i pastori del Presepio in abiti rinascimenta-
li o di contemplare l'Annunciazione entro un'archi-
tettura palesemente quattrocentesca; così come nes-
suno nota, ad es. o comunque stupisce di fronte al
fatto che nella Deposizione di Donatello (pulpito
di S.Croce) gli arti che sorreggono il Cristo siano
in numero assai superiore a quello corrispondente
ai corpi degli astanti.

o o o

Non pretendiamo certo di avere con questa breve
introduzione, non dirò approfondito, ma neppure ac
cennato a tutte le questioni intorno all'arte. Ol-
tre ai problemi più strettamente filosofici che han-
no un'importanza secondaria rispetto allo studio
sulla storia dell'arte (ad es. quale posto occupi
l'arte nella vita dello spirito, se esista il bello
e in quale rapporto esso stia con l'arte ecc.), vi
sono problemi che sono stati in passato al centro
delle discussioni sull'arte, ma che ora al lume del
la moderna estetica appaiono vuoti di significato;
basti accennare, come esempio, alle note polemiche

- 108 -

sui generi letterari (1), sull'eccellenza di un'altra sulle altre e sui limiti delle arti stesse(2), alle teorie sull'allegoria, sulla metafora e sul

(1) A partire dal Cinquecento si distinsero rigidamente, basandosi sul contenuto, i generi letterari e si vollero stabilire delle leggi che regolassero la tragedia (valendosi per questa soprattutto di una falsata interpretazione della Poetica di Aristotele), la commedia, il poema cavalleresco, ecc. Leggi che, come è facile capire, quando sono imposte dall'esterno costituiscono un impaccio alla fantasia creatrice dell'artista - vittima famosa il Tasso -. Ma anche quando gli artisti infransero queste leggi, rimase a lungo nei grammatici la pedanteria classificatoria; tanto che davanti a opere che per la loro originalità eludevano qualsiasi schema, si creavano appositi generi letterari per includerle; come avvenne per la Divina Commedia classificata tra i poemi epico - didascalici o allegorico - dottrinali. Come è chiaro, i generi letterari hanno un valore puramente empirico e indicativo (cfr. ciò che si è detto per gli stili), ma non possono avere entità astratte, valide universalmente; ogni artista si esprime nella forma che reputa migliore, e, a seconda del suo temperamento, avrà bisogno della più assoluta libertà (come i poemi moderni che arrivarono a rifiutare non solo la strofa e la rima, ma anche il verso e perfino la punteggiatura) oppure saprà creare assoluti capolavori nell'ambito delle leggi tradizionali (come fecero ad es. Racine e Molière).

(2) Si veda il cenno che ne è stato fatto nel secondo paragrafo di questo capitolo.

- 109 -

simbolo, che, sotto diversi aspetti, sono fiorite dal medioevo fino a oggi (1).

Vi sono inoltre problemi ancor oggi al centro dell'attenzione e sui quali tuttora è in atto e in corso l'opera di chiarificazione; ad es. quello dell'interpretazione di cui certe arti hanno bisogno e quello di un'opera d'arte che nasce dalla collaborazione di diversi artisti e si presenta una volta finita come un tutto unico. Possiamo noi, cioè, conoscere una musica quale veramente il musicista l'ha scritta? può l'esecutore essere obbiettivo, spersonalizzandosi? o, per lo meno, deve tendere a questo anche quando ha a sua volta spirito d'artista? e, se ciò non è possibile, in quale misura collabora all'opera d'arte? E lo stesso dicasi per i lavori teatrali. E così pure, è possibile che due diversi artisti compiano assieme un'opera d'arte, come ad es. il poeta e il musicista in una lirica o in un melodramma? e, quando questo avviene, possono gli artisti esprimere pienamente la loro personalità, o è uno solo che domina e subordina alla pro-

(1) E' chiaro che queste teorie disconoscono l'autonomia dell'arte, poichè l'adoperano per significare qualcosa d'altro, una verità intellettuale o morale.

- 110 -

pria l'espressione altrui? Si capisce come questo problema abbia particolare risalto oggi nel cinematografo, dove è indispensabile la collaborazione; e, di conseguenza, è arte il cinematografo come lo è un quadro o in grado diverso?

Si vede da tutto ciò che vi sono delle innegabili differenze tra le diverse espressioni di arte; vano è ad es. porre il problema della interpretazione anche per una pittura. Ma queste differenze non sono sostanziali, non toccano l'essenza del concetto di arte, che non può essere che uno solo, quello appunto per cui possiamo parlare in tutti i casi di "opere d'arte".

Capitolo II

OSSERVAZIONI ELEMENTARI SULLA CRITICA D'ARTE

1) - GENERALITA'. Esiste una storia, e in particolare una storia d'arte, imparziale o, come s'usa dire, obbiettiva? In altri termini: che cosa significano, o meglio quale intimo e valido significato hanno codeste parole del linguaggio comune: imparzialità e obbiettività?

Mentre da un lato ciascuno di noi, ogni volta che esprime un giudizio, crede, in buona fede, di essere obbiettivo e imparziale - e su tale fede fonda la coscienza di esprimere un giudizio "giusto" - d'altro canto ciascuno di noi si trova spesso in disaccordo con altri, che parimente si professano disinteressati assertori del giusto; e anche noi, col mutar del tempo, mutiamo parere, cioè in fondo, contraddiciamo noi stessi. Si che sembra parola vana l'esistenza della verità in se stessa, almeno dove non intervenga un atto di mera fede, fuori della sfera razionale. Si giunge d'altra parte a formulare

- 112 -

e proclamar giudizi unicamente sotto l'impulso del
l'immediato arbitrio; e, peggio, talvolta si osa
credere valido (istituendo a tal proposito una pseu
doteoria indice di basso dilettantismo) qualsiasi
nostro giudizio fondato sul "mi piace o non mi pia
ce", considerando perfino dannoso, ai fini della
spontaneità, riflettere su tali improvvisazioni im
pulsive. Con ciò ci si espone a due pericoli, o me
glio a due aspetti del medesimo danno: al cadere
in contraddizione con noi stessi ad ogni momento e
a dover concedere uguale diritto di validità, ugua
le diritto di verità ad affermazioni opposte e con
traddittorie, escludentisi a vicenda; onde la paro
la verità si svuota di ogni significato. Ciò che
equivale a rassegnarsi non solo a non comprendersi
fra uomini, ma perfino a non comprendere sè medesi
mi; in una parola a rendere inutile il giudicare e,
ciò che è lo stesso, il pensare, tanto che sarebbe
coerente astenersi da ogni forma di riflessione.
Come se, poi, al pensiero fosse possibile rinuncia
re.

In verità, per dipanare questi intricati argo
menti, conviene prima di tutto tener presente che
altra cosa è enunciare dati di fatto e altra è giu
dicare; ovvero sono da considerarsi come ben di-

- 113 -

stinte e diverse tra loro cronaca e storia.

Se io, per esempio, dico: Cristoforo Colombo scoprì l'America nel 1492, non faccio che enunciare un fatto che mi astengo del tutto dal giudicare; fornisco, cioè, un elemento adatto alla pura e semplice cronologia; faccio, cioè, della cronaca. Ma se dico: la scoperta dell'America, avvenuta nel 1492 per opera di Cristoforo Colombo, è uno dei fatti più gloriosi della storia della navigazione e segnò l'inizio di vaste conoscenze scientifiche, tanto che, da quella data, comincia una nuova era della storia della civiltà, esprimo giudizi che pongono l'avvenimento in relazione con altri fatti, cioè con le gesta dei navigatori che io qualifico come gloriose, con la scienza che io reputo progressiva e benefica, con la civiltà di cui mi compiaccio. Giudizi, questi, che potrebbero essere discussi e persino contraddetti da chi, per esempio, non stimi benefico il contatto tra popoli diversi e veda nella scienza e nelle civiltà moderne un ostacolo alla concordia e all'organizzazione sociale; mentre, per contrario, nessuno poteva discutere sul puro dato di fatto che si riferiva allo scopritore e alla data famosa.

- 114 -

Tanto che, chi ascoltasse quei miei giudizi, o quelli dei miei contraddittori, più che essere informato sull'avvenimento, scoprirebbe i miei pensiri e il mio modo di vedere e le opinioni dei miei avversari; o per lo meno a questi s'interesserebbe dopo aver acquisito quegli scheletrici dati di fatto.

E' da notare, in ogni modo, che soltanto nel caso dei giudizi emessi sui meri elementi di cronaca scaturisce la connessione tra i fatti antecedenti al 1492 e i seguenti, cioè, per es., fra l'ignoranza del nuovo continente e la conoscenza di quelle popolazioni, ovvero fra gli errori sulla forma della terra e le conseguenze di aver rimosso tale errore. Cioè soltanto mediante tali espressioni di giudizi è possibile far della storia, narrare, sul sostegno d'un pensiero continuo, gli avvenimenti; i quali pertanto non appaiono più isolati e disgregati, ma connessi dal rapporto di causa e di effetto.

Risulta che la storia, questa che non può nascere se non da una serie di giudizi, non può prescindere dalla personalità del suo narratore. In altre parole noi, leggendo la storia, vedremo che i fatti, cioè gli elementi inerti della cronaca, sono

- 115 -

per così dire filtrati attraverso il modo di pensare, il gusto, la cultura di chi la espone. Tanto che, per cogliere la verità, o almeno per avvicinarsi quanto possibile ad essa, dobbiamo prima esaminare, ovvero giudicare a nostra volta, quale sia la personalità dello storico.

Consegue che è utopistico pensare che possa esistere una "storia obbiettiva" o, come si dice volgarmente, "imparziale"; si deve, cioè, ritenere per certo che non si può prescindere dalla soggettività di chi narra dei fatti, non tanto per esporli, quanto per connetterli fra loro, per considerarli come interdipendenti l'uno dall'altro, secondo un personale giudizio, cioè immedesimandosi in essi; e immedesimarsi in qualche cosa, per es. in una serie di fatti, equivale a rendere tali fatti attuali al nostro pensiero, illuminandoli del nostro modo di considerarli. Tanto che, si può concludere, al passato appartiene soltanto ciò che si riferisce alla cronaca; mentre la storia, in quanto è l'espressione del giudizio di noi viventi, è essenzialmente "moderna", presente, del tutto contemporanea.

Ancora un esempio, che ci permetta di rimanere nell'ambito della storia artistica.

Se io dico: nella Chiesa di S. Pietro in Vincoli

- 116 -

è una statua di Michelangelo Buonarroti, che rappresenta Mosè, è di marmo ed è più grande del vero, era destinata a ornare la sepoltura di Giulio II; io espongo una serie di dati di fatto che nessuno pensa di contestare; fatti, cioè, che escludono qualunque giudizio, ovvero qualsiasi nostra partecipazione ad essi. Ma nessuno di questi dati di fatto vale minimamente a farmi comprendere se quella statua è un'opera d'arte, se convenga ammirarla, se cioè giustifica in qualche modo l'emozione che io provo nel contemplarla; per le quali cose, invece, occorrerebbe presupporre la conoscenza di che cosa è arte, e quale sia il nesso fra l'opera d'arte e la nostra sensibilità. Potrei narrare la storia di Mosè, per tentare di vedere quale rapporto esiste fra la vita del famoso profeta e il suo aspetto fisionomico; oppure potrei ritessere la vita di Michelangelo, coi suoi tormenti a proposito della sepoltura di Giulio II; ma tanto nell'uno quanto nell'altro caso mi terrei discosto dall'opera d'arte che ho davanti agli occhi e obbligherei il mio pensiero a ricordare la Bibbia o, poniamo, la biografia del Vasari. Potrei ancora ricordare l'austerità e la tragicità insite nell'animo dello scultore e la sua conoscenza anatomica

- 117 -

o parlare del suo stato d'animo o ricordare lo spirito di grandiosità umanistica del così detto secolo d'oro. Ma ancora mi terrei nelle riflessioni sulla psicologia di Michelangelo o sulla sua cultura o nelle considerazioni sull'ambiente cinquecentesco; cioè girerei col pensiero attorno all'opera d'arte senza riuscire a coglierne essenza che le è propria.

Ma se io esamino le qualità formali, per es. il plasticismo delle forme, l'opposizione delle parti, il moto potenziale per cui ogni elemento si accorda con gli altri in un ritmo unitario ecc. io certamente miro all'essenza dell'opera d'arte, concludendo, poniamo, per la positività del suo valore, proclamandola veramente opera d'arte. Ma qui potrei imbattermi in pareri discordi, per es. nelle parole del Milizia che non vi vedeva che un facchino vestito da fornaio, o in quelle del Freud che ne attribuisce l'atteggiamento al brusco avvedersi che le tavole della legge stavano per cadere a terra; proposizioni, queste, che negano alla statua ogni potere veramente emotivo.

Si che conviene, per tentare di cogliere la verità, esaminare quali siano i presupposti intellettuali del Milizia e del Freud, ed è bene che io

- 118 -

stesso mi renda conto anche dei miei: che cioè sia ben conscio tanto del gusto neo classico del Milizia, tanto della cultura psico-fisiologica del Freud, quanto, poniamo, della mia preparazione sui filosofi e critici moderni. Ovvero dovrò prima di tutto discriminare fra cronaca e critica, relegare la cronaca - la conoscenza dei dati di fatto, la filologia - fra i fondamenti che sono indispensabili al giudizio critico, ma che a questo non possono in nessun modo sostituirsi; riconoscere che soltanto la critica può generare la conoscenza delle opere d'arte in quanto tali; ma dovrò contemporaneamente convincermi che la critica non può essere mai, in senso rigoroso obbiettiva. E poichè la critica si risolve nell'espressione della personalità del critico (della sua cultura e dei suoi gusti) sarà necessario conoscere tali personalità, fare, in altre parole, la critica della critica, ovvero la storia della critica. Dopo di che avrò più raffinati strumenti per avvicinarmi, per quanto è possibile, alla verità.

o o o

Riassumendo quanto precede, e prescindendo dal-

- 119 -

la confutazione sistematica degli errori or ora enun-
ciati, in cui si cade nel fare la critica d'arte(via
via, nel corso della trattazione, si riprenderanno
in esame) conviene chiarire quale sia, allo stato
attuale degli studi, la posizione di codesto modo
di vedere, che risponde alle più vive esigenze at-
tuali e si risolve in una vera e propria scienza.

2) - CENNI SUI PIU' RECENTI METODI DELLA CRITICA
D'ARTE. Vediamo anzitutto in breve quali siano sta-
te le più recenti posizioni della storiografia ar-
tistica, sia per quanto riguarda i metodi di indagi-
ne e di preparazione filologica del materiale per
la storia stessa, sia per quanto riguarda il giudi-
zio critico e gli altri problemi e interessi ad es-
so connessi. Posizioni che occorre conoscere, an-
che indipendentemente da uno studio sulla storia
dell'estetica e della critica, per potersi orienta-
re leggendo gli studi dei moderni storici dell'arte,
i quali tutti, con maggiore o minore consapevolezza
e coerenza filosofica, sono necessariamente influen-
zati o diretti dalla teoria e dai metodi appunto
dell'estetica e della critica moderna. Ed è utile
per questo risalire anche se brevissimamente alle
posizioni critiche della fine del secolo scorso,

- 120 -

perchè queste ancora determinano in qualche modo gli studi attuali sia per i notevolissimi contributi di dottrina che vi hanno apportato, sia per le reazioni che hanno provocato, (reazioni che sono ancora spesso in una fase polemica, e non hanno perciò raggiunto un equilibrio stabile e una sistemazione definitiva che permetta di procedere oltre), sia per un certo attaccamento tenace che la storiografia artistica dimostra verso le teorie del passato, e una certa lentezza ad appropriarsi le umane conquiste; sì che vediamo che essa arriva sempre un poco in ritardo non solo rispetto alle dottrine filosofiche, ma anche rispetto alla sua sorella la storiografia letteraria, che si aggiorna con molta più scioltezza e facilità; e tutto ciò per un complesso di motivi che sarebbe troppo lungo voler cercare di spiegare .

o o o

La grande fioritura di studi storici alla fine del secolo scorso e la nuova preponderante esigenza che essi avessero un valore scientifico, sviluppò tutta una serie di problemi filologici che finora o non erano stati posti o erano stati risol

- 121 -

ti volta per volta empiricamente; cioè, ora, ponendosi davanti a una qualsiasi opera di architettura, pittura e scultura, si vuole anzitutto identificarla, trovarne cioè la data, la paternità, la provenienza e ricostruirne la forma originaria; si vuole cioè sapere tutto ciò che è possibile di quell'opera. Di qui il nuovo assiduo studio dei documenti letterari (memorie o appunti o lettere o libri di conti lasciati dall'autore stesso, o citazioni in guide o inventari del tempo o in opere di scrittori contemporanei o di poco posteriori che risultino degni di fede) e dell'opera stessa per carpirle tutti i suoi segreti. Il primo che formulò in modo esplicito un metodo per rintracciare, mediante criteri stilistici, l'autore di un'opera dubbia o più generalmente per determinare le reazioni stilistiche tra diverse opere d'arte, fu Giovanni Morelli; egli scrisse Le Opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, Bologna 1886; Della pittura italiana - La Galleria Borghese e Doria Pamphili in Roma, Milano 1897; e nelle introduzioni enuncia il suo metodo: ogni artista ha qualche manierismo, qualche particolare che ripete in forma convenzionale; particolari specialmente secondari come le mani, le orec-

- 122 -

chie, e persino le unghie di una figura umana; il critico perciò potrà con un accurato esame trovare nelle opere d'arte certe di un'artista questi schemi che vi si ripetono invariati e avrà così un metodo "sperimentale" sicuro per l'identificazione di altre opere dubbie.

Tale teoria del Morelli fu sviluppata dal Berenson, (Lorenzo Lotto - Londra 1905) e dal Venturi, anche se modificata (La Galleria Crespi - Milano 1900); e fu accolta e praticata da molti altri studiosi, dando luogo spesso anche a poco fortunate analisi. E' inutile rilevare quanto fosse illusoria la pretesa di avere in questo metodo uno strumento sperimentale scientifico e preciso e quanto esso pure fosse inevitabilmente legato alla capacità critica dello studioso, cioè alla sua capacità di cogliere nell'opera gli strumenti significativi e adatti al paragone, e alla sua maggiore o minore esperienza e conoscenza di storia dell'arte; senza notare poi, come osserva giustamente il Toesca, che molti di questi manierismi si trasmettono dal maestro al discepolo e possono perciò benissimo trarre in inganno.

Liberatisi gli studi dagli impacci deterministici del positivismo, anche i metodi di ricerca

- 123 -

filologica si sono andati raffinando; e pur tenendo conto degli elementi additati dal Morelli, si guarda oggi ad altre caratteristiche per identificare un'opera d'arte; caratteristiche che non si possono classificare in schemi per quanto estesi e comprensivi (forma, colore, volume, spazialità) ma che costituiscono la irripetibile e inimitabile espressione di un artista, il suo "stile".

Tutto ciò che finora abbiamo detto riguarda più particolarmente l'indagine filologica, la preparazione del materiale per la storia dell'arte, la elencazione dei dati di fatto, sui quali interverrà poi il giudizio storico-estetico a sistemare e a valutare; ma è da osservare che solo in una fase teorica possiamo distinguere con esattezza il momento filologico, della cronaca, da quello critico del giudizio; poichè, come succede in tutti gli studi, ma in quelli di storia dell'arte forse in modo più accentuato, la personalità del critico si fa sentire anche nella scelta del materiale documentario, nella predilezione per certi generi di ricerca e soprattutto, come è ovvio, nell'analisi stilistica; e qui i due momenti necessariamente finiscono col coincidere.

E bisogna pure dire, che nel fare questa distin

- 124 -

zione tra filosofia e critica propriamente detta, noi assumiamo già una posizione tra i vari metodi di studio; distinzione che però ci è divenuta tanto familiare che quasi ci dimentichiamo di quante fatiche essa sia il frutto.

Infatti quando alla fine dell'800 si svilupparono in modo tanto vasto gli studi sistematici della storia dell'arte, il lavoro di questi studi consisteva essenzialmente nell'analisi filologica, nelle ricerche dei dati di fatto e nella descrizione esatta e minuziosa del soggetto rappresentato nell'opera d'arte; e non si voleva fare di più perchè solamente i dati storici e la descrizione di ciò che si vede, sono inoppugnabili e solo così, si pensava, si può fare opera scientifica, certa e obbiettiva.

E' questo il cosiddetto metodo storico, che fruttò un lavoro immenso di ricerche e di studi, portò alla pubblicazione e all'analisi di numerosissime fonti, iscrizioni e documenti di archivio, ecc. e alla scoperta di intere età e famiglie artistiche e persino di alcune personalità di primo piano che erano state dimenticate. E' inutile fare ora la critica a questo metodo, che, come sappiamo, si ferma proprio dove per noi oggi comincia la vera storia

- 125 -

dell'arte, cioè l'identificazione nell'opera consi
derata di ciò che è arte; esso è quanto mai legiti-
timo anzi necessario come preparazione del materia-
le sul quale poi interverrà il metodo critico, e
perciò continua tuttora ad avere tutta la sua vali-
dità, purchè se ne riconoscano i suoi limiti. L'er-
rore della critica del periodo positivista e dei
suoi epigoni, è quello appunto di non avere coscien-
za di questo limite, di credere di esaurire con lo
studio dei fatti tutta la storia dell'arte; posizio-
ne che del resto nei migliori non fu mai assoluta,
ma che inoltre si giustifica storicamente come rea-
zione alle troppo astratte definizioni filosofiche
sia dell'idealismo, che dei suoi avversari, e alle
descrizioni letterarie e psicologiche di dubbio gu-
sto dell'ultimo romanticismo (quali ad es. quelle
di Walter Pater), e infine agli accademismi di tut-
ti i generi (da quello neo-classico a quello roman-
tico preraffaellita) che studiavano un solo perio-
do dell'arte del passato, e a conferma delle pro-
prie teorie e del proprio gusto, e per porlo come
unico termine di paragone e come indiscutibile mo-
dello.

Quello che la filologia però era insufficiente
a dare era una spiegazione del fenomeno artistico;

- 126 -

e poichè di questa spiegazione si aveva pur bisogno la si cercava in altri campi; il Taine aveva già dato un esempio di storia dell'arte come storia del costume politico-sociale, facendo dipendere de terministicamente quella da questo; nel periodo po sitivista questo determinismo si accentua e lo svi luppo dell'arte viene legato allo sviluppo della cultura e della società (principal tra questi il Muntz, il Thode e specialmente il Burckhardt) o an che della tecnica, e delle condizioni economiche (notevole il Semper e specialmente gli storici dell'architettura, dove l'elemento tecnico e economico è più evidente, ad es. Choisy, Viollet-le-Duc, ecc.

A tutti questi vari indirizzi di pensiero, che, pur nella diversità dei metodi e degli scopi, avevano in comune di guardare all'opera d'arte per leggervi anzitutto il contenuto (sia per descri verlo letterariamente e scorgervi il sentimento e la psicologia dell'artista, sia per servirsene come do cumento per altri studi, sia per analizzarlo icono graficamente e filologicamente) si oppone la critica formalistica, che ha la sua formulazione teorica più tipica nella dottrina della pura visibilità.

Non è nostro compito cercare le origini filosofi che (che si potrebbero far risalire fino alla di-

- 127 -

stinzione fra bello proprio e bello aderente di Kant e poi al formalismo di Herbart e di Zimmerman) e nemmeno soffermarci su questa teoria della pura visibilità; ma appunto vederne soltanto l'influenza sulla critica e gli sviluppi che poi i critici stessi ne hanno dato.

Secondo Fiedler, che è il più importante dei teorici della pura visibilità, l'arte figurativa o meglio visiva ci permette di impossessarci del mondo sensibile, evitando, anzi superando le sensazioni, sempre confuse e fuggevoli, perchè è in grado di estrarre dai dati naturali ciò che è puramente visibile, facendolo oggetto di contemplazione e di produzione. Per es.: di fronte a me c'è un albero; i sensi mi generano "la sensazione" del verde, non in se stessa, isolata da altre, ma mista alla sensazione della foglia (che io conosco nello stesso tempo come tale, cioè come entità botanica, con la sua funzione naturale, coi suoi rapporti con il resto dell'albero); e mista anche al fruscio che le foglie stesse fanno, al sentimento che tutto ciò mi suscita, sia per la somma di sensazioni immediate, e sia per i ricordi e per le esperienze che subito si sovrappongono. Sicchè, da quell'albero si trasmette in me un pluralità di sensazioni diverse,

- 128 -

miste insieme; e non ciò che riguarda puramente quello che pertiene alla semplice sensazione visiva.

Ammessa la teoria della pura visibilità, dice il Croce "il principio dell'arte non è, dunque, nè la bellezza, nè il concetto, nè l'imitazione, e neppure il sentimento, ma la visibilità; e l'organo di lei è l'occhio". La storia dell'arte non dev'essere perciò la storia delle idee, dei sentimenti, dei bisogni pratici, e nemmeno la biografia o la psicologia degli artisti, ma la storia degli elementi puramente visivi come forma, colore, linea, spazio, ecc.

Questa dottrina ebbe molto successo e rinnovò completamente gli studi dell'arte; in reazione polemica allo studio del soggetto o della psicologia dell'artista, si cercò di fare una storia dell'arte come pura forma. Inevitabilmente, essendo l'arte un fatto umano, la psicologia cacciata dalla porta rientrò dalla finestra, e diede luogo ad alcune teorie derivate, tra cui le più note sono quelle di Scott per l'architettura e di Berenson per la pittura. Secondo il Berenson la pittura è un'arte che tende a produrre la più durevole impressione di realtà per mezzo di due sole dimensioni; la terza

- 129 -

deve essere suggerita. Il pittore ottiene questo senso di realtà agendo sul senso tattile del contemplatore, creando forme che gli diano l'impressione di poter essere toccate e stimolando la sua sensibilità così da produrre in lui un accrescimento di energia e di senso vitale; ed è questo potenziamento biologico che ci dà la misura del valore dell'opera d'arte. Inutile insistere sulla assurdità di questa materializzazione psichico-fisiologica dell'arte, che del resto il Berenson stesso superò più volte nella sua produzione di studioso.

Era pur necessario anche non fermarsi alla contemplazione degli elementi visivi, goduti volta per volta al contatto con l'opera d'arte, ma farne una storia; e poichè l'arte non è più ora documento del costume; del pensiero della sua età, la storia di essa sarà la storia delle forme sviluppantesi per propria intima necessità. Questa storiografia fiorì specialmente in Germania e i suoi fondatori sono il Wickhoff e il Riegl; essi elaborarono la dottrina di una storia evoluzionistica, basata sull'assioma che un principio di attività artistica, assolutamente indipendente, si svolge nel tempo trasforman-

- 130 -

dosi per un continuo sviluppo della forma e del colore nella loro combinazione con lo spazio; il Riegl ad es. definisce alcune peculiari visioni artistiche dell'arte dei popoli antichi: la visione spaziale ad un solo piano dell'Egitto, la visione plastica del rilievo e dello spazio in Grecia, la visione della profondità prospettica nella tarda antichità. E il Wolfflin, il più famoso di questi storici, enuncia cinque schemi per spiegare lo sviluppo dell'arte dal Rinascimento al Barocco (lo sviluppo dal lineare al pittorico, dalla visione della superficie alla visione della profondità; dal la forma chiusa alla forma aperta, dalla molteplicità alla unità, dalla chiarezza assoluta alla chiarezza relativa degli oggetti).

In Francia H. Focillon vede nello sviluppo dell'arte una vera vita delle forme, con leggi proprie, a cui l'artista ubbidisce, di cui è anzi solo uno degli strumenti; l'artista segue una vocazione formale che al pari di lui ha pure la materia di cui è fatta l'opera d'arte, e che non è legata a momenti psicologici o storici; ci sono infatti affinità tra forme e sviluppi formali di età e di luoghi lontanissimi, che costituiscono appunto delle famiglie formali. In altre parole le forme avrebbero in se

- 131 -

stesse un inderogabile destino di spontaneo sviluppo; l'artista concepirebbe quel che egli stesso ritiene prodotto dalla sua potenza creativa all'unisono con le forme, adeguandosi e accordandosi alla stessa legge, da cui esse forme sono regolate. Ciò implica una storia dell'arte, o per meglio dire, una storia delle forme, determinata (non si sa come e da quale forza) a priori secondo una legge esterna; il che, come ognuno vede, altro non è se non una sorta di determinismo che materializza, imprigionandolo in schemi preconcepiuti e arbitrari, ciò che, come oggi rettamente si ritiene, appartiene alla piena libertà dello spirito e all'imprevedibile creatività dell'artista.

Questi eccessi teorici non resistono alla prova pratica, e gli stessi assertori finiscono spesso negli studi particolari col tenerne ben poco conto, e col fare una storia dell'arte libera da pregiudizi e da motivi estrinseci e attenta invece ai fattori essenziali del giudizio critico. Da questa scuola sono usciti i migliori nostri critici, come ad es. il Marangoni e il Longhi, che sono andati gradatamente temperando e correggendo le premesse teoriche della dottrina.

Ma il merito di aver finalmente posto in modo

- 132 -

chiaro problemi tanto dibattuti, sciogliendo equivoci ed eliminando pregiudizi e di aver così offerto alla storia dell'arte una metodologia consona alle sue esigenze, spetta all'estetica di Benedetto Croce.

L'estetica crociana, affermando la spiritualità e la creatività del momento estetico ha distrutto il concetto di una legge, di un bello e di un vero estrinseci a cui l'artista dovesse adeguarsi; donde il crollo delle discussioni sulla bellezza del soggetto, sulla verosimiglianza, sul piacevole ecc. inoltre, affermando l'autonomia dell'arte, ha preso nettamente posizione contro ogni dottrina che consideri la storia dell'arte non intrinsecamente, ma nei rapporti con la cultura, la filosofia, la storia generale, la tecnica. Essa riconosce alla storiografia formalistica il merito di aver affermato un principio autonomo dell'arte, ma condanna l'astrattezza degli schemi per cui la storia dell'arte tende a ridursi a storia degli stili. L'arte, essendo fenomeno puramente spirituale, è opera della personalità artistica; il compito del critico è di discernere nell'opera creata ciò che è arte da ciò che non è arte, ovvero da ciò che è piuttosto pensiero o sentimento o volontà pratica;

- 133 -

il critico pertanto deve considerare solo chi ha creato dell'arte pura, cioè il grande artista, e anzi solo alcuni momenti della sua opera in cui egli si rivela veramente artista senza intrusione di altri elementi; la storiografia artistica perciò dovrebbe essere svolta solo per monografie delle grandi personalità; gli artisti minori, le scuole, ecc. dovrebbero essere trattati solo nella storia della cultura.

Quest'assolutismo della storiografia crociana fu determinato certo da una reazione alla eccessiva svalutazione della personalità dell'artista; ma in pratica lo stesso Croce lo seguì di rado (soprattutto in scritti di intonazione polemica, come ad es. il saggio su Dante e quello sul Leopardi) e diede mirabili esempi di critica acuta e comprensiva, ben lontana dall'arido schema arte-non arte. Inoltre nell'ultima fase del suo pensiero, cioè nell'opera "La poesia" egli stesso finisce con l'ammettere accanto al fenomeno della poesia pura il fenomeno "letteratura", cioè qualcosa che non appartiene a nessuno altro momento del circolo del pensiero e che pure non è arte raggiunta, cioè il terreno su cui fiorisce il capolavoro, il mondo poetico dell'ambiente in cui l'artista vive e dell'artista stesso; che

- 134 -

non sempre trova l'espressione formalmente compiuta.

S'intende bene come tale distinzione di poesia e letteratura, mentre non soddisfaceva le istanze, sempre più vive e pressanti, delle correnti irrazionali gentiliane, per un altro verso inceppava il concreto praticare della critica d'arte. Cominciò così ad essere avvertita dai critici più sensibili e meglio preparati l'insufficienza della distinzione poesia - letteratura nei confronti dell'interpretazione del fatto figurativo, si presentò cioè la necessità di una revisione, di un ridimensionamento del rapporto fra la critica d'arte e l'estetica crociana.

E' da questa crisi che trae le premesse la critica così detta ermetica, la quale, affermatasi tra gli anni 1938-40, non è che il conseguente svolgimento di quella particolare poetica che, ricollegandosi alle correnti del decadentismo, propugnava una poesia "lirica" basata non su un determinato schema di strofe e di versi, ma sulla "illuminazione"; non tanto sul significato del termine quanto sulla suggestione musicale della parola.

Tale poetica trovò negli anni intorno al 1920 le sue manifestazioni precipue nella poesia, e, so

- 135 -

lo in un secondo tempo, nella critica, solo cioè quando, come s'è accennato, la crisi dell'idealismo si approfondì.

La critica ermetica sorta così come reazione al lo storicismo dei crociani, al dogmatismo delle lo ro definizioni, alla impossibile distinzione di poesia e non poesia cercò di instaurare nuovi meto di di indagine e nuovi metodi di esposizione, cioè un nuovo linguaggio. Non più quindi la ricerca del dato storico, non più la ricostruzione, a volte il lusoria e gratuita, dell'ambiente culturale proprio dell'artista, ma a tali ricerche viene sostituita una specie di adeguamento emotivo del critico all'o pera d'arte, una certa quale inconscia adesione del critico all'intima vita dell'artista.

Tali nuovi modi d'indagine comportano necessariamente nuovi mezzi espressivi: di qui i modi della scrittura ermetica: quell'aria rarefatta, quel pe riodare "oscuro", laborioso, quella parola cesella ta, quella tecnica scrittoria spiccatamente lettera ria che, in talune felici, ma sporadiche manifestazioni, riesce ad essere di una aderenza e di una po tenza evocativa penetranti, ma che nella maggior par te dei casi si risolve pur sempre in una critica frammentaria e dispersiva, o, peggio, si sperde in

- 136 -

un vano estetismo verbale del tutto inaderente e inadeguato alla concreta realtà del fatto figurativo.

E' conseguente, cioè, che una tale ricerca critica, per l'insopprimibile esigenza che la muove, non potendo necessariamente risolversi in vere e proprie oggettivazioni, debba ripiegarsi, per così dire, sul critico stesso, l'indagine riguarda così esclusivamente ciò che dal critico scaturisce sotto l'impulso delle opere d'arte considerate come puro stimolo alla personale sensibilità. Ne deriva una critica che potrebbe aver rapporto con l'opera d'arte più in qualità di traduzione e perciò assurge, riprendendo un canone crociano, ad un'altra opera d'arte sostanzialmente indipendente da quella considerata (1).

3) - ANCORA DEL GUSTO E DELL'ARTE. Compiuto così un sommario esame delle dottrine che, in campo teo-

(1) E' ovvio che le notizie qui sopra riportate sono estremamente brevi e necessariamente approssimative. Ben lungi dal ritenere di avere, non diciamo esaurito l'argomento, ma neppure sufficientemente proposto e precisato, si raccomanda allo studente la lettura diretta dei testi e della relativa critica, o almeno di trattazioni particolari, più

- 137 -

retico e metodologico, si riferiscono alla nostra disciplina, tenuto conto dell'indirizzo attuale della critica d'arte, conviene, a nostro parere, proporre, come principio informatore dei nostri studi, quanto segue.

Nella critica d'arte - e in generale nei discorsi sull'arte - si deve tener conto di tre elementi fondamentali. Occorre anzitutto conoscere quella somma di tendenze, di preferenze, di cultura, di abitudini che, in ogni periodo di tempo, sono comuni a tutti gli uomini, e che potrebbero compendiarsi sotto la denominazione di gusto diffuso o ambientale; gusto da cui nessuno prescinde per il lapalissiano motivo che ciascuno ne è autore o comunque modificatore. In questo gusto ciascuno artista o critico o profano si forma e si dispone a fare e a giudicare. Ma ciascuno, nello stesso tempo, è carico, per dir così, d'un suo gusto personale, di una sua propria somma di preferenze e di atteggiamenti per cui dagli altri si differenzia. Ne risulta che ognuno, in varia misura, assume una individuale personalità; che si manifesterà in quel tanto che favori-

ampie e più adatte alla piena comprensione dei discussi problemi.

- 138 -

sce in varia misura le deviazioni, i mutamenti, o la permanenza di ciò che costituisce il gusto del tempo. E questo gusto individuale in quanto positivamente o negativamente si connette col gusto dei contemporanei, costituisce la personalità storica di ciascuno e, nel nostro caso, di ogni artista. Ma ancora, questo gusto personale non basta a costituire una personalità artistica. Non basta, infatti, il preferire, per esempio, la figura ignuda o il rifiutare il paesaggio, a costituire la personalità di Michelangelo.

Perchè un artista sia tale occorre un quid che non si connette logicamente nè con la sua biografia nè con l'ambiente; e nemmeno col suo proprio e personale gusto; giacchè, per es. non basta a spiegare lo stile del Canova, cioè quel che è proprio del Canova e non d'altri, la cultura classicheggiante del tempo (a questa si uniformano anche altri artisti e in genere tutti i contemporanei); nè vi è rapporto di necessità tra il temperamento mistico del Beato Angelico e le sue pitture (altri mistici non hanno dipinto o dipingendo, non hanno seguito i modi del Beato Angelico); e neppure vi è intima dipendenza fra l'ipocondria del Borromini e la sua architettura (l'architettura borrominiana

- 139 -

non è assimilabile a un sintomo clinico!) come - se condo quanto abbiamo già detto - non basta lasciare incompiuta una statua perchè questa di necessità sia uno "schiavo" michelangiolesco. Ma piuttosto nelle opere del Canova, del Beato Angelico, del Borromini, di Michelangelo c'è un neoclassicismo, un misticismo, un tormento, un "non finito" che sono esclusivamente il neoclassicismo, la mistica, ecc. dei rispettivi autori; i quali, poichè sono sommi artisti, creano particolari e personalissime forme di neoclassicismo, misticismo, ecc. cioè particolar i aspetti del gusto coevo che si riversano poi su gli artisti minori e sui non artisti a costituire o a rinnovare e a potenziare il cosiddetto gusto am bientale. Ma il momento in cui quegli elementi di gusto divengon proprietà (e perciò, realizzandosi, vengono creati) di quegli artisti è tale da non po tersi nè prevedere nè spiegare: giacchè è un momento che è dato conoscere sempre e soltanto a posteriori, quando cioè si è espresso in forme concrete, ovvero in funzione del suo manifestarsi in forme già attuate. Che è quanto dire che tale sorprendente e inopinabile momento è di ordine affatto creativo: e, come tale, alogico, originale, inimitabile.

- 140 -

Così che noi, quando coglieremo in un'opera, p. es. del Bernini, i caratteri secenteschi, (magniloquenza, senso della meraviglia, sapienza prospettica, ecc.) potremo parlare del secolo XVII, e del come il Bernini in esso s'inquadri e quello stesso secolo potenzi e governi deviandone o potenziandone il gusto; quando nelle statue del Bernini vedremo un modo costante di quello scultore, diremo, per es., che il Bernini si esprimeva preferibilmente nella ricchezza del panneggio e intravederemo, quindi, dove cercare la più genuina sua personalità, pur restando ancora nell'ambito delle sue preconcepite preferenze, cioè del suo gusto personale; ma quando vorremo veramente cogliere l'arte del Bernini, e definire la sua essenza in quanto artista, dovremo saper vedere soltanto ciò che, per essere sua assoluta creazione, è imparagonabile con l'ambiente in cui il Bernini si formò e visse, e neppure è direttamente o univocamente connesso col suo stesso gusto, che, per avventura, avrebbe potuto manifestarsi anche con la formulazione orale o scritta dei suoi pensieri e non necessariamente realizzarsi in forme scolpite.

Gusto ed arte sembrano dunque concetti antitetici.

- 141 -

L'esame del gusto si conduce dall'esterno verso l'opera d'arte; la critica dell'arte, al contrario, parte dall'interno dell'opera stessa e da essa non può uscire; o, tutt'al più, può estendersi all'opera tutta d'uno stesso autore, tracciandone la biografia, che però deve attenersi strettamente ed esclusivamente alla sua concreta e realizzata attività d'artista.

4) - STORIA DELL'ARTE. Come, dunque, deve intendersi la "storia dell'Arte"?

Da quanto precede risulta ben chiaro che per storia dell'arte non può intendersi che la critica condotta sulle opere d'arte, al fine di definire la personalità di ogni artista in quanto tale, cioè esclusivamente per ciò che dell'artista diviene arte; che è quanto dire determinare la sua espressa creatività. Ma con questo ogni artista si differenzia estremamente da tutti gli altri, e pertanto si isola; imparagonabile, quindi, egli risulta con chiarezza e perfino, a rigore, con se stesso, quale si esplica nelle opere diverse da quella che si prende in esame; giacchè l'artista, se è tale, se è assolutamente creatore, tutto si esaurisce in ogni singolo atto creativo. Si che, nell'esame di tutte le o-

- 142 -

pere noi noteremo, ad esempio, che in quelle giova
nili è traccia del suo maestro, del gusto del suo
ambiente, ciò che nega o almeno impaccia la libera
affermazione della sua creatività; e nelle opere
tarde potremo riconoscere un impoverimento della
stessa potenza creativa poichè l'autore, poniamo,
ripete forme o schemi o modi già usati precedente-
mente, negando, anche in questo caso, l'autentico
atto creativo, che, perchè sia tale, dev'essere as
solutamente originale. Nelle opere della maturità,
forse in una sola opera, noi troveremo realizzata
al massimo quella potenza creativa. Tanto che l'e-
same di tutte le opere conduce a determinare quei
caratteri, quelle forme, quelle espressioni che rivelano -
cioè che realizzano - la creatività dell'autore,
che si localizza tutta, o almeno nella massima mi
sura, in quell'opera che noi additeremo come ecce
lente.

Siffatta critica, insomma, verrà a discriminare
ciò che non è purissimamente originale da ciò che
è invece novissimo, inimitabile e inimitato da
chicchesia, e perfino dall'autore stesso. E avrà
tessuto, per ogni autore, una sorta di biografia,
materata unicamente da ciò che a quell'irripeti-
bile raggiungimento dell'arte è intento e rivolto.

- 143 -

Questa è l'unica legittima "storia dell'arte", tutta inclusa entro la vita operante di ogni singolo artista, che non altrimenti è dato conoscere se non per ciò che egli ha detto con le sue realizzazioni espresse.

Storia dell'arte che esemplificherà ogni volta ciò che è arte; e quindi illustrerà, per così dire, ciò che la speculazione filosofica definirà, teoricamente, come arte; che cioè si congiungerà, se non si identificherà, con la filosofia, librandosi in quella sfera purissima dove l'uomo sembra trascendere se stesso attingendo il regno dei valori supremi. Ivi sarà l'altissima vetta in cui, invece di opere d'arte, avrà luogo la contemplazione dell'arte; così come le opere dell'intelletto e della volontà - quando si prescinda da chi le ha eseguite - ammettono al cospetto immediato della scienza e del bene; cosicchè arte, scienza, bene, per la loro intima qualità che le rende estranee a ogni contingenza - per quanto siano mere astrazioni del pensiero - si unificano in ciò che è semplicemente il vero, che non è più astrazione del pensiero, se esso si identifica, come di fatto si identifica, con Dio.

Oltre questo regno di supreme essenze, dove cioè

- 144 -

è conoscibile che cosa è l'arte, che cosa è la scienza, che cosa è il bene, senza più alcuna mediazione dell'esperienza, la ragione non saprà sa lire più in alto; ma come fermandosi alla soglia di un mondo inaccessibile all'inderogabile consequenzialità d'ogni passo del suo cammino, ne proclamerà tuttavia la certa esistenza. A quel mondo l'uomo potrà accedere per mezzo di un atto dello spirito di qualità diversa da ciò che è pura ragione, come quel mondo è diverso da quello della contingenza: e quell'atto sarà il volo della fede, compiuto per gratuito impulso, ma forte della ragione che ve lo ha preparato, disposto e reso umamente degno. In quel mondo trascendente l'uomo ritroverà, in forma perfetta, le ragioni del suo vario intuire, del suo vario commuoversi, della va ria propulsività che lo spingeva verso la meta: e allora, discendendo di nuovo al mondo dell'esperienza, riconoscerà in ogni cosa e in ogni atto un riflesso di quella trascendenza, per cui ogni cosa e ogni atto avranno quel tanto di spirituali ta che giustifica come da ogni parvenza si possa risalire alle sue cause supreme.

o o o

- 145 -

Ma, tornando all'esame di ciò che è "storia dell'arte", quel discorso intorno alla personalità di ogni artista che abbian chiamato biografia dell'artista in quanto tale, ci vieta per sua stessa natura ogni confronto con ciò che a quell'artista non è pertinente. Onde ciascun artista, vogliam dire ciascuna di quelle biografie resta un mondo chiuso e isolato, inesplicabile se non per se stesso, e in se stesso, per cui è assurdo parlare di progresso o di decadenza, giacchè per far ciò bisognerebbe riferirsi a un termine di misura fuori dell'arte, il che è incongruente, e paragonar gli artisti fra loro, il che, abbiamo dimostrato, è impossibile.

Dovremo dunque rinunciare a connettere i vari artisti fra loro? a studiare, poniamo, quei pittori, quegli scultori, quegli architetti, quei poeti, che non hanno mai raggiunto la vetta dell'arte suprema? (e qual'è, in fondo, quell'artista, che tale sia stato in senso assoluto? e come distinguere in un discorso che verta soltanto sull'essenza dell'arte il pittore dallo scultore, dall'architetto, dal poeta, dal musico?).

- 146 -

Per narrare la storia dell'arte dovremo quindi parlare, necessariamente, di ciò che rende paragonabili gli artisti o i fatti artistici, di ciò che quindi, in qualche modo (o per contrasto o per somiglianza) appartiene a più artisti e per ciò stesso non è più a stretto rigore, dell'arte; e perfino di ciò che, esulando dall'arte strettamente intesa, occorrerà assumere come espressione qualificante dell'ambiente di cui ogni artista è saliente espressione o, meglio, causa diretta o in diretta.

Così per es., se vorremo far la storia del primo Rinascimento dovremo pur parlare dell'antitesi intellettuale fra il Quattrocento e il secolo precedente; e dovremo pur riferire sulla cultura matematica del Brunelleschi, onde questo autore procedendo dalla concezione geometrica delle forme, trasfigurava in puro atto emotivo, in pura creatività quella cultura. E se dovremo narrare come dal Brunelleschi si giunga al Bramante dovremo pur parlare di tutta una serie di architetti minori che, trasmettendo ciò che il Brunelleschi aveva creato, modificano quelle forme originarie mercè la loro individua creatività quale e quanta che sia, fino a stabilire una continuità apparente fra gli edi-

- 147 -

fici del Quattrocento e quelli del Cinquecento.

Questa, come si vede, è ciò che comunemente si chiama "storia dell'arte". Ma a ben considerare non è materiata d'altro se non di ciò che dalle opere d'arte si stacca, e passa, per così dire, da un artista all'altro; di ciò che, insomma, diviene via via patrimonio comune, e non può più, necessariamente, essere univoco indice di una personalità creatrice. Lo stesso può dirsi di ciò che, fuori dell'ambito artistico, subisce lo stesso processo evolutivo; per esempio, del riaffermato senso di dignità umana proclamata dai filosofi del '400 in esatta concordia con la vittoriosa rappresentazione figurata della natura: del regnum hominis, insomma, conquistato sia dal filosofo e sia dall'artista.

Ma, insomma, tutto ciò, essendo comune così a ogni artista come a chi artista non è, appunto perchè è comune a tutti gli uomini di quel determinato periodo (e senza ciò che costituisce un terreno di omogeneità è impossibile istituire qualsiasi paragone e quindi tessere una storia narrata) non pertiene all'arte, il cui inderogabile attributo è l'assoluta essenza di creatività, di originalità, di unicità.

Questa noi chiameremo più esattamente: storia del

- 148 -

gusto. In essa ogni attività dello spirito, che in qualche modo converga nelle manifestazioni artistiche (ciò che non è necessario, ma s'impone per esigenza di limiti e di metodo) troverà il suo posto. Di essa gli artisti saranno i motori, i propulsori: ma di ciascuno di essi esamineremo soltanto ciò che da essi promana e si trasmette, lasciando alla storia dell'arte vera e propria il compito di definirne le singole personalità, in cui essi artisti si differenziano e quindi si isolano.

Come pure a questa storia dell'arte lasceremo il compito di esaminare il processo inverso, per cui è il gusto che abbiamo chiamato diffuso o ambientale e il gusto proprio di ogni artista (in cui rientra tutto ciò che costituisce la sua umanità, la sua personalità storica, le sue varie vicende) si trasfigurano e si annullano nell'opera d'arte che, in quanto atto puramente creativo, si libera da tutto ciò che sembrava averla determinata. Onde noi pur riconoscendo in questa o in quell'opera d'arte qualcosa che indica derivazioni e cause, dobbiamo pur riconoscere che quelle derivazioni e quelle cause hanno perso ogni vigore sotto la potenza della creatività dell'artista. Infatti per esemplificare, ci è agevole, contemplando il Giu-

dizio di Michelangelo, ricordare lo spirito del tempo, il rinato fervore religioso degli anni della controriforma, così come ci è facile riconoscere l'infiacchirsi della plastica michelangiolesca o alcuni ricordi episodici della vita del Buonarroti; ma dovremo pur riconoscere che tanto lo spirito controriformistico, quanto quei momenti della vita mortale dello stesso pittore son diventati un qualche cosa che si rivela soltanto come arte, e precisamente come arte di Michelangelo in quel determinato momento. Ed esemplificando ancora ci sarà facile riconoscere alcuni influssi orientali o bizantini nella pittura di Simone Martini; ma più lealmente dovremo concludere che quelle tracce di bizantino hanno tale intima impronta dal grande pittore senese da non potersi più riconoscere come qual cosa di estraneo alla pittura di Simone Martini.

BIBLIOGRAFIA SOMMARIA SULLA TEORIA GENERALE DELL'ARTE

B. Croce, Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, 1° ed. Bari 1902; 7° ed. ivi 1941; Id. Problemi di estetica, Bari 1909; H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Lipsia 1913; A.

- 150 -

Dresdner, Die Kunstkririk, Ihre Geschichte und Theorie, I, Die Estestehung der Kunstritik, Monaco 1915; H. Woelfflin: Concetti fondamentali della Storia dell'Arte, Milano 1953; B. Croce, Teoria e Storia della Storiografia, Bari 1915; M. Pittaluga, E. Fromentin e le origini della moderna critica d'arte, in l'Arte, 20 (1917) pp. 1-18, 115-39, 240-58, 337-49; 31 (1918) pp. 5-26, 66-83, 145-89; B. Croce, Nuovi Saggi di Estetica, Bari 1920; J. Maritain, Arte et Scolastique, Parigi 1920; W. Xaetzold, Deutsche Kunsthistoriker, Lipsia 1921-24; R. Frey, Vision and Desing, Londra 1923; S. Ortolani, Coltura ed arte, in l'Arte, 24 (1923), pp. 143-148, 253-263; 27 (1924), pp. 16-24, 98-103, 150-155, 264-268; S. Caramella, Storia del pensiero estetico e del gusto letterario in Italia, Napoli 1924; M. Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Monaco 1927; A. Dyroff, Ueber die Entwicklung und den Wert der Aesthetik des Thomas von Aquino, in Archiv fur systematische Philosophie und Soziologie, 33 (1929); L. Venturi, Pretesti di critica, Milano 1929; G. Gentile, La filosofia nell'arte, Milano 1931; Th. Gerold, Les Pères de l'Eglise et la musique, Parigi 1931; E. Male, L'art religieux après le Concile de Trento, Parigi 1932; K. Svoboda,

- 151 -

L'esthétique de Saint-Augustin et ses sources, Brno 1933; A. Baratono, Il mondo sensibile, Messina-Milano 1934; A. Carlini, La religiosità dell'arte e della filosofia, Firenze 1934, B. Croce, La critica e la storia delle arti figurative, Bari 1934; H. Focillon, Vie des Formes, Parigi 1934; P.M. Léonard, Art et spiritualité, in Dictionnaires de Spiritualité fasc.III, coll.899-934; G. Price-Jones, Le condizioni della critica d'arte in Inghilterra, in L'Arte, 37 (1934), pp.365-380; id., Roger Frey e la critica inglese contemporanea, in L'Arte, 38 (1935), pp.480-490; S. Bottari, La critica figurativa e l'estetica moderna, Bari 1935; B. Croce, La Poesia, Bari, 1935; J.v. Schlosser, La letteratura artistica, trad. F.Rossi, Firenze 1935; S. Bottari, I miti della critica figurativa, Milano-Messina 1936; A. Parente, La Musica e le arti, Bari 1936; J.v. Schlosser, La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore, Bari 1936; A. Grammatico, Intrinseca eticità dell'arte, in Boll. filosofico del Pont. Ateneo Lateranense, lu-dic.1937, pp. 196-202; J.v. Schlosser, Xenia-Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa, trad. G.Federici-Ajroldi, Bari 1938; L. Venturi, Histoire de la critique d'art,

- 152 -

Bruxelles 1938; A. Banfi, L'esperienza estetica e la vita dell'arte, in Studi filosofici, 1 (1940), fasc.4, pp.353 sgg.; L. Grassi, Storia recente del problema di arte e cultura nella critica figurativa, in Archivio della cultura italiana, 10 (1941), fasc.IV, pp.291-300; R. Buscaroli, L'arte figurativa, Firenze 1942; N. Petruzzellis, L'estetica dell'idealismo, Padova 1942; id., Filosofia dell'arte, Roma 1944; A. Baratono, Arte e Poesia, Milano 1945; G. Nicco Fasola, Della critica, Firenze 1947; B. Berenson, Estetica etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva, Firenze 1948; C.L.Ragghianti, Profilo della critica d'arte in Italia, Firenze 1948; L. Stefanini, Arte e critica, Milano-Messina, s.d.; C. Brandi, Carmines o della pittura, Firenze 1947; C. Brandi, Piccola Antologia delle fonti dell'astrattismo, in l'Immagine, anno II, 1949-50, pp. 434-456; C. Brandi, La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi, Roma, 1952; G. Castelfranco, Lineamenti d'Estetica, Firenze 1950; M. Donati, Il pensiero estetico in Isidoro di Siviglia e negli Enciclopedisti medioevali, in Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti morali, 1948, vol. III, pp.370-380; J.J. Winkelmann, Il bello nell'arte, a cura di F. Pfister, Torino 1943; C.L.Ragghian-

- 153 -

ti, L'Arte e la critica, Firenze, 1951; C.L. Ragghianti, I Carracci e la critica d'Arte nell'età barocca in La Critica, 1933, pp. 65-74, 223-233, 382-394; L. Vitali, Lettere dei Macchiaioli, Torino, 1953; L. Venturi, La critica neoclassica in Francia, in Arti figurative, 1945, pp. 1-11; A.M. Gabrielli, L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento, in La critica d'arte, 1938, pp. 155-169, 1939, pp. 24-31, P.D'Ancona F. Wittgens, La moderna critica d'arte, Milano 1927; M.L. Gengaro, Orientamento della critica d'arte nel secolo XX, in L'Arte, 1935 pp. 97-117; M.L. Gengaro, Orientamento della critica d'arte nel Rinascimento Cinquecentesco, Milano-Messina, 1941; M.L. Gengaro, Critica d'arte, Brescia 1948; K. Svoboda, L'Esthetique d'Aristote, Brno 1927; A. Pellizzari, I trattati intorno alle arti figurative in Italia, Napoli 1912; P. Toesca, Precetti d'arte italiana, saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo, Livorno, 1900; G. Nicco Fasola, Della critica, Firenze, 1947; R. Longhi, Proposte per una critica d'arte, in Paragone, 1950, pp. 5-19; A. Grabar, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, in Cahiers Archeologiques, 1945, pp. 15-34; E. De Brujne, Etudes d'Esthetique médiévale, Bruges, 1946; B. Berenson, L'Arco di Costantino

- 154 -

o della decadenza della forma, Firenze, 1952; C.G. Argan, Cultura artistica della fine del Cinquecento, in Le Arti, 1942, pp. 181-184; G.R. Ansaldi, Le testimonianze dell'abbate Galliani sulla formazione del gusto neoclassico, in Rassegna Italiana, 1941, pp. 693-702; C. Graj, Cubist Aesthetic Theories, Baltimore, 1955; L. Grassi, Costruzione della critica d'arte, Roma, 1955.

NORME GENERICHE AD USO DEGLI STUDENTI

Chi si accinge allo studio di un particolare problema di storia dell'arte, è bene tenga presente questo schema di metodo per lo studio preparatorio.

Per un primo orientamento si consultino le Enciclopedie e i dizionari specializzati, dove l'argomento è trattato in modo molto sintetico, ma in genere da critici di valore. In Italia la migliore Enciclopedia è la così detta Treccani (Enciclopedia Italiana) dove in fondo a ciascuna voce si trova una sommaria bibliografia, utile per indirizzare le prime ricerche; altre Enciclopedie da consultare sono l'Enciclopedia Cattolica, l'Enciclopedia Universale dell'Arte, l'Enciclopedia dell'Arte An-

- 155 -

tica (anche per la tarda Antichità). Il dizionario fondamentale per i nostri studi è il Thieme-Becker che dà un amplissimo elenco degli artisti, e fornisce di ognuno, oltre una sommaria bibliografia e giudizio critico, l'elenco di tutte le opere e la bibliografia completa.

Sono poi da consultare le storie dell'arte in generale; per la storia dell'arte italiana l'opera più vasta è "La storia dell'arte italiana" di A. Venturi, che tratta dalle origini paleocristiane fino all'architettura del '500. Per il Medio Evo l'opera più attendibile è: P. Toesca, Storia dell'Arte Italiana, vol.I, Il Medioevo, Torino 1927, vol.II, Il Trecento, Torino, 1951. Altre opere generali sono: E. Lavagnino, L'Arte medievale, Torino, 1945; M.L. Gengaro, Umanesimo e Rinascimento, Torino, 1940; V. Golzio, Il Seicento e il Settecento, Torino, 1950; A.M. Brizio, Ottocento e Novecento, Torino, 1944; E. Lavagnino, Arte moderna, Torino, 1956; M. Salmi, L'Arte Italiana, Firenze, 1956.

Occorre poi consultare tutte le opere citate nelle bibliografie, senza trascurarne nessuna, e controllare la data delle edizioni (a volte può interessare vedere la prima edizione, a volte le successive più aggiornate e farne eventuali confronti).

- 156 -

Le monografie stesse sull'argomento offrono spesso una accurata bibliografia.

Per gli studi pubblicati posteriormente alle en ciclopedie, ai dizionari e alle monografie più accessibili, occorre consultare i periodici che, normalmente, riportano notizie e recensioni aggiornate.

A tal fine giova servirsi degli schedari 'per soggetto' delle biblioteche, possibilmente delle biblioteche specializzate e poi sfogliare gli indi ci delle principali riviste italiane e straniere. E' da ricordare che le biblioteche nazionali pubblicano il bollettino della produzione libraria in ternazionale; e che le biblioteche specializzate, oltre bollettini di loro competenza, curano uno schedario contenente le nuove accessioni e lo spoglio delle riviste.

Quando, nello studio, si incontri la citazione di una fonte, o comunque questa fonte sia essenzia le per approfondire l'argomento, occorre non fermarsi alla lettura di seconda mano, ma risalire di rettamente all'originale; questo perchè a volte la citazione può avere qualche inesattezza e dovendola eventualmente riportare nel proprio lavoro, è bene essere scrupolosi fino alla punteggiatura; ma so-

- 157 -

prattutto perchè un passo letto nel contesto può essere interpretato in modo del tutto diverso e dar luogo a una diversa impostazione del problema e a volte a vere e proprie scoperte.

E' anzi da prescrivere, dopo un primo orientamento bibliografico, la lettura attenta e completa delle fonti, nonchè dei giudizi atti a valutare le fonti stesse (storia della critica).

P A R T E T E R Z A

=====

INTORNO AL PENSIERO ARTISTICO
=====
DALLA TARDA ANTICHITA' AL SEC. XV
=====

Capitolo I

CENNI SUL CONCETTO DI ARTE AGL' INIZI DELL'ERA CRISTIANA

Molto complesso sarebbe seguire il pensiero estetico del mondo ellenistico durante l'affermarsi del cristianesimo. Infatti, se evidentissimo e radicale è il mutamento dello spirito che impronta l'arte cristiana primitiva rispetto non solo a quella precedente ma anche a quella pagana contemporanea, scarsi e incerti sono gli accenni alle questioni artistiche negli scritti dei Padri della Chiesa e in genere degli autori cristiani.

Tanto che una disamina di questo interessantissimo e quanto mai attraente periodo della storia dello spirito, in cui l'abbondanza della produzione artistica s'accorda con la spiritualità delle nuove dottrine, potrebbe essere condotta soltanto attra-

- 162 -

verso la conoscenza dei monumenti, cioè della storia dell'arte, e la critica della vasta letteratura patristica, orientale e occidentale.

Così le mutue influenze che trasformano l'antitesi occidente-orientale nell'unitario ambiente cristiano, il sovrapporsi e il fondersi delle correnti bizantine e romane (cioè più propriamente tradizionali) nonché il trionfo della personalità umana alla luce della nuova spiritualità quale viene attuandosi nell'ambito morale e affermandosi nelle predicazioni e nella letteratura, tutto ciò darebbe luogo a troppo lungo discorso e presupporrebbe - ripetiamo - una somma di conoscenze generiche e particolari che meriterebbero ed esigerebbero una trattazione ampia e specifica. Basti l'averne fatto cenno: la storia dell'arte, l'archeologia cristiana, la storia della Chiesa e del Cristianesimo primitivo forniranno, per chi non voglia essere sordo all'esigenza spirituale che richiama a questi meditati studi, materia viva ed esauriente.

o o o

Certo è che tutti gli accennati mutamenti di-

- 163 -

pendono dalla nuova concezione del divino, e a questa si riferiscono; anche, ovviamente, le questioni sull'arte, pur se soltanto sfiorate o apparentemente accidentali e indirette: tanto, per esempio, le prescrizioni liturgiche e le controversie sulle sacre immagini quanto la costruzione delle chiese con i relativi suppellettili e l'effettiva e abbondantissima decorazione di ambienti cultuali; e, ancora più chiaramente, oltre la letteratura propriamente religiosa, la filosofia che viene istaurandosi nella nuova età.

E poichè l'integrità della personalità umana presentata, discussa e definita in modo fondamentale nei vangeli, costituisce l'essenza della filosofia cristiana, essa filosofia, anche senza vertere esplicitamente su questioni di estetica, non può esimersi dal proporre il problema dell'arte, giacchè l'estrinsecazione di questa è imprescindibile dallo spirito.

L'arte è e deve essere, come ogni forma di attività dell'uomo, un tramite per la conoscenza, la lode e comunque il raggiungimento di Dio; il cristianesimo infatti si afferma come una rivelazione e una dedizione anche corporea di Dio agli uomini, e conseguenzialmente propone come interesse e addi

- 164 -

ta come dovere (cioè economicamente e moralmente) da parte degli uomini il riconoscere Dio e il tornare a Lui nella perfezione della "vita unitiva".

E comunque l'arte significhi il mutarsi del gusto, nella sua essenza dovrà testimoniare del mondo soprannaturale, rivelato una volta per sempre. Cioè, è vero, indubbiamente, che la storia dell'arte ci conduce dai monumenti ellenistici a quelli bizantini e che il gusto suggerisce radicali mutamenti nell'iconografia e nel "contenuto" risolto ogni volta in forma artistica (1); è vero che la storia dell'arte cristiana non è che un capitolo della storia dell'arte genericamente intesa e che quindi l'aggettivo "cristiana" non costituisce che una partizione empirica e un puro riferimento cronologico; ma è parimenti certo, come del resto è ovvio, che ogni discorso sull'arte, nei

(1) Per esemplificare, basti vedere come si trasformi il carattere architettonico delle chiese dal IV al IX secolo, dal mondo romano a quello ravennate, come muti nel tempo l'iconografia del "giudizio finale" rappresentato con accenti di suprema letizia nei tempi più antichi e invece con l'ostentazione del terrore infernale nel basso medioevo; come e quanto la serenità della letteratura apostolica appaia diversa dalle visioni apocalittiche dei libri.

- 165 -

primi secoli del cristianesimo, è proposto e si svolge in funzione di ciò che può unire il fatto artistico all'idea di Dio e al modo di conoscerlo e di adorarlo e, perfino, di raggiungerlo.

Questo, anzi, è il fondamentale problema della filosofia cristiana primitiva: non la discussione e la dimostrazione dell'esistenza di Dio (Dio è, come è stato rivelato, e la fede è indiscutibile certezza) ma la conoscenza di "come e che cosa" sia Iddio, cioè della sua essenza: in altri termini, come noi, coi nostri mezzi umani, possiamo conoscere Iddio e quindi come Iddio sia nel nostro spirito.

Alla ricerca di Dio nello spirito muove dunque la prima filosofia cristiana, più direttamente che non alla definizione di Dio in se stesso; e poichè tale certezza impegna ogni forma d'attività umana, anche l'attività artistica dovrà coordinarsi al fine della conoscenza di Dio: e si risolverà infatti, come vedremo, nell'unione dell'uomo con Dio, e anzi nella conquista di Dio.

o o o

Questi, essenzialmente, sono i caratteri fondamentali della filosofia che, in ordine cronologico, pri

- 166 -

ma d'ogni altra investe i problemi dell'arte e che, quindi, ci interessa direttamente: vogliamo dire della filosofia di Plotino (morto nel 289 d.C.), esponente di un complesso di teorie che s'usa chiamare neoplatonismo; le nuove idee, infatti, si affermano riassumendo il mondo antico, specialmente - come dice il nome stesso - in dipendenza della teoria di Platone.

Il sistema filosofico di Plotino procede dall'i-dea di Dio, che è concepito come Ente supremo, che supremamente trascende il tempo e lo spazio.

Iddio - senza limite, senza forma e senza determinazione alcuna - è infinito; e non può avere nè qualità materiali nè attività, neppure spirituale, giacchè attività implica pluralità e differenziazioni di atti, mentre Dio è (è ciò che è) fuori di ogni pluralità. Dio è così essenzialmente diverso da ogni umana concezione, da ogni fatto umano della realtà empirica e del pensiero, che non può neppure essere conosciuto. Dio, afferma Plotino, è in conoscibile; non può neppure essere nominato; soltanto così esso è Dio, cioè assolutamente soprasensibile.

E' tutto questo, ovviamente, sia un'artificiosa limitazione dell'umana facoltà conoscitiva e sia

- 167 -

una negazione del concetto cristiano di Dio (1); in fatti un Dio così pensato, essendo privo di ogni attività, non è concepibile come creatore. E viene negata, anche, l'essenza gnoseologica più propriamente cristiana, in quanto Cristo è conoscenza concreta di Dio.

(1) Sarebbe assai opportuno, a questo punto, esaminare come il neoplatonismo non sia estraneo (anzi, come e quanto sia presente) alla filosofia di Sant'Agostino. Si leggano, a questo proposito, almeno i capitoli delle "Confessioni" dove esplicitamente si pongono i particolari problemi sull'arte (per es. quale funzione abbia la musica nella preghiera) e il passo del "De vera religione" in cui è posta la questione "del bello": se, cioè, piaccia ciò che è bello o sia bello ciò che piace. Evidentemente Agostino conclude ammettendo (ed ecco il nuovo platonismo) un Bello assoluto, quasi idea del Bello, e cioè affermando che le cose che piacciono, piacciono perchè son belle (cap. XXXII). Nello stesso trattato sono frequenti le tracce della retorica e in genere della cultura romana; tanto che sarebbero interessanti i raffronti con Cicerone e con Vitruvio. Vi son ribaditi i concetti di simmetria e di euritmia, e in generale dell'unità che quintessenzia la opera d'arte e che del pari deve essere preposta a ogni giudizio sull'arte stessa, come criterio fondamentale. Naturalmente (e qui è traccia di neoplatonismo) tale unità fa capo a Dio che è, per eccellenza, l'Uno soprasensibile, cioè al di sopra (ma non per questo inconoscibile) di ogni sensazione. A proposito della soprasensibilità di Dio, è enunciato e chiarito il reciproco rapporto fra intelletto

- 168 -

Dio, per Plotino, è definibile soltanto mediante negazione: infatti Dio è l'Uno in quanto non è molteplicità, è il Bene in quanto è l'assenza del male. Insomma Dio è, in quanto mondo soprasensibile, inconoscibile. Da Dio deriva, per misteriosa emanazione: (non spiega bene Plotino il come e il quando) il mondo dell'essere, che consta di tre gradi: il primo è il nous, l'intelletto ch'è l'essere. (Dio è al di sopra di ogni essere, come di ogni pensare, come d'ogni intendere; perciò, subito dopo di Lui, l'intelletto è l'essere supremo, che pensa se stesso). Dall'intelletto, per la sua perfezione, deriva il secondo grado, l'anima; essa appartiene al soprasensibile, in quanto è l'idea, ma, come generatrice del terzo grado, la Naturale, è anche rivolta al mondo sensibile; è un tramite tra l'intelligibile ed il corporeo. In questo non

e fede: "intellige ut credas" e "crede ut intelligas". Si noti poi che Agostino scrisse due libri su argomenti concernenti la teoria artistica, uno sul "Bello" e l'altro sul "Convenevole"; in quest'ultimo era senza dubbio una esposizione dell'antico concetto di "decor". I due trattati andarono smarriti vivente l'autore. Interessante in particolar modo, non foss'altro per la conoscenza della cultura laica del tempo, è il trattato "De musica".

- 169 -

si incorpora l'anima, ma solo una sua ombra; l'anima, insomma, è attività che unisce i due mondi.

Ma negli uomini nasce, e storicamente era già cosciente nella scuola stoica, un estremo bisogno di staccare completamente dal corpo l'anima, affinché questa possa volgersi liberamente e completamente all'idea, al pensiero nel suo più alto grado di pensiero pensante. La materia è il male, e l'anima invece tende al bene, raggiungibile grazie a una catarsi (purificazione); allontanandosi dal corpo, l'anima pratica la sua attività peculiare, cioè la virtù.

Si stabilisce così il concetto di virtù che eleva l'uomo sino a farne tutt'uno col pensiero: le virtù sono quelle civili (fortezza, moderazione, prudenza, ecc.), e danno luogo alla catarsi. La ragione, poi, con il processo induttivo, risale ai gradi superiori e può giungere a non avere più bisogno di un pensiero logico, ma solo di un quid intuitivo per aderire a Dio.

Questo si ottiene "sprofondandoci completamente in noi stessi e innalzandoci anche sopra il pensiero, in uno stato di inconsapevolezza, di estasi"(1).

(1) La citazione è tratta da: E. Zeller, Compen-

- 170 -

Esperienza di tali estasi si ha nella contemplazione del bello. Ma dove è il bello? nelle cose? sì, ma soltanto in alcune cose, dove più è il nostro vero piacere: cioè in quegli oggetti, che, veduti con gli occhi, hanno il potere di elevarci e trascinarci fuori dal sensibile immediato.

L'arte, per l'appunto, genera in noi tale sublimante piacere. Il concetto d'arte, quindi, per la prima volta nella storia del pensiero, è da Plotino esplicitamente associato al concetto di bello; l'arte costituisce l'umana possibilità di oggettivare, creandolo, il bello; il quale, contemplato, dà luogo all'estasi, suprema e misteriosissima adesione a Dio.

Sì che arte e bellezza, pur esistenti soltanto per essere superate, gradi della rapidissima ascesa all'estasi, non possono essere una luce spenta dal supremo intelletto. La bellezza è l'intelligibile superiore; ma, adatta com'è a essere contemplata dalla mente dell'uomo, non può riposare in un sistema o in un canone fisso. Infatti non consiste, per esempio, nella simmetria; poichè, se così

dio di storia della filosofia greca, trad. V. Santoli, Firenze 1924, pag.339.

- 171 -

fosse, (e qui c'è palesemente un ricordo dell'Ippia Maggiore di Platone) anche le singole parti di un organismo simmetrico dovrebbero essere belle; mentre può darsi, anzi vi è talvolta, simmetria di parti brutte. E poi non sarebbero belle tante cose "semplici" come la luce solare o un lampo. E non ci si spiegherebbe come la bellezza di un suono semplice, il quale scompare divenendo parte di un bel l'assieme, permane nel suono, preso per se stesso. Cadono così, per opera di Plotino, che enuncia molti altri esempi oltre questi or ora citati, le definizioni del bello che più comunemente erano invalse fino a quel tempo.

Per conseguenza, l'arte trae ora una sua novissima nobiltà, che vale a riabilitarla dalla condanna (del resto effimera e pronunciata a malincuore, più per uno scrupolo intellettualistico che per intimo convincimento) di Platone. E l'artista, ben lungi dall'essere un imitatore, diviene il magico strumento cui Dio, in certo modo, affida il potere di annullare, o almeno di eludere, il mondo della materia corporea.

Una nota similitudine illumina l'esposizione concettuale. Prendiamo due massi di marmo: uno è allo stato grezzo e non lavorato; l'altro ha subito l'im-

- 172 -

pronta dell'artista, e si è cambiato, per es. in una figura di divinità sotto forma d'essere umano; ma questa figurazione non è certo l'immagine di un uomo qualunque (individuo), ma quello che l'arte ha composto unendo tutto ciò che di meglio ha trovato. E' chiaro che la pietra scolpita dall'artista è bella non in quanto è pietra, poichè altrimenti anche l'altro masso sarebbe bello, ma in virtù della forma improntatavi dall'artista. (Plotino, Enneades, V, VIII-I).

L'arte è soltanto, dunque nella forma, che è creata dall'artista. Plotino afferma tutto ciò con estrema chiarezza. L'arte non imita: "Fidia fece il suo Zeus senza riguardo ad alcun modello sensibile, lo immaginò quale sarebbe se consentisse ad apparire ai nostri occhi" (Plotino, loc.cit.)

Insomma "le arti non imitano direttamente gli oggetti visibili, ma risalgono alle ragioni per le quali è derivato l'oggetto sensibile", cioè all'idea. Non è più dunque l'arte un'imitazione dell'imitazione dell'idea, cioè infimo grado della conoscenza, come aveva affermato Platone; ma è essa stessa un quid che direttamente, non mediatamente, rende conoscibile l'idea.

Attraverso la contemplazione del bello si giun-

- 173 -

ge quindi all'unione con il Bello stesso; e non potendo, questo Bello assoluto, che riposare in Dio, da quell'unione si sale indubbiamente alla suprema comunione con Dio.

Questo processo dello spirito è dunque un'ascesa che s'impronta al misticismo, e nella mistica deve espandersi, trionfando nell'estasi. Tale teoria che indica un'effettiva e possibile astrazione in Dio attraverso un distacco completo dal mondo sensibile, diverrà un ideale etico e spesso una prammatica di asceti; e adombra, in qualità di premessa intellettualistica, il gusto che si traduce nell'arte bizantina. Questa, infatti, nulla conosce della realtà empirica, nulla accetta di fenomenico, ed esula coscientemente dal concreto, per significare un mondo trascendentale, popolato di "persone" incorporee, destinate ad esaltare, componendosi sempre per modi statici ed astratti, un'unica, centrale e dominante figura, immagine divina, quasi idee votate all'idea delle idee, dalla quale non procedono (ciò che sarebbe causale), ma sono da questa misticamente emanate.

E in qual modo avviene, per dir così, più perfettamente l'avvicinamento a Dio? Qui Plotino si lascia sfuggire le parole che più lo fecero larva-

- 174 -

tamente rivivere in alcune teorie estetiche (o piuttosto atteggiamenti estetizzanti) del secolo scorso: egli afferma che più che con le arti, da noi dette figurative, e con la poesia, ci si avvicina a Dio con la musica la quale, essendo indicibile e indefinibile, a Dio assomiglia. "La musica non incanta la nostra volontà o la nostra ragione, ma i nostri appetiti irrazionali" (Plotino, Enneades, IV, 4, 40).

Non l'irrazionale, ma certo qualcosa che sfugge a qualunque certezza è uno degli aspetti del decadentismo "fin de siècle"; che, sulle ali speciose di una deformata poetica dell'ineffabile si compiacea di sciogliere o di approssimare ogni forma nel "musicale", assunto quasi a simbolo o a schema dell'indefinito dell'incerto, del lontano: del "gris", insomma, del Verlaine. (1)

Così, mentre si elaboravano in mille versioni frasi come questa: "la musica è architettura di suoni e l'architettura musica di pietre", la sentenza:

(1) "De la musique, avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
sans rien en lui qui pèse en qui pose.
.....

- 175 -

"tutte le arti tendono alla condizione della musica" poteva passare nel numero delle formolette giornalistiche" (1).

E l'aforistica, ma classica e veritiera affermazione del Goethe: "Basta che un artista scelga un soggetto perchè esso non appartenga più alla natura", sciogliendosi nel pseudo-naturalismo dei decadenti, faceva ripetere a proposito che "un paesaggio è uno stato d'animo" e, con abbondante compiacenza, faceva cantare salmi galanti, intonati all'antifona del baudelairiano: "Vous etes un beau ciel d'automne". E il crepuscolarismo d'un Saiman, dondolando dall'Art Poétique del Verlaine, si compiacenza di sognare:

Reston perdus,

Suspendus

Au dessus de la terra ironique et brutale,

"Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indecis au Précis se joint.

° ° ° ° ° ° °
Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance

Le reve au reve et la flûte au cor!

(P. Verlaine, Art poétique, in: Jadis et Naguère).

(1) cfr. B. Croce: Breviario di estetica, cit.;
cfr. S. Vitale: L'Estetica dell'architettura, Bari,

- 176 -

San rien savoir

San rien voir

Révélés à la Vie Unique et Musicale.....(1)

Dove il senso della rivelazione, le maiuscole di Vie, Unique e Musicale e la sfumatura dei puntini sospensivi sono, nella loro esasperata allusività, l'ultima conseguenza cui poteva sospingere la incorrotta "anima musicale" e il fecondissimo "fanciullo musico" di Socrate e di Platone, attraverso l'eco del misticismo di Plotino.

Si conferma dunque, e si chiarifica nell'ampliamento del decadentismo, l'errore fondamentale dell'estetica di Plotino: il quale, se libera l'arte dalla mortificazione della mimesi elevandola alla sfera superiore della creazione, non ne pone i limiti entro l'attività umana, non la circoscrive - quanto alla sua essenza reale - entro l'umana autonomia; ma ne fa una imprecisa emanazione di Dio o una mediazione per l'estasi contemplante Dio stesso. In altre parole, per Plotino l'arte esula dal mondo razionale, e poichè trascende la semplice e com

1928. La sentenza è di Walter Peter (Il Rinascimento, trad. M. Praz, Napoli 1946).

(1) A. Samain, Musique confidentielle, in Au Jardin.

- 177 -

piuta verità della forma espressa, dovrebbe trovare (è pensiero di Plotino) la sua massima esaltazione nel simbolo; il quale, in ultima analisi, se assurge ad un massimo di contenuto "significato", si impoverisce supremamente come forma "espressa".

E' perfetta, dunque, la coerenza, la biunivoca corrispondenza fra arte e filosofia durante i primi orientalizzanti secoli del Cristianesimo. Ed è chiaro l'eco che di tale atteggiamento dello spirito si diffuse sulla "Byzance" dell'Ottocento, capitale della "Décadence latine", che tanto copiosamente fu illustrata da Gustavo Moreau, e dove imperarono le varie incarnazioni e reincarnazioni di Salomè e di Salambô, ed opera degli iniziati Wilde, Laforgue, Mallarmé, Huysmans e -ultimo- D'Annunzio.

NOTA AL CAPITOLO I - Soltanto la musica - fra quelle che noi oggi consideriamo "arti" - fu nel medioevo inclusa fra le arti liberali. Ciò non deve indurre in errore per l'apparente contraddizione con quello che è stato detto e cioè fra il carattere intellettualistico-scientifico delle arti liberali e l'essenza della musica; poichè la musica era

- 178 -

considerata nel medioevo come il risultato concreto e sensibile delle leggi numeriche che presiedono agli intervalli sonori e alle loro combinazioni, il che conferiva all'attività del musicista un'apparenza scientifica, e precisamente matematica.

Si sa infatti che se due note (in generale due suoni) differenti (formanti "un accordo" o costituenti un "intervallo") vengono suonate o comunque emesse contemporaneamente, si produce un suono risultante (1) che è caratterizzato, acusticamente, dal rapporto fra il numero delle variazioni delle note che lo compongono.

Per es., assumiamo due note, il do e il mi, che formano l'intervallo di "terza maggiore"; il numero delle vibrazioni del mi sta a quelle delle vibrazioni del do come cinque sta a quattro, e lo stesso avviene per qualunque altra coppia di note egualmente distanti (re-fa diesis, sol-si, si bemolle-re, ecc.) onde $5/4$ costituisce l'equivalente matematico della terza maggiore.

(1) Questo suono risultante può essere considerato consonante o dissonante, senza, si noti bene, che vi sia una consonanza assoluta, dal momento che tale sensazione è del tutto relativa alla personalità del musicista, all'economia musicale della composizione e al gusto; infatti intervalli giu

- 179 -

Consegue che la materia musicale, la tecnica (e, per facile equivoco, l'essenza stessa della musica) può ridursi a un fatto matematico; o che, in altri termini, il comporre musica possa intendersi come un adeguamento a rapporti numerici fissi. Si noti poi che, come si è accennato, la consonanza e cioè, per usar semplicità di termini, la piacevolezza delle combinazioni sonore, ha avuto nel passato leggi sommamente precise, per quanto mutevoli nel tempo; per es. nel medioevo l'intervallo di terza maggiore era considerato dissonante e perciò era bandito dalle norme della composizione, mentre si considerava come consonante l'intervallo di quinta (do-sol); assolutamente bandito era l'uso delle settime (do-si) e degli altri accordi che per lungo tempo si chiamarono dissonanti. Soltanto dopo il Cinquecento tali combinazioni di suoni furono adottate (ma non mai, per es. la successione di quinte e ottave, fino al nostro secolo); e via via si è

dicati dissonanti in un'epoca furono invece considerati pienamente consonanti in un'altra. In ogni modo il giudizio sulla consonanza e dissonanza connette il fatto fisico del suono al fatto psichico e spirituale del godimento; onde l'importanza, dal punto di vista estetico, di quel che veniamo trattando.

- 180 -

giunti alla sensibilità odierna che non solo non bandisce ma anzi adotta con estrema larghezza ogni sorta di intervalli, non vincolando più ad alcuna legge acustica (1) la qualità delle combinazioni sonore, e ponendo su uno stesso piano espressivo qualunque intervallo o accordo.

Si aggiunga poi il rigore che in passato presiedeva alle regole della composizione a più voci e alla successione delle note, sia dal punto di vista puramente armonico (contemporaneità dei suoni e loro valore nell'ambito di ciascun "tono" o "modo") e sia da quello contrappuntistico (simultaneità di più successioni melodiche ottenute, in pratica, col porre punto - e cioè il segno di una nota - contro punto); e si vedrà come e con quali complicazioni la composizione musicale corrispondesse, nella sua tecnica, a un vero e proprio calcolo matematico. (Si giunse perfino, in epoca positivistica, a definire la musica "un'aritmetica sonora").

Da tutto ciò, e cioè dalle leggi numeriche che

(1) Si trascura qui, per amor di semplicità, la dodecafonia e il sistema detto atonale, con le derivazioni teoriche dei tempi più recenti.

in certo modo presiedevano alla musica, deriva che quest'arte si prestò e ancora si presta a venire considerata come aderente a un sistema astratto di leggi fisse, che traevano la loro validità dal fatto psicologico e spirituale del piacere, ma che d'altra parte erano fondate su qualcosa di assolutamente esatto e astratto, superiore al relativismo dell'esperienza e della sensibilità individuale, quale è appunto la matematica. Di qui la convinzione che la musica, d'altra parte formata di ciò che meno sembra legato alla materia e cioè dei suoni, sia l'arte pura per eccellenza.

Così la musica poté essere considerata sempre come "arte perfetta" sia attraverso la concezione classicistica che la riduceva a un puro sistema di rapporti numerici ovvero a una estrinsecazione sensibile di un sistema matematico, e sia attraverso la concezione romantica e sensibilistica, per cui l'immaterialità del mondo sonoro induce massimamente, attraverso un potere evocativo e suggestivo, accresciuto e potenziato dal fatto motorio del ritmo, a uno stato contemplativo indefinibile ed estatico (si ricordi quel che si è detto a proposito di Plotino). Di qui le definizioni, spesso enfatiche o almeno retoriche, tutte intese a identificare la musi

- 182 -

ca con uno stato d'animo prossimo al rapimento e all'estasi: per es.: "la musica è sorella della speranza" (D'Annunzio); "la fede in un mondo, di cui la poesia non è che l'alta filosofia" (Mazzini).

E' quindi ben giustificato come la musica potè (per es. nel medioevo) esser posta sul piano della scienza; e d'altra parte come la musica stessa possa valere quale equivalente di poesia, di arte, in senso assoluto. Tanto che così in tempo di gusto classicistico come in epoche prevalentemente romantiche (e anche nei nostri tempi) fu valida la celebre formula tutte le arti tendono alla stato di musica (1). Inoltre il sostrato matematico del fenomeno della consonanza, il contenuto, per dir così, fisico-matematico del fenomeno sonoro, trasferibile immediatamente nel fatto sensibile e sensuale del piacere, ha fatto sì che in ogni epoca si stabilisse un confronto tra orale e musica, e specialmente tra architettura e musica: dal mito di Anfione che col suono delle lira muove le pietre per co

(1) Walter Peter, Il Rinascimento, trad. M. Praz, Napoli 1946.

- 183 -

struire le mure di Tebe (1) alle rigorose e sistematiche risposdenze tra la proporzione acustica e quella visiva; nel '700, infatti, si usava per la architettura la terminologia musicale, dicendo per es. che in una facciata si realizzava un sistema di quinte e di ottave, volendo dire che il rapporto tra larghezza e altezza era di tre a due e che i vuoti (porte e finestre) erano alti il doppio di quanto erano larghi, giacchè $3/2$ è il rapporto tra le vibrazioni di due suoni formanti intervallo di quinta e 2 a 1 quello di ottava. Ed è superfluo poi ricordare la notissima definizione; la musica è un'architettura di suoni e l'architettura è una musica di pietre; o che la parola "armonia" - prettamente musicale - è la qualifica necessaria non solo di ogni assieme gradevole e bello ma anche di ogni perfetta composizione di elementi sensibili o anche spirituali.

Certo è, in ogni modo, che tra musicista e arte in genere, e musica e architettura in ispecie cor-

(1) Si ricordi come questa coscienza mistica o magica della musica formi tanta parte della poetica di Paul Valéry; si vedano di questo autore specialmente: Eupalinos ou l'architecte (Paris, 1924), L'âme et la danse (ibid); Amphion (Paris, 1931).

- 184 -

se sempre uno stretto rapporto nei concetti di chi, comunque, considerò l'arte dal punto di vista teorico: dall'accoppiamento platonico di musica e architettura come arti non imitative (contro le altre dette imitative di apparenze preesistenti) fino alle nominate proposizioni classicistiche e romantiche (1).

(1) Soltanto le indispensabili limitazioni di questo corso ci inducono a non approfondire l'argomento; i pochi cenni or ora forniti, eccessivamente brevi e perciò del tutto sommari e insoddisfacenti, dovrebbero soltanto valere a indurre lo studente a dedicare la sua operosità a meglio indagare, attraverso una sistematica informazione, l'interessante e sempre vivo problema. Si consulti, per un primo orientamento fra l'abbondantissima letteratura, in Enciclopedia de la Musique, 2me partie, Paris 1925, gli articoli di P. Rougnon, Principes de la Musique, pp. 182-363; Ch. Gabriel, Acoustique musicale, pp. 405-518; L. Chevallier, Les théories harmoniques, pp. 519 - 590. Si veda anche Parente A., La musica e le arti, Bari 1936.

Capitolo II

SULLA TEORIA ARTISTICA E SUL GUSTO DEL MEDIOEVO

L'opinione sfavorevole sul medioevo, o meglio, sulla lunga serie di secoli che va dal basso impero romano fino al tempo di Dante, risale, com'è noto, al primo Rinascimento. Un comune accordo, altamente dichiarato nei secoli XV e XVI, tacitamente conservato nell'età barocca, rinsaldato durante il neoclassicismo, fece sì che quell'opinione sfavorevole, quell'implicito concetto di decadenza, di barbarie e di oscurantismo che accompagnava il pensiero del medioevo, non fosse posta in discussione neppure quando, durante il secolo scorso, il gusto per il neogotico, per il neoromanico e per il preraffaellismo sembrò sostituirsi agli ideali classicheggianti. Il processo scientifico che inebriò gli uomini dell'ultimo Settecento e dell'Ottocento, trovò nel preteso oscurantismo medievale l'antitesi che meglio valeva a esaltarli. Tanto che sono recenti

- 186 -

le ricerche atte a scuotere e a rivedere quell'opinione, per tanto tempo radicata nella cultura, nel gusto e in generale nella coscienza.

Effettivamente l'antitesi tra medioevo e le altre epoche dominate dallo spirito classico o razionalistico è del tutto vera e valida. Anche se il mondo antico, la conoscenza dei classici, l'uso del latino e insomma il ricordo dell'antico non furono mai spenti, è tuttavia innegabile che quegli studi e quel ricordo procedettero da presupposti affatto contrari a ciò che è essenziale al mondo classico. E se è vero che si marcò esageratamente la differenza fra i due modi di intendere il mondo dello spirito e dell'esperienza, è tuttavia vero che quel divario esiste. Difficile, piuttosto, è porre limiti esatti al medioevo; stabilire cioè quando quella particolare coscienza, quel particolare gusto, abbia il suo inizio e la sua fine: e gli studi moderni, infatti, seguendo alcuni filoni unilaterali della cultura, vogliono trovare fin nel XII secolo ciò che potrebbe dirsi l'origine e il precorrimento della Rinascenza.

Ai nostri fini queste discussioni e questi studi non interessano direttamente: a noi è sufficiente porre bene in chiaro, rifacendoci ai nostri pre

- 187 -

supposti fondamentali, che non ha senso parlare di differenze di gusto o di cultura o di arte allo scopo di contrapporre un'epoca all'altra, con scapito o con vantaggio di una di esse: ogni espressione dello spirito è valida in sè stessa e non può trovar la sua misura in ciò che le è estrinseco, cioè in una diversa manifestazione dello spirito. Così noi crediamo che ogni artista, in quanto costituisce un'individualità definita, è infinitamente e incomparabilmente dissimile da ogni altro; nè mai il mondo interiore di uno può assumersi come unità di misura dell'espressione di un'altro. E allo stesso modo la diversità di intendere l'arte, cioè di enunciare tanto la teoria generale quanto, poniamo, un giudizio particolare, costituisce per noi l'affermazione di diverse e incomparabili personalità di critici, valide in sè stesse. E finalmente il poter raggruppare, per pura comodità didattica, una serie di teorici dell'arte, se ci permette di parlare di un gusto o d'un carattere proprio d'una lunga serie di secoli, non giustifica in alcun modo la valutazione di tali secoli sulla base di tempi diversi.

Così, per noi, il medioevo perde ipso facto quel senso d'inferiorità che lo caratterizzava presso

- 188 -

gli uomini del Rinascimento e diviene oggettiva ma
teria di studio.

o o o

Plotino, come s'è visto, capovolgeva nettamente il concetto che Platone aveva dell'arte. Platone misurava l'arte sull'imitazione materiale di un modello, astratto ma pur sempre modello inderogabile; l'arte, cioè, discendeva, per così dire, nel mondo dell'esperienza e si fermava tutta nella rappresentazione di quel modello. Plotino, al contrario, concepisce l'arte come qualcosa che, stimolando un quid del tutto fuori dell'esperienza sensibile, cioè uno stato emotivo, realizza la bellezza; la quale, tuttavia, non è che un qualche cosa di transitorio, che si giustifica soltanto in quanto trasporta nella mistica conoscenza di Dio.

In ultima analisi, tanto Platone quanto Plotino dimenticano l'arte come tale; e ambedue, sia pure per vie opposte, concepiscono l'arte come un mezzo del tutto subordinato a un fine, e perciò la sorpassano e la dimenticano, in vista, per l'appunto, di quel fine: l'imitazione d'un modello per Platone, il raggiungimento di Dio per Plotino.

- 189 -

Tutto ciò, ovviamente, non riguarda l'arte, che è sempre tale ed è, quindi, indipendente dal modo di essere concepita; ma implica invece direttamente la critica dell'arte, cioè il modo di giudicar l'arte. Ne consegue che il mutato modo di considerarla, di definirla, di apprezzarla, conduce a un sostanziale divario di forme, di modo di esprimerla, di "linguaggio" insomma; così come il mutare del latino in volgare, implica un mutamento sostanziale e completo dei vocaboli e del metro; mentre, al contrario, le opere di poesia possono, in quanto opere d'arte, equivalersi, come di fatto si equivalgono, o meglio restano valide in sé stesse, senza alcuna possibilità intrinseca di esser confrontate tra loro.

Nel medio evo l'uomo è assorbito dal pensiero di un mondo che trascende quello dell'esperienza: e perciò gli artisti non si volgeranno a imitar la natura e non indugeranno a contemplare affetti umani: ciò che veramente conta è lo scopo ultimo delle azioni e del pensiero, cioè la vita ultra terrena cui questo nostro vivere è soltanto effimera ma necessaria preparazione: l'arte quindi è concepita come mezzo alla visione del soprannaturale, e pertanto è del tutto dimenticato, nella coscienza,

- 190 -

l'artista che opera: ed ecco quindi, perdersi l'uso di legare alle opere d'arte il nome degli autori. Mezzo, si è detto, e non fine: e fin qui tutto aderisce esattamente alla teoria plotiniana; ma l'arte, mentre per il filosofo, coerentemente è tanto più valida, quanto più annulla sè stessa, cioè la propria concretezza, e più si restringe al simbolo o al richiamo mnemonico o al puro e semplice stimolo alla contemplazione, per l'artista l'opera d'arte deve essere estremamente concreta. L'artista, insomma, è tale in quanto fa l'opera d'arte, e non in quanto è capace di annullare essa concreta ed effettiva realizzazione, sia pure in vista di un fine superiore. Così, in luogo del simbolo, gli artisti medioevali concepirono l'arte come al-legoria, e precisamente come allegoria del divino. Ed ecco, quindi, stabilizzarsi l'iconografia, i tipi, le composizioni e, in generale, le forme: se, insomma, una figurazione (supponiamo, per fissare le idee, un determinato Cristo in trono tra gli apo^{sto}li) meglio raggiungeva lo scopo di far pensare al soggetto, quella configurazione convenne ripeterla senza varianti fondamentali; e se, per esempio, parve essere eccellente adoperare il mosaico, tale tecnica, in quelle determinate circostanze, parve

- 191 -

e fu inderogabile. Così che gli artisti credettero di dover semplicemente imparare a fare in un determinato modo, credettero, in certo senso, di non dover inventare: di conseguenza l'artista ebbe coscienza di essere un artigiano e nulla più: le astratte teorie che propugnavano forme intellettualmente perfette, scomparvero per dar luogo a precetti e norme tecniche, quali, per l'appunto, si addicono a un esecutore, a un artigiano. Il repertorio (che alimentava, presso a poco, l'antico concetto di decor) fu fissato in "exempla" riconosciuti validi una volta per sempre.

Fonte di ispirazione (ma si tratta ovviamente di ispirazione del soggetto) furono i sacri testi, di cui le pitture costituivano semplicemente le illustrazioni destinate a chi non poteva leggere direttamente o intendere i testi stessi (Biblia pauperum; letteralmente: libri dei poveri)(1); e invalsero, quindi, tanto le miniature che accompagnavano gli scritti, quanto i cicli narrativi dipinti sulle pareti delle chiese, quanto le figurazioni iconogra-

(1) Si ricordino quei caratteristici rotuli che si leggevano dal pulpito (exultet) in cui le illustrazioni, destinate a chi si trovava di fronte al lettore, erano a rovescio.

- 192 -

ficamente costanti. E in luogo di giudizi veri e propri sulle opere d'arte (critica) si compilarono semplici descrizioni, intese a magnificare i monumenti soprattutto in vista dello scopo cui questi erano destinati.

Le precedenti considerazioni, che hanno valore di larga approssimazione e non vogliono fornire che un sommario schema del gusto preposto al pensiero artistico dell'età di mezzo, trovano netta rispondenza nei riguardi dell'architettura. Tanto che conviene considerare, per esemplificare utilmente, ciò che avvenne a proposito di quest'arte.

Non è possibile, pertanto, trovare nel medioevo un vero e proprio corpus di teorie architettoniche, intese nel senso più proprio della parola: la teoria artistica, s'è visto, esula dalla mentalità medioevale, volta o alla speculazione filosofica e mistica o alla pratica immediata. L'opera di architettura, poi, è per sua natura frutto di collaborazione fra artisti, tecnici e operai: e pertanto in essa è ancor più spontaneo, che non per la pittura e la scultura, l'anonimato. La figura dell'architetto si cela quasi sempre dietro il capomastro o il costruttore e si confonde con quella dei suoi collaboratori; l'ideatore non si distin

- 193 -

gue dall'esecutore e pertanto la teoria, quella che nell'antichità e nel Rinascimento era tutta volta a definire la figura e la scienza dell'architetto, prescrivendone la formazione intellettuale e lo sviluppo indirizzato all'arte (la teoria, insomma, nel senso per es. vitruviano o albertiano) è del tutto assente.

Tuttavia le nostre ricerche per rintracciare il pensiero sull'arte sono ben giustificate. Infatti noi constatiamo un carattere costante e ben definito in tutta la produzione artistica di quel tempo, un'attività notevolissima nell'elaborazione dei temi filosofici e soprattutto un interesse quanto mai vivo per i monumenti e per il passato: segni, questi, indubbi della presenza di un pensiero ben chiaro e presente accanto alla produzione artistica. E' degno di nota, poi, che costruzioni eleganti, complesse e accuratissime siano sorte in tal copia da definire quelle astrazioni irreali che si sogliono erroneamente chiamare stili.

Che quel pensiero preposto all'atto artistico sia stato una realtà effettiva, bastano considerazioni generiche per doverlo ritenere certo; si trat

- 194 -

ta soltanto di chiarire che il pensiero artistico medievale non ha bisogno, per manifestarsi, di espresse teorie, come invece avviene in altre epoche, comunque legate a presupposti classici o classicistici; si tratta cioè di dire, una volta per tutte che come e in quanto il pensiero artistico medievale si differenzia da quello, poniamo, rinascimentale, così ne è diversa l'estrinsecazione. E perciò non cercheremo la testimonianza di trattati, che, per le ragioni suesposte, contraddirebbero il gusto medievale, ma piuttosto rivolgeremo la nostra attenzione a una serie di fenomeni da cui il pensiero artistico possa emergere, nè più nè meno come avverrebbe dalla lettura d'un trattato espressamente teorico.

o o o

Riassumendo, i criteri fondamentali delle nostre ricerche, fanno capo ai seguenti punti:

1) - L'arte in genere e l'architettura in particolare ebbero nel medioevo uno sviluppo imponente e un cammino ben individuabile nelle sue varie fasi: basti pensare alle costruzioni dette, con approssimazione assai lata, bizantine, nelle quali è

- 195 -

ben riconoscibile l'eredità romana, tuttavia trasformata intimamente in un gusto del tutto antitetico rispetto a quello romano, e perciò proprio a quell'architettura; agli edifici dove si manifesta un apporto straniero (genericamente: barbarico) ben chiaro nelle forme e nella tecnica; all'intensità architettonica del periodo carolingio; alle grandi categorie di monumenti che empiricamente si classificano come romanici e gotici: e se ne trarrà che dovranno considerarsi, come elementi formativi del gusto medioevale, un cosciente ricordo classico, un'influenza orientale, nuovi apporti stranieri, vere e proprie scuole, italiane e straniere, che si definiscono nelle singole regioni e attorno a grandi committenti (dominatori militari e politici, ordini monastici, ecc.) accanto a grandi architetti, siano o non siano conosciuti per nome.

2) - L'arte fu intesa sempre come mezzo relativo a un fine, posto fuori dell'attività artistica (per esempio glorificazione di Dio); e il fatto artistico non si concentrò, per così dire, sull'artista in quanto tale; inoltre, tenuto conto esclusivo di quel fine, a ciascuno doveva essere lecito far dell'arte (dove correnti autonome, apporti originali ecc.) a condizione che gli artefici possedessero la mate-

- 196 -

riale capacità di operare: di qui il fiorire di raccolte di precetti, di ricettari, e cioè di libri didascalici e puramente tecnici, che talvolta generano veri e propri vituosismi (si pensi all'architettura gotica) e favorirono il concetto di "ars mechanica" che assorbì o offuscò il concetto più proprio di arte (in senso classico o moderno).

3) - Le forme complessive dei monumenti tendono a fissarsi in schemi costanti (si pensi all'iconografia), a cui, nelle gratuite intenzioni, si vuol attribuire la rivelazione più chiara dei fini a cui i monumenti stessi sono subordinati; e ne nasce, quindi, un complesso sistema di simboli e di allegorie (la chiesa per es. adombra nel suo transetto la forma della Croce; l'inclinazione della testata rispetto all'asse longitudinale vuol ricordare il capo del Redentore reclinato sulla Croce ecc.). Ne deriva la duplice necessità di fissare in opere scritte i simboli stessi e le norme cui gli esecutori devono attenersi; e ciò fa capo a veri e propri regolamenti e a repertori iconografici che vigevano presso gli enti committenti (ordini religiosi, regioni, comuni) e che unificavano, individuandole, le corporazioni di artigiani.

- 197 -

4) - La filosofia medievale, quando sfiora i problemi dell'arte, si tiene lontana dall'arte vera e propria e si rivolge piuttosto al suo occasionale contenuto mistico e al suo caratteristico fine morale. Ricercheremo pertanto le fonti della latente "teoria artistica" del medioevo: a) nei ricettari o, in genere, nei trattati precettistici; b) negli itinerari (descrizioni di monumenti ad opera di viaggiatori o pellegrini); c) nei regolamenti delle congregazioni ecclesiastiche e delle corporazioni; d) nelle descrizioni di monumenti; e) negli scritti a carattere enciclopedico (Isidoro di Siviglia ecc.).

5) - Inoltre è da tener presente che le opere d'arte, nel medioevo, son considerate come patrimonio, come materiale ricchezza; o, nel caso dell'architettura ecclesiastica, come enti costitutivi d'un dominio giuridico da amministrare, materialmente e spiritualmente: e perciò vengono compilati registri, elenchi e inventari, spesso legati alle biografie (istorie) di personalità che tale patrimonio accrebbero, restaurarono, e curarono particolarmente.

Ma tutte queste fonti dirette dovranno essere studiate al lume della conoscenza più generale del gusto del medioevo: che si troverà espresso più chia

- 198 -

ramente nelle figure di uomini eminenti (santi, poeti, artisti, condottieri) e nei grandi fatti della storia civile e religiosa (iconoclastia, eresie, concili, invasioni, migrazioni, crociate, ecc.); uomini e fatti da conoscere attraverso documenti storiografici (fonti) più che dalle elaborazioni posteriori.

o o o

Evidentemente uno studio siffatto esorbita i limiti del presente corso di lezioni; tanto che le poche nozioni seguenti non vogliono essere che sporadiche esemplificazioni. Le difficoltà di affrontare la materia, di dipanarla e la stessa sua mole sono indice di scarsezza di studi precedenti; in altre parole, il medioevo, per ciò che riguarda la storia delle idee sull'arte, attende ancora di essere sistematicamente indagato: e ciò è una riprova e una traccia del lungo perdurare del preconcetto secondo cui quella vasta e interessantissima epoca venne tanto a lungo considerata oscura e caotica, indegna quasi di attenzione, tanto fu giudicata inferiore sia alla più antica e sia alla seguente; e ciò denuncia ancora una volta, nelle con

- 199 -

sequenze, quale errore si commetta quando si presume di giudicare un fatto o un complesso di fatti spirituali assumendo come criterio di valutazione fatti e complessi di fatti estrinseci a quelli che si vogliono esaminare.

Tra gli inventari, o meglio tra le fonti che, per la storia dell'arte, hanno valore di inventari, sono da ricordare soprattutto i tre "libri pontificalis": quello ravennate del vescovo Agnello, quello napoletano di Giovanni Diacono e quello - di gran lunga più importante e che servì di modello ai due già nominati - romano (*liber Pontificalis romanus*) redatto nel VII secolo da Anastasio bibliotecario e poi continuato, nella parte più attendibile, fino agli inizi del secolo X.

Le vite, o meglio i "fatti", dei Pontefici che esso raccoglie forniscono ordinate notizie sulle opere e sui doni di cui la chiesa di Roma beneficia^o rono e costituiscono perciò la fonte più diretta per lo studio di quei monumenti. Se ne deduce per esempio, di qual mole e di quale importanza fosse l'opera di Costantino (nella vita di papa Silvestro) a beneficio della Chiesa dopo il famoso (così detto) editto di Milano del 313, che segnò la pace definitiva tra impero e Chiesa; allo stesso modo se ne de-

- 200 -

duce quale fosse l'apporto di gusto orientale, dalla fine del VII alla metà dell' VIII secolo, dovuto alla serie di papi greci o siriaci che in quel tempo quasi senza eccezione, si succedevano sul trono di Pietro; e finalmente quale risveglio architettonico mutò il volto dell'architettura romana, pur fra calamità e vicissitudini d'ogni genere, durante la serie dei pontefici del secolo IX, fra cui primeggiano Leone III, Pasquale I, Leone IV.

Parallelemente al Liber Pontificalis è di grande sussidio agli studi la complessa serie di itinerari (primo in ordine di tempo e d'importanza quello di Einsiedeln dell'VIII sec.) e di cataloghi, in cui sono elencate le chiese, distinte a seconda del clero che le officiava e della consistenza patrimoniale; così alle notizie puramente relative ai monumenti si aggiungono i dati topografici che permettono di ricostruire l'aspetto urbanistico di Roma. Agli itinerari propriamente detti si possono collegare i "Mirabilia Urbis Romae", che, come dice chiaramente il titolo, hanno l'intento di magnificare Roma, descrivendone i monumenti, e vogliono essere, pertanto, delle vere e proprie "guide". La redazione originaria risale al secolo XII; le successive (prima manoscritte e poi stam-

- 201 -

pate) non sono che un costante ampliamento di quel la; i monumenti nominati vengono commentati con ab bondanti leggende, per lo più fantastiche affatto, veri prodotti dell'esigenza fiabesca medievale, che tuttavia non soltanto non distrugge ma anzi rende vivo e presente, con attualità di linguaggio e con freschezza di immaginazione, il non mai spento ricordo di Roma antica.

o o o

Per le ragioni che abbiamo esposte e cercato di chiarire, abbondano nel Medioevo i ricettari e i trattati precettistici; ed è conseguente cercarli là dove più necessariamente si manifestava la esigenza di stabilire o mantenere una tradizione, una costanza di tipi e di modalità esecutive delle opere d'arte. Pertanto le principali raccolte di precetti fanno capo a comunità, ecclesiastiche, o lai che, che per qualsiasi motivo volevano tramandare le norme relative alla pratica artistica. Così si spiega come tra i monaci orientali, chiusi in una comunità conventuale come quella del monte Athos, che acquistò in breve tempo caratteri propri tanto da divenire una vera e propria unità politica, al-

- 202 -

cuni abbiano compilato uno di questi trattati. Il "Libro del monte Athos", che noi conosciamo attraverso redazioni assai tarde, è infatti un vero libro didattico ad uso dei pittori, cui è toccato il compito di conservare nei secoli la tradizione iconografica bizantina, ancor oggi viva nella pittura slava. Parallelemente si trovano serie di pittori specializzati nella riproduzione di una particolare immagine che la leggenda faceva risalire alla verace effigie d'un personaggio divino (la Vergine o il Cristo) dipinta per la prima volta miracolosamente, non da mani d'uomo: per es. la Vergine acherotipa o il Volto di Cristo impresso sul sudario della Veronica (in questo nome si adombra forse la locuzione "vera ikon"); vari sono i tipi iconografici (Madonna platitera, blacherniotissa ecc.); e tali i pittori: madonneri, veronicari ecc.

Nella stessa categoria vanno inclusi il libro di Eraclio (che forse è uno pseudonimo): "De coloribus et artibus Romanorum" (X sec.) che è testimonianza della nostalgia e insieme della permanenza delle passate glorie, e del sapore leggendario che andava assumendo l'antichità romana. E alcuni monumenti, non tanto per le forme architettoniche quanto per le sculture ornamentali, dimostrano come i temi tratti

- 203 -

dagli antichi monumenti possano convivere col più originale repertorio di mostri e di elementi vegetali, suggerito dai così detti "Bestiari" prettamente medievali.

Nella "Schedula" di Teofilo (detto anche Ruggero) i precetti sono esposti in forma narrativa: il monaco autore, infatti, inizia la sua trattazione con la presunta origine del lavoro umano, dell'opera manuale dell'uomo, dal peccato originale; ovviamente Teofilo non fa alcuna distinzione fra i vari "lavori": e quella che noi chiamiamo arte è trattata alla stessa stregua di qualsiasi altro frutto dell'umana fatica, sempre per il concetto tutto medievale di *ars mechanica*, che implica il concetto di arte come pura manualità, come mezzo relativo a uno scopo, in cui l'artefice (che pure è distinto dall'esecutore vero e proprio, cioè dall'*operaius*) non ha alcuna coscienza della propria necessaria personalità.

Le corporazioni di artisti, e più specialmente quelle di architetti, testimoniano la loro coesione in un regolamento, in uno "statuto" (taccuino) che, mentre fissa le mansioni di ognuno, prescrive le norme esecutive delle costruende opere. Al tempo carolino rimontano i più antichi di questi taccuini,

- 204 -

che valsero tanta fama e strinsero in così efficace disciplina le consorterie o le corporazioni che portarono in ogni parte dell'Italia e d'Europa l'impronta di un gusto ben definito: si ricordino i maestri comacini, i vassalletti, i cosmati, ecc. Ma tali corporazioni, anche essendo sensibilissime ai più svariati gusti locali, ebbero, nella loro espressione artistica tale unità di linguaggio da assumere valore di identiche personalità: e da queste (che furono dette compagnie di ventura dell'arte) emersero infatti architetti singoli, che cominciarono a firmare le loro opere, a manifestare, insomma, la propria individualità. Ciò costituisce una prima opposizione a una più stretta mentalità medievale e può prenderli a testimonianza delle più lontane radici del gusto rinascimentale.

Tra i maestri dell'arte gotica (arte che sviluppò, come è noto, il gusto per la tecnica architettonica fino al virtuosismo) sorsero numerose raccolte di precetti e di libri "tecnici". Ed è singolare il taccuino di Villard de Honnecourt, architetto francese del secolo XIII, che, esulando dall'esposizione di norme tecniche nel vero senso della parola, tenta piuttosto di stabilire una teoria delle proporzioni, cioè un qualche cosa di teorico e

- 205 -

di astratto, di matematico, insomma, che in certo modo può collegarsi alle autentiche teorie degli antichi trattatisti.

Nel suo album Willard riproduce i disegni di alcune forme che gli appaiono ideali, e soprattutto interessanti sono quelli riproducenti la figura umana di cui l'Autore mette in rilievo i tratti fondamentali, geometrici, cubisti quasi. L'essenza della figura umana è infatti per Willard la geometria, in virtù della quale l'artista acquista la potenza tecnica del disegno. E' così che alla base di ogni figura vi sono per l'Autore cerchi, quadrati, cubi, triangoli. Anche i ritratti, logicamente, sono ricondotti ad uno schema astratto e il viso umano è inserito in cerchi, triangoli, rettangoli.

Questa semplificazione o meglio geometrizzazione della forma, questa esigenza spirituale di risalire dalla mera prassi (la "fabbrica" avrebbe detto Vitruvio) a schemi di ordine intellettuale, cioè razionale e teoretico, doveva coronare quella illusione di pura pratica manovale che aveva improntato la coscienza artistica del medioevo. E la geometria, il senso del "rapporto" fra le parti, l'astrazione dalla materia, la considerazione, cioè, della forma se non furono mai assenti (come non potevano essere)

- 206 -

dallo spirito degli artisti medievali, acquistano negli scritti dei tempi più vicini al Rinascimento un valore cosciente, chiaramente sentito.

Ancora una volta, dunque, la teoria artistica, dopo il rigore delle pure considerazioni pratiche, dopo essersi dedicata totalmente al frutto dell'esperienza, cerca le vie più generali, veramente teoriche: la storia (Teofilo) e la scienza (Villard). E ciò mentre il senso della personalità si fa strada nel pensiero dell'artista, sia pure per tramite della cosciente individualità collettiva delle congregazioni religiose e specialmente delle corporazioni laiche.

Capitolo III

CARATTERI DELLA TEORIA ARTISTICA DEL TRECENTO

1) - OSSERVAZIONI GENERALI. Anche la più modesta cultura fornisce gli elementi per un immediato, anche se approssimativo, orientamento tra i problemi dell'arte del sec.XIV. Bastano le reminiscenze liriche per generare, attraverso i nomi di Dante, Petrarca e Boccaccio, la convinzione che questo secolo è senza dubbio risolutivo per la storia dell'arte, della cultura e del gusto in virtù di quel rinnovamento che ai tre grandi nomi fa capo. Allo stesso modo la personalità di Giotto inizia un mondo del tutto nuovo nell'ambito delle arti figurative.

Affiora infatti in questo tempo un interesse per l'arte che esula dal gusto precedente: si comincia a considerare l'arte non più come mezzo a un fine, e perciò non si giudica e non si pratica prevalentemente in funzione del suo contenuto dottrinale, mistico e ascetico; ma, al contrario, è considerata

- 208 -

direttamente attraverso gli artisti che escono dal l'anonimato assumendo coscienza della loro creatività. Ora gli artisti vengono ammirati e discussi; si stabilisce una separazione netta tra i secoli precedenti e il tempo attuale, che si intuisce destinato a proiettarsi nell'avvenire; e il ricordo del passato si sofferma con pena sui tempi più recenti e si compiace invece nel mondo più antico, senza indagarlo razionalmente, ma rivivendolo come un'era favolosa e felice.

Mentre il bando per l'elevazione del Duomo fiorentino e del suo campanile annuncia che tale monumento dovrà superare in grandezza e magnificenza l'opera dei Romani - e ciò in conformità a quella concezione fiabesca del mondo antico - la cultura vera e propria conferisce esplicita dignità all'uomo; e insieme la dottrina e la filosofia si trasformano in poesia attraverso l'opera di Dante che nobilita e conferma la lingua stessa. Contemporaneamente il Petrarca rivaluta la pura bellezza, che non si perita di attribuire, con gli stessi termini, tanto alla Madonna quanto a Laura, determinando così uno spostamento o meglio un livellamento dei valori del mondo divino e del mondo umano, il quale ultimo sembra prendere in certo modo il sopravven-

- 209 -

to. La natura, l'uomo e la vita terrena, ormai con
cepita gioiosamente attraverso la più ottimistica
spregiudicatezza, pervadono l'arte del Boccaccio,
sì che sul mondo sembra distendersi una serenità e
una sicurezza che parevano dimenticate.

L'antinomia tra umano e divino si enuncia ora
in modo nuovo: non tanto come un nascente oblio del
divino, ma piuttosto come un'evansione dal problema
del divino, non più sentito come incombente necessi
tà dello spirito. Dio, ora, non si discute più in
se stesso, nella sua essenza, o lo si lascia alla
dottrina dei teologi; interessa, semmai, il problem
a del come Dio possa essere concepito dall'uomo,
come la natura rifletta, attraverso lo spirito uma
no, il soprannaturale: poichè l'uomo cerca se stes
so e si volge alla propria vita; e per conseguenza
anche l'artista si fa attento alla contemplazione
non tanto del soprannaturale quanto della natura
sensibile. Imitar la naturale è il nuovo fine che
anima e persuade la coscienza degli artisti; e in
questo nuovo gusto si crede di vedere un segno del
l'eredità degli antichi.

Tutto questo, è vero, è sentito ancora nebulosa

- 210 -

mente; e le manifestazioni hanno ancora quel sapore quasi fiabesco che caratterizzava l'arte del passato medioevo; è vero anche che questo nuovo atteggiamento dello spirito si manifesta in pochi artisti, ma tale è il fervore di questa trasformazione che la conseguente polemica dilaga nel gusto diffuso e trascina il popolo che a poco a poco veniva impadronendosi della vita civica e politica esaltando così integralmente la propria dignità. Firenze è il centro del rinnovamento; ma dovunque in Italia comincia a spirar l'aria nuova.

D'un tratto Giotto sale in fama in virtù delle sue opere - si noti bene - dipinte fuori di Firenze; il suo valore, cioè, si fa ammirare per ogni dove, sia ad Assisi negli ultimi anni del Duecento e sia a Padova all'alba del secolo nuovo; e subito dopo a Rimini, a Ferrara e a Venezia. Dunque, il fenomeno nuovo di artista, individualmente definito, che impone la sua personalità al gusto contemporaneo non è localizzato a Firenze; e si manifesta tanto nell'ambiente francescano - e cioè in un clima prettamente medioevale anche se saturo di lievi ti promettenti un avvenire opposto al più tipico medioevo (1) - quanto al servizio di un Signore,

(1) Si veda a questo proposito l'opera di H. Toh-

- 211 -

lo Scrovegno, nell'ambiente dotto e umanistico di Padova. E poi via via in quella zona d'Italia, sul versante adriatico, dove più vive erano le orme

de: Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien, Wien 1934 (opera di grande importanza per la storia dell'architettura, di cui esiste una traduzione francese) tenendo conto delle critiche assai ben formulate in C. Cassirer, Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento, trad. F. Federici, Firenze 1935.

Conviene tuttavia accennare al notevolissimo fenomeno dell'arte e specialmente dell'architettura, che si lega strettamente con l'avvento dei due principali ordini religiosi fondati nel Duecento rispettivamente da S. Francesco e da S. Domenico. Basterebbe ricordare, senza invadere il campo della storia dell'architettura, come gli edifici promossi dai due ordini abbiano determinato tale individualità di forme da formare i due ben distinti capitoli dell'architettura francescana e dell'architettura domenicana. E tanto l'aspetto di questi gruppi architettonici è definito e costante da generare la legittimità della stessa ipotesi che giustificammo a proposito dell'architettura abbaziale: che cioè alle concrete espressioni formali fosse preposto un gusto ben determinato, che - anche se non formulato in un vero e proprio enunciato teorico - equivale a un'autentica teoria. Del resto, come l'impianto architettonico abbaziale era quasi la manifestazione visibile dello spirito della regola di S. Benedetto, così ora è pienamente ammissibile che la forma delle chiese francescane e domenicane significhino sensibilmente il carattere delle regole di S. Francesco e di S. Domenico; ma è da notare che mentre le Ab-

- 212 -

dell'arte antica orientale. Firenze non fa che registrare questa fama, attenta come sempre a registrare la gloria civica. Ma immediatamente trasferisce la sostanza di quella fama, e cioè il suo più vero valore polemico, nell'ambito delle proprie mura dove ancora giganteggiava la figura di Cimabue; e senz'altro su questo pittore vede Giotto vittorioso, e inquadra la competizione tra i due artisti nell'ambito più vasto di un mondo nuovo che ha oscurato un mondo vecchio. Il vecchio mondo sarà chiamato greco o bizantino, il nuovo resurrezio ne dell'adesione alla natura, rivalutazione, insomma, dell'umano.

La famosa terzina di Dante, scritta circa nel 1310, quando cioè ancora Giotto non aveva dipinto a Firenze (i documenti, per certo, non parlano a quest'epoca di opere fiorentine di Giotto) sinte-

bazie erano entità destinate a rimanere ben chiuse nel loro stesso ambito (onde il loro precipuo carattere di larvata urbanistica) le chiese dei due ordini trecenteschi erano aperte ai fedeli, concepite per una manifestazione di fede, di apostolato e di culto del tutto rivolti al mondo laico, e per ciò non tanto ligie a una organizzazione interna quanto aperte alle manifestazioni del gusto diffuso, quale, per l'appunto, è, nei suoi vari aspetti e tendenze, l'arte, e, nel nostro caso, l'architettura.

- 213 -

tizza la prodigiosa rivoluzione, divampata improvvisa per opera di un solo e chiaramente nominato artista, come un fatto lungamente atteso, cui le coscienze erano perfettamente preparate, pur non essendosi mai manifestato concretamente:

"Credette Cimabue ne la pittura

"Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido

"Sì che la fama di colui è oscura.

Dante dunque testimonia, nella concisione di tre versi, il tramonto di un'era e l'alba di un'altra. All'era sorpassata (e pur tanto recente) conviene l'attributo di "rozza" e alla nuova quello di "dotta"; e intanto ad ogni creduta perfezione si accompagna il ricordo del mondo romano che, per una inconscia finzione intellettuale, si crede possa rivivere. Tanto che quella lunga serie di secoli che separano il mondo antico dall'attuale viene considerata come un'aberrazione finalmente conclusa; nasce perciò la convinzione che tra l'antico e il nuovo sia corsa un'età di mezzo, un "medioevo"; tra poco, nel Quattrocento, riprendendo il cammino al punto stesso dove gli antichi l'avevano interrotto, gli uomini si disporranno a volgersi con la mente e con le opere all'avvenire; e fin da ora al con-

- 214 -

cetto di arte si uniscono quelli di "natura" e di "dottrina", cioè di dominio assolutamente umano.

E non si era che all'inizio del Trecento, quando cioè il gotico doveva ancora fiammeggiare nella architettura italiana e ancora la pittura di Simone Martini non si era trasferita in terra di Francia a far divampare e dilagare quel gusto che, dal nord doveva poi, molto più tardi, tornare in Italia sotto il nome di gotico internazionale.

I germi più fecondi di tutta l'arte italiana del Rinascimento, dunque, erano già ben definiti prima ancora dell'ondata di goticismo che caratterizzerà tutto un secolo; ed erano enucleati in quelle due già enunciate parole: natura e dottrina, tanto pregnanti da non rimanere minimamente soffocate da un'arte e da un gusto che ne parvero la negazione. Le ritroveremo infatti inalterate nel Quattrocento; e conviene anzitutto riconoscerne la chiara vitalità nei grandi spiriti del Trecento maturo - Petrarca e Boccaccio -, cui spetta il grande merito di averne ricreata l'essenza e stabilita l'efficacia.

o o o

- 215 -

Necessità di carattere didattico hanno comportato questo schema, certamente troppo rigido e sommario, dell'attività artistica e del gusto del Trecento; in realtà il movimento spirituale fu vario e complesso; ma a noi in questa sede importa soltanto far notare - come s'è accennato - che nel suo svolgersi segnò nettamente il distacco tra poche e isolate figure di uomini di pensiero e di artisti e l'enorme massa di coloro che ancora seguivano e si disponevano a seguire i modi del tempo precedente. Il fatto importante è per l'appunto questa prova dell'efficacia dell'individuo, della personalità singola degli artisti, che di fatto trascinaron nella loro scia tutti gli altri uomini, polarizzando verso la loro cultura e le loro opere l'attenzione generale, tanto da caratterizzare, essi soli, tutto il secolo; e ciò in contrasto con l'anonimato, con la tipologia, e infine con la precettistica e relative conseguenze, del tempo precedente.

La critica si muove con difficoltà studiando questo periodo: poichè, se da una parte il gusto diffuso è ancora quello, press'a poco del vecchio mondo medievale, d'altro canto il gusto di quelle figure eminenti non trova quasi rapporto con l'ambiente; e le opere d'arte furono tali da non prestarsi a es-

-- 216 --

sere spiegate sulla base d'un chiaro inquadramento storico. Tanto che la critica tende a definire quel le grandi figure d'artisti o lumeggiando il contrasto che le divide dal mondo in cui vissero e di cui furono cronologicamente eredi oppure considerandole precorritrici del secolo venturo; ciò che, come si è già avvertito, costituisce un evidente errore, poichè, nell'uno e nell'altro caso, il giudizio è formato su un elemento del passato o dell'avvenire, e perciò su un elemento che non è "proprio", che non è intrinseco a quelle personalità che nel caso specifico sono oggetto di valutazione critica.

Convieni piuttosto, quindi, lasciare alla storia dell'arte lo studio di quelle personalità; e limitare il nostro assunto all'esame di poche documentazioni sulle storie che comunque caratterizzarono gli aspetti più cospicui dell'essenza artistica e culturale di quel tempo, senza preoccuparsi di trarre, per ora, conseguenze generalizzatrici. In particolare cercheremo di esporre ciò che è testimoniato da una figura di trecentista, Cennino Cennini, e ciò per esemplificare puramente e semplicemente la via da seguire se si volesse estendere il procedimento critico a più vasto stu-

- 217 -

dio sull'ancora oscuro e certamente complesso periodo. Cennino Cennini costituirà la prova dei nuovi apporti alla prassi artistica ancora legata agli schemi e ai metodi medievali e dimostrerà quale riflesso l'arte nuova abbia avuto nella teoria artistica.

2) - CENNINO CENNINI. Alla fine del secolo, e cioè nel 1390 circa, compare un breve trattato sull'arte, noto sotto il titolo "Il libro dell'arte", opera del pittore Cennino Cennini da Colle Val D'Elsa (1).

In esso noi riconosceremo, prima di tutto, ampie e profonde tracce della cultura, del gusto e della prassi medievale, cui il libro è essenzialmente improntato; ma contemporaneamente noteremo quanto viva, ormai, sia l'urgenza del tempo nuovo e, in una parola, tutto ciò che da quel mondo medievale appare ed è profondamente diverso. L'umanesimo, insomma, è ormai vicinissimo; e per chiari segni prevale già su quanto di retrogrado ingombrava ancora l'animo

(1) La copia più antica, fra quelle che oggi si conoscono, è del 1437. L'ultima edizione a cura di R. Simi, è del 1933. Il titolo, con ogni probabilità, è tardo e dovuto a un copista.

- 218 -

del Cennini.

Di grande interesse è il proemio, dove il Cennini sembra riassumere le sue opposte tendenze. Secondo l'uso medievale egli si rifà alla creazione del mondo, per poter giustificare, in certo senso, l'avvento dell'arte nella storia dell'uomo; più precisamente, per poter cogliere l'origine, del tutto legata alla storia biblica e cioè informata a una mentalità schiettamente religiosa d'impronta medievale, del lavoro, di cui l'arte, come si è detto nei capitoli precedenti, non era che un particolare aspetto.

Adamo, dunque, dopo il peccato originale, dovè impegnarsi a lavorare per provvedere, con fatica, al proprio sostentamento. Fin qui è adombrata la figura di Adamo colpevole, ciò che implica un concetto dell'uomo mortificante, per la coscienza e la condanna della sua colpa; e cioè tutto, fin qui, aderisce a una mentalità schiettamente medievale. Ma immediatamente il Cennini aggiunge che Adamo era "dotato nobilmente" in quanto era "radice, principio e padre di tutti noi". Con ciò, ovviamente, la condanna è, se non dimenticata, del tutto superata dal senso di dignità che al progenitore vien conferita per il solo fatto di essere, egli, il no

- 219 -

stro capostipite; l'umanità, insomma, è sentita con orgoglio, grazie alla coscienza della nobiltà sua propria: il che, evidentemente, è già del tutto opposto a quella mortificata concezione medievale, intrisa d'ascetismo.

E tanto efficace ed efficiente è la potenza insita nell'uomo che Adamo "di sua scienza", senza più far direttamente ricorso alla grazia divina, trovò, inventò il modo di operare, con le sue mani, al fine di procurarsi ciò che gli bisognava. E continuò a inventare "molt'arti", tutte necessariamente ben differenziate fra loro; tanto che esse nacquero con tali intrinseche qualità da poter essere valutate diversamente e gerarchicamente. E qui, ovviamente, è la convinzione della superiorità delle arti liberali su quelle meccaniche. "La più degna è la scienza", dice sinteticamente Cennino; dalla quale discende, essendo fondata sulla scienza stessa e attuata con "operazione di mano", la pittura.

Si vede bene che il Cennini si sforza di accostare quant'è possibile la pittura, fino a quel tempo considerata "ars mechanica", alle arti liberali; e ciò introducendo il concetto di "scienza" come necessità della pittura, cioè dichiarando connatura-

- 220 -

ta alla pratica e manuale attività dell'artista tutt'un'attività intellettuale, propria delle arti liberali.

Sarebbe un errore, tuttavia, voler schematizzare la proposizione del Cennini nell'aspirazione a trasferire la pittura tra le arti liberali, come sarebbe inesatto conferire al Cennini il primato di questa aspirazione, giacchè pochi anni prima lo storico Filippo Villani, esaltando la gloria che i Fiorentini conferivano alla loro città, aveva detto, a proposito di Cimabue e di Giotto, che l'arte dei pittori "non era inferiore" alle arti liberali. Quel che appare certo è che tanto il Cennini quanto il Villani cercano di emancipare la pittura (e quindi, implicitamente, tutta l'arte) dall'inferiorità che le derivava dall'essere inclusa fra le meccaniche, ma non tanto per innalzarla al grado di liberale quanto per renderla indipendente da ogni classificazione, grazie a un'intuizione, invero felicissima, per cui l'arte è da considerarsi attività del tutto indipendente da qualsiasi altra forma d'attività e perciò non mai paragonabile ad alcunchè.

Tutto ciò si svolge, nel pensiero del Cennini, fra l'impaccio della sua prima frase: "la più de-

- 221 -

gna è la scienza" e la libera ed entusiastica definizione della pittura che quell'impaccio risolve del tutto: la pittura è un'arte "che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia".

D'un balzo tutte le pastoie della cultura medievale sono spezzate: è introdotto decisamente il concetto di fantasia, essenzialmente simile a quello di "fantasia creatrice" così come l'estetica moderna l'ha formulato e adottato; creatrice e perciò autonoma, giacchè per essa si "trovano cose non vedute" (è indipendente, quindi, dall'esperienza) che tuttavia "si cacciano sotto ombra di naturali", quasi, cioè, si camuffassero da cose appartenenti alla natura (ed ecco il concetto, già visto nel Boccaccio, di arte che è alla pari della natura e l'incrementa operando con la sua stessa potenza); l'abilità manuale (ciò che veramente era considerato "arte" in quel tempo) non è che lo strumento della fantasia, necessario ma non sufficiente e del tutto posteriore al momento dell'immaginazione, valido soltanto a "fermare" l'attimo della visione, a trasformare cioè - e qui è veramente il momento alogico e

- 222 -

e perciò prodigioso - l'immaginazione, l'azione interiore dell'immaginare l'immagine, che è fatto esteriore e sensibile; e in modo che tra immaginazione e immagine sia assoluta aderenza, immediata corrispondenza ed esatta coincidenza: quasi l'opera d'arte fosse il corpo perfetto che riveli integralmente la perfezione tutta spirituale dell'arte. L'arte, si diceva a quei tempi, è "flos animae", fiore dell'anima, a precisare la miracolosa materializzazione - del tutto immediata - di ciò che è essenzialmente immateriale, l'anima. Tanto, poi, l'opera così creata è simile a quella della natura che vale a "dimostrare quello che non è, sia". Dunque, ancora una volta, l'arte è assolutamente creatrice, ma creatrice di un mondo che non è quello della esperienza, della realtà naturale: un fiore dipinto non è un fiore, non è una verità dell'esperienza; ma si aggiunge all'esperienza, ai fiori della natura, con identica essenziale verità, come quel particolare e unico e irriproducibile fiore.

Tanto prodigiosa essenza e potenza non può non nobilitare supremamente l'arte del pittore; "E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado e coronarla di poesia". Il medievale raffigura: la scienza non può esser detronizzata dal suo

- 223 -

"primo posto"; ma la pittura, sia pur seduta in secondo posto, avrà un suo segno personalissimo che farà del tutto dimenticare la sua posizione subordinata e anzi la renderà indipendente da ogni classificazione: la corona di poesia.

"La ragione è questa: che il poeta, con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo la sua volontà (1). Per lo simile al dipinto re dato è la libertà di potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo e mezzo cavallo (2), sì come gli piace, secondo sua fantasia". Dunque l'arte, mentre conferisce all'artista il potere creativo della fantasia, e perciò stesso la più piena libertà, dimostra tale essenziale nobiltà da meritare una figurazione trionfale.

(1) Si noti la concordanza fra questo passo e quello, dello stesso tenore, di S. Tommaso, citato al cap. precedente, a proposito della fantasia come forza attiva.

(2) Si ricordino i primi già ricordati versi della Ars poetica di Orazio: "Humano capiti cervicem pictor equinam jungere si velit" che avulsi dal concetto erano passati nella cultura medievale con senso opposto a quello originario; e gli altri, invece rettamente interpretati e tramandati: "Pictoribus atque poetis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas".

- 224 -

Subito dopo Cennino presenta se stesso: "Sì come piccolo membro esercitante nell'arte di dipintoria, Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val D'Elsa nato, più informato nella detta arte dodici anni da Agnolo di Taddeo da Firenze mio maestro, il quale imparò la detta arte da Taddeo suo padre; il quale suo padre fu battezzato da Giotto e fu suo discepolo anni ventiquattro. Il quale Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno; ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno".

Il passo è di somma importanza. Prima di tutto Cennino tiene a dichiararsi discendente, come pittore, di Giotto, attraverso Taddeo e Agnolo Gaddi; e con ciò documenta come ai suoi tempi fosse vivo lo spirito di "bottega" e cioè come l'insegnamento dell'arte si tramandasse da maestro a scolaro, in stretta unità d'intenti artistici e certifica come nel Trecento fosse ormai caduto l'anonimato, che aveva caratterizzato i secoli precedenti e cioè come questo tipico aspetto della mentalità medievale fosse stato sostituito da qualcosa di opposto: dall'orgoglio di appartenere a una generazione di artisti, ben qualificati e precisamente nominati. Sì che, alla Genesi biblica che informa l'esordio del

- 225 -

proemio, Cennino qui oppone una Genesi tutta umana, contesta unicamente di fattori artistici; e dimostra perciò come egli stesso, pur ancora impregnato di gusto medievale, maturasse nell'animo un tono e un gusto del tutto volto ai tempi nuovi. Tempi nuovi di cui Cennino aveva chiara coscienza, giacchè dichiara che l'era pittorica di cui fa parte aveva avuto un principio definito in un nome e era assolutamente legato a un uomo: Giotto; il quale aveva rotto i ponti col passato, rimutando "l'arte del dipingere di greco in latino", e cioè aveva opposto al gusto bizantino (che egli chiama greco) un'arte italica ("latina"), compiendo quella rivoluzione che prepara, fin da ora, il suo più caratteristico epiteto: Rinascimento.

La posizione storica del Cennini è dunque chiara, e s'accorda esattamente con quella del Boccaccio: il Medioevo, ormai, sopravvisse in elementi esteriori, abitudinari; che, anche quando erano sinceramente sentiti, lasciavano libero il campo allo spirito nuovo, vivace e fecondo. Onde, per esempio, la chiusa del proemio del Libro dell'arte (1), di

(1)....."principalmente invocando l'alto Iddio

- 226 -

alta intonazione religiosa e rispondente del tutto alla prassi secolare di dedicare esplicitamente ogni lavoro a Dio e ai personaggi celesti, non sminuisce affatto il valore che poc'anzi si è attribuito alle proposizioni sull'arte e su Giotto, che più profondamente caratterizzano Cennino Cennini e il suo tempo.

o o o

Il testo che segue è, essenzialmente, una raccolta di precetti ad uso dei pittori, estesi dal modo di scegliere e fabbricare i mezzi d'opera (colori, pennelli, mestiche ecc.) ai particolari sistemi di dipingere; è dunque un libro che ci fornisce un chiaro esempio di letteratura artistica medievale. Medievale, infatti, è la preoccupazione costante del Cennini di impartire norme morali, tutte facenti capo al sentimento religioso (come quel

onnipotente, cioè Padre figliuolo Spirito Santo; secondo, quella diletteissima avvocata di tutti i peccatori Vergine Maria, e di Santo Luca evangelista, primo dipintore cristiano, e dell'avvocato mio Santo Eustacchio, e generalmente di tutti i Santi di Paradiso. Amen.

- 227 -

le sull'onesta liberalità e sacrificio del pittore di quadri sacri, il quale, ad es. deve sempre adoperare oro fino per i fondi, senza badare se la spesa gli venga materialmente ripagata, ecc.); medievale è il consiglio di attenersi a tipiche norme di bottega artigiana (la fedeltà agli "exempla", cioè a modelli di repertorio, come ad es. un mucchio di pietre, da tenersi sempre nello studio, atto a esser copiato per figurare le montagne; fingere di aver sempre la luce piovente da sinistra, ecc.) Tipica, poi -sempre come testimonianza del recente passato - è la conoscenza empirica e tradizionale dell'anatomia, secondo cui, in omaggio alla storia biblica, l'uomo avrebbe una costola di meno e il corpo femminile non dovrebbe mai esser preso a modello, essendo privo d'ogni elemento di bellezza (la donna è considerata, in tutto, un essere inferiore, evidentemente per superstizioni di ordine morale); la prospettiva è del tutto empirica: "la cornice che fai nella sommità del casamento, vuol pendere. . . . in giù; la cornice al mezzo del casamento, a mezza faccia, vuol essere ben pari e uguale; la cornice del fermamento del casamento, di sotto, vuole alzare in su per lo contrario della cornice di sopra"; dal che risulta che nessun crite

- 228 -

rio "razionale" o geometrico presiede a tale rappresentazione, ma un'empirica e costante adozione d'un punto di vista centrale, e d'una norma del tutto approssimata sulla convergenza delle parallele. La pittura, del resto, è considerata un puro mestiere, che, risolto tutto in una somma di norme tecniche, s'adatta e s'addice sia alla pittura vera e propria (su muro, legno, stoffa vetro, ecc.) e sia, per esempio, al modo di imbellettare il volto delle donne.

Ma fra mezzo a tanto fedele adesione al gusto e alla prassi medievale, affiorano proposizioni e norme che - come abbiamo già osservato nel proemio - testimoniano dello spirito nuovo, destinato a prevalere e a distruggere i sedimenti del passato. A proposito della figura umana, per esempio, il Cennini detta un vero e proprio canone di proporzioni (limitato, s'intende, al corpo maschile) di schietta impronta classica, del tutto simile nel significato a quello proposto da Vitruvio o agli schemi tracciati dai trattatisti dei secoli venturi, dall'Alberti in poi. Tale sistema di misure, infatti, implica una concezione della figura legata non già alla osservazione diretta o a una pura "pratica", ma a un giudizio astratto sulla bellezza, e cioè

- 229 -

basato sull'idea d'un "corpo ideale", da assumersi con valore di legge.

Il disegno, poi, forma oggetto di norme, preziose per le conclusioni cui danno luogo. Il Cennini pone il disegno come fondamento essenziale della pittura: e non potrà sfuggire l'importanza di tale dichiarazione sol che si pensi alla funzione, del tutto preponderante, della linea, in cui si concretterà il carattere precipuo della pittura fiorentina del Rinascimento. Bisogna ora considerare che il disegno (si allude, evidentemente, al disegno vero e proprio, cioè al disegno puramente lineare, e non al disegno "pittorico", fautore di effetti svariatissimi di chiaroscuri, di macchie, di lueggiature, che si fondano su una visione coloristica e luministica) è di per sè, per sua intima natura, un che di "razionale", di "intellettivo", certamente lontano da una concezione sensistica del modello. Infatti, si consideri un oggetto qualsiasi, un volto o un edificio: se io riproduco l'uno o l'altro con un sistema di linee - che saranno, ovviamente, linee di contorno - avrò tracciato segni che nel modello reale non esistono. Non esiste certo, per es. una linea scura che, partendo dal mezzo della fronte, segni via via la sporgenza del naso, delle labbra,

- 230 -

del mento; e allo stesso modo la linea che io dise
gno per definire lo spigolo di un edificio non è
materialmente tracciata sull'edificio stesso; ma
le linee da me disegnate riprodurranno l'interse-
zione tra la superficie del volto e un piano imma-
ginario intersecante assialmente la testa che ho
preso a modello e l'intersezione geometrica fra i
piani (immaginati geometricamente) su cui giaccio
no due prospetti contigui del mio edificio .

Nell'uno e nell'altro caso, dunque, la linea
significa non già la riproduzione "al vero" di qual
cosa di sensibile, ma il risultato d'un processo -
sia pur inconscio - del mio intelletto che riduce
a un quid geometrico la forma che è sotto i miei
occhi. Evidentemente tale linea, che altro non è
che il limite dell'oggetto da rappresentare, dovreb-
be essere senza dimensioni, all'infuori di quella
della lunghezza; e lo spessore, inevitabile, vale
soltanto a render "sensibile" l'immagine che l'in
telletto, razionalmente, concepisce; segna cioè la
rivelazione sensibile di un fatto assolutamente e
puramente intellettualistico, consentendo la tra-
sformazione e la trasfigurazione totale della vi-
sione mentale (soggettiva) in un fatto concreto e
sensistico, intelligibile ad altrui; e può, quindi

- 231 -

essere opera d'arte (1).

(1) Questa visione linearistica, come s'è detto e come è noto, costituisce il carattere precipuo dell'arte fiorentina del Quattrocento. A intender meglio come tutto ciò si fondi su una visione intellettualistica della realtà, cioè come tra la realtà e l'opera d'arte sia interposto un apporto razionale o intellettuale (che, intervenendo come fattore di gusto si risolve poi in pura arte e perciò perde affatto ogni senso mentale di logicità e di intellettualismo) valga, per contrasto, considerare il caso della pittura fondata sul puro colore, cui ogni fattore normale è subordinato: caso, per esemplificare, della pittura veneta. Questo genere di pittura procede unicamente dalla pratica visione di ciò che immediatamente è visibile, di ciò che, in altre parole, è il "puro visibile" delle cose, e cioè il colore, che è appunto ciò che rende le cose percepibili ai sensi. Mentre, insomma, il contorno delle cose è qualcosa che è necessario comprendere e fissare con un artificio (la linea che limita l'estensione degli oggetti stessi) il colore è percepito immediatamente dai sensi e può essere riprodotto con puro processo imitativo. Se io infatti ho di fronte a me un oggetto, ad es. un libro, e voglio riprodurlo figurativamente, non mi è immediato percepire i contorni (la così detta "forma"), per disegnare i quali avrò bisogno di guardare a lungo il libro e procedere gradatamente nel disegno, alternando l'opera della mia mano con l'osservazione ripetuta del modello; al contrario una visione anche fugace mi permetterà di dire con sicurezza che quel libro ha, poniamo, il dorso rosso e la copertina verde. Si ricordi anche il caso della pittura "impressionistica", che, come dice la

- 232 -

Cennini, come s'è detto, pone il disegno alla base dell'arte del pittore; e, perfino, consiglia di disegnare a penna, in modo che sia impossibile cancellare, in modo cioè che la forma disegnata corrisponda univocamente a una forma prefissata, con perfetta esattezza e compiutezza, nella mente: "Sai che t'avverrà, praticando di disegnare di penna? che ti farà esperto, pratico e capace di molto disegno entro la testa tua".

Questa impronta intellettualistica, mentale, raziocinale, che avvia al superamento d'ogni proces-
so empirico, risolve, com'è ovvio, la figura del

parola stessa, si fonda sul totale predominio della primordiale e più elementare sensibilità, e cioè sull'"impressione" che si riceve di fronte a un oggetto veduto; questa pittura, come ognuno sa, esclude del tutto il disegno e si risolve unicamente in tocchi di colore. (Queste osservazioni del tutto sommarie vanno intese per l'ufficio che esse vogliono avere in questa sede, che è quello di chiarire i concetti fondamentali della nostra trattazione. Non si cada, quindi in alcun equivoco circa la distinzione della pittura linearistica e coloristica: come arte, evidentemente, non c'è alcuna differenza nè alcuna gerarchia di valore fra le varie scuole pittoriche. Quanto poi alla pretesa antinomia forma - colore si veda, per iniziare un esame esauriente, quel che è contenuto nelle opere teoretiche di L. Venturi, come per es., Il gusto dei primitivi o la Storia della Critica d'Arte).

- 233 -

Cennini in un senso che nulla o poco corrisponde al gusto medievale; e testimonia, invece, quali lieviti, destinati a qualificare il gusto umanistico, fossero insiti nella cultura artistica della fine del Trecento.

Un ultimo esempio: fedele alla mentalità della "bottega" medievale, dove artigianato e arte, erano fusi e vicendevolmente efficaci, Cennini non si stanca di raccomandare al pittore esordiente di affidarsi all'esempio, o al consiglio dei "buoni maestri"; ma non si trattiene dal dichiarare che è preferibile porsi sotto l'insegnamento d'un solo maestro, e che sia il migliore, e di distaccarsene più tardi possibile. Così, il principiante se sarà destinato a essere artigiano, o poco più, avrà certamente appreso una "buona maniera" che inevitabilmente seguirà; ma se natura l'avrà dotato - anche poco - di "fantasia" (si ricordi quel che s'è detto a proposito del concetto di fantasia, proprio del Cennini, espresso nel proemio) il discepolo certamente si farà una "maniera" (uno stile, diremo noi) sua propria; che non potrà esser che buona: "perchè la mano (lo intelletto suo essendo sempre uso di pigliar fiori) mal saprebbe torre spina".

Nessuna aderenza all'eclettismo, dunque, è nella

- 234 -

mentalità cenniniana, che pertanto non è sospetta di qualsiasi forma di manierismo; ma piuttosto è lecito dedurre dal passo citato una netta tendenza, un sicuro avviamento verso l'affermazione della personalità, ben essendo distinto l'autentico da chi, invece, dovrà sempre fatalmente seguire le orme altrui.

Si conferma dunque, anche attraverso questo sommario esame, che Cennino Cennini, come esponente della cultura del suo tempo, pur non rinnegando l'eredità del medioevo, partecipa già di qualcosa che del medioevo è l'esatta antitesi: il gusto intellettualistico, la ricerca di astratte leggi di perfezione formale, la coscienza della personalità artistica; e soprattutto l'indipendenza dell'arte da ogni altra categoria di attività, pratiche o intellettuali: e ciò in virtù dell'essenza creatrice della fantasia.

NOTA AL CAPITOLO III. Singolare è la "fortuna" del concetto e del termine fantasia durante il medioevo. E' noto che S. Agostino, ancora legato alla severità della teoria del mondo classico, concepiva la bellezza come qualcosa di assoluto e di immutabile, quasi fosse un'idea ereditata da Plato

- 235 -

ne, e perciò predicava di non perdersi "dietro alle larve della nostra fantasia", quando cioè, volendo indagar che cosa fosse l'arte, intendeva questa come "quella che ricavavasi dai principi di ragione"; la sua cultura classica lo induceva a sostenere che ciò che "basta solo a fare bella ogni cosa è la simmetria"; ed era necessaria e sufficiente la "legge di proporzione" per far nascere "quel corpo che riceve il primo saluto col nome di bello". Era perciò inutile la fantasia se l'arte era custode della bellezza, di una bellezza totale e suprema; e meritevole di condanna giacchè S. Agostino deplorava chi "sedotto.....dai propri fantasmi, s'illude di vedere con la mente, quando al contrario non vede che con la fantasia" e parlava dell'idolatria più bassa e abietta, per cui (alcuni) si danno al culto dei propri fantasmi, e accusava le "immagini della fantasia" di creare "regole superstiziose ed empie". Così la fantasia fu spodestata del tutto da Agostino, che proclama: "qualsiasi cosa vera supera tutto ciò può creare l'estro della fantasia". Eppure questa matta di casa, come la si definirà dagli illuministi, giungerà nel giro di quasi dieci secoli a innalzarsi tanto da perder sua possa soltanto al cospetto di Dio. Con Dante la fantasia

- 236 -

toccò il massimo della sua nobiltà; e assurse all'onore della piena codificazione razionale, onde trarre legittimo diritto di esistere, nella filosofia di San Tommaso. Per l'Aquinate la fantasia o immaginazione (*quae idem sunt*) è libera e - almeno relativamente - creatrice: infatti, se dapprincipio è "quasi uno scrigno di forme ricevute per mezzo dei sensi" (1), ha tuttavia in sè (e non c'è bisogno come in Avicenna, di pensarla come una potenza a sè stante) tale capacità che "componere e divide le parti immaginate; come si dimostra per es., quando, dalla forma immaginata dell'oro e da quella del monte componiamo la forma di un monte d'oro, che non abbiamo mai visto" (2); e qui siamo in pieno medioevo pittorico. Ma non basta: consegue che "occorre ammettere nella forza dell'immaginare non solo una potenza passiva (quella che raccoglieva le forme sensibili), ma anche una potenza attiva"; onde "benchè il primo impulso alla potenza immaginativa avvenga per un moto dei sensi, (perchè la

(1) "quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum" (S.Theol., I, q.78, a.4, c.).

(2) "componit et dividit formas imaginatas; ut patet, cum ex forma imaginata auri, et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quam numquam vidimus" (Id., id., loc.cit.)

- 237 -

fantasia è un movimento spirituale prodotto dai sen
si).....tuttavia avviene nell'uomo un certo proces-
so, per cui; dividendo e componendo, si formano
svariate immagini di cose, che pure non sono state
conosciute per mezzo dei sensi" (1).

Dal disprezzo di Agostino alla legittimazione e
all'analisi di Tommaso, la fantasia entra nel razio-
nale; e perciò, si sarebbe indotti a pensare, en-
tra in un regno di perfetta pace, senza mistero, do-
ve l'aria è rarefatta e immobile, in cui la "fanta-
sia" non vive che come una larva; diviene quasi una
"regola", troppo legittima per poter sorprendere e
accendere di sublime fervore e per costituir gloria
a chi la possiede e perchè il suo nome possa essere
esaltato. Soltanto la dottrina di Dante, tutt'uno
con la poesia, poteva ormai glorificarla, pur cono-
scendone la vivisezione operata dal suo San Tomma-
so.

E infatti nel secolo successivo ogni ricerca -

(1) "oportet.....in vi imaginativa ponere non so-
lum potentiam, sed etiam activam.....;prima immuta-
tio virtutis imaginariae sit per motum sensibilibum,
quia phantasia est motus factus secundum sensum....
tamen est quaedam operatio in homine, quae dividen-
do et componendo format diversas rerum imagines, e-
tiam quae non sunt a sensibus acceptae" (Id., q.84,
a. 6,).

- 238 -

e anche ogni contemplazione - approderà al regno cristallino delle leggi certe; credute certe: tanto che a noi appare come un ingenuo fatto culturale quello che persuaderà gli uomini del Rinascimento di aver ucciso la "fantasia" sol perchè al suo nome avranno sostituito il termine ingegno. Il quale, tuttavia, suona innegabilmente come esplicita esaltazione dell'uomo .

Capitolo IV

ESSENZA DEL PENSIERO ARTISTICO DELL'UMANESIMO

1) - GENERALITA'. Il complesso di fenomeni e di avvenimenti, d'ordine materiale e spirituale, che caratterizza il sec. XV è costituito da tanti e così variamente connessi fattori che sarebbe estremamente difficile poterlo definire nell'ambito di una breve trattazione; sarebbe poi ingannevole ridurlo a pochi elementi e con questi soltanto tentar di chiarirlo. Meglio attenersi al concetto, sia pur vago, che ciascuno ha, di Umanesimo e di Rinascimento, e cercar di esaminare soltanto alcuni aspetti: quelli che più direttamente riguardano gli argomenti da trattare in questa sede.

E' chiaro, tuttavia, che tale assieme di fenomeni, anche a volerne considerare soltanto le conseguenze rivelate dall'arte e dalla relativa teoria, sarebbe vano voler circoscrivere nel tempo, fissandone un principio e una fine; come tutti i grandi movimenti

- 240 -

spirituali, l'Umanesimo ha le sue radici ben prima del secolo in cui si manifestò in pieno: nel Trecento e persino nel Duecento è agevole, al lume della critica, trovare avvenimenti che potrebbero qualificarsi come umanistici; e d'altra parte è impossibile precisare quando ciò che è proprio del Quattrocento scompaia; così come nel pieno Quattrocento è facile riconoscere sedimenti medievali o anticipazioni cinquecentesche.

Premesso tutto ciò, diremo subito che l'elemento fondamentale dello spirito umanistico è ciò che si suole formulare come "scoperta dell'uomo" o, ciò che in fondo è lo stesso, "coscienza della dignità umana", quale fu esplicitamente affermata e con compiacenza proclamata dagli scrittori del Quattrocento (1).

2) - ANTITESI COL MEDIOEVO - IL VALORE DELL'UOMO NELL'UMANESIMO - RAPPORTO TRA MONDO UMANO E MONDO DIVINO. L'uomo, dunque, sentì come non mai, e quasi "scoprì" nell'intimo della sua coscienza di es-

(1) Si ricordi, ad es. il De dignitate et excellentia hominis di Giannozzo Manetti e l'Oratio de hominis dignitate di G. Pico della Mirandola, che trattano direttamente l'argomento caro a tutti gli

- 241 -

sere qualcosa di positivo e di valido in sè e per sè; tanto che (e qui risiede la prima antitesi con la mentalità medievale), tutto preso dall'osservazione, dalla contemplazione e dall'esaltazione dell'essenziale sua nobiltà (1), potè appagarsi nello studio di se medesimo e del mondo suo proprio e cioè, in senso lato, nell'osservazione e nello studio della natura (il "regnum hominis"). Pertanto non indagò, o meglio non sottopose il suo pensiero al costante rapporto tra se stesso e la sua origine e i suoi fini trascendenti; o meglio, in luogo della sua origine indagò quale fosse il "principio", l'elemento primo e fondamentale, della sua propria essenza e della sua intrinseca natura; e in luogo del suo fine ultimo extraterreno si pose come fine il suo perfezionamento in quanto uomo, non tanto come volontà ma come necessità, insita nella sua stessa natura.

Nel medioevo, insomma, gli uomini si preoccupa-

umanisti (Bartolomeo Fazio, L.B. Alberti, Matteo Palmieri, ecc.ecc.). Cfr. E. Garin, La "dignitas hominis" e la letteratura patristica, in La Rinascita, 1938, pp.102-146.

(1) Si ricordi, come anticipazione di questo

- 242 -

vano della loro origine tratta da Dio e in rapporto con Dio, e perciò del peccato originale e delle loro colpe e manchevolezze; e concepivano la loro vita come transeunte, condizionata al riconoscimento dell'imperfezione umana e al dovere della salvazione dell'anima e perciò in funzione del destino ultraterreno. Nell'Umanesimo, invece gli uomini si chiesero quale fosse la loro essenza di uomini, prescindendo dalle origini e dal fine, o meglio presupponendo semplicemente che l'uomo, essendo procedente da Dio, è in sè qualcosa di estremamente nobile; e concepirono la vita come una conquista totale di quell'essenza stessa; dato, insomma, l'uomo così com'è, per sua natura, che cosa bisogna fare perchè questa sua natura, questo carattere dell'umanità sia non solo non contraddetto dalle azioni, ma anzi conosciuto e vissuto in tutta la sua interezza? L'uomo, in altri termini, limitò il campo dei suoi interessi spirituali al suo proprio mondo e alla sua propria essenza ed esistenza umana, come perseguen-
do un preconconcetto tipo di "uomo perfetto"; di modo che l'uomo poteva assumersi come "valore limite di se stesso", in certo modo trascendente ma concepibile sol-

stato d'animo, il proemio di Cennino Cennini.

- 243 -

tanto in funzione delle qualità costitutive della sua attuale umanità e in questa circoscritte. L'uomo stesso, insomma, per usare linguaggio platonico, assurse a idea.

Pertanto furono esaltati i suoi attributi che mentre superano la materia corporea, caratterizzano esattamente la sua più intima essenza: l'intelletto e la ragione. Al motto benedettino "ora et labora", al valore quasi esclusivo del fare che era alle basi della prassi e della mentalità medievale, ora si oppone quel che Giannozzo Manetti formulò nelle parole "agere et intelligere", agire⁽¹⁾ e comprendere; alla "fantasia" concepita come fautrice di un mondo assolutamente incoerente con la realtà sperimentale, si sostituì l'"ingegno, capace di creare qualcosa che rispondesse al potere esclusivamente umano dell'intelletto, della "scoperta", della "invenzione". Onde, se come supremo in-

(1) Si noti la differenza tra fare e agire, fatto e azione, così come attraverso la cultura tomistica era definita nel tempo di cui ci occupiamo: il fare implica una materia, un qualcosa di sensibile in cui si concreta un atto di pratica volontà, per modo che il fatto passa in una materia esteriore (per es.: costruire è un fare, in quanto il fatto costruttivo si concreta passando in un edificio); l'agire, al contrario, concerne soltanto colui che

- 244 -

dice della nobiltà dell'uomo fu esaltato l'intelletto, come sua più alta espressione fu considerata la scienza, e cioè la conoscenza sistematica del mondo, tale da bandire dall'animo umano il senso del mistero, che veniva ad essere sostituito dal senso della certezza (1).

In tal modo tutto il mondo veniva a chiudersi, come una forma perfetta, entro l'ambito umano, cui soprannaturale e, in genere, l'ultra umano era non necessario; o, almeno, la trascendenza non necessariamente doveva intervenire a spiegare e a giustificare la vita dell'uomo in tutte le sue forme e in tutti i suoi aspetti. Anzi il rapporto tra il mondo naturale e quello soprannaturale si invertì

agisce, in quanto l'azione permane in colui che la compie (per es. il vedere e il volere, in senso stretto, sono un agire, perchè l'azione del vedere e del volere rimarranno sempre in chi vede o vuole).

(1) La totale ignoranza di ciò che trascende l'esperienza fu anch'essa dominata dall'umano che, nel rendere chiara la coscienza di essa ignoranza e nel precisarne i confini, in certo modo la considerò un qualcosa di concreto, di definito e cioè di non misterioso: onde, il sapere ciò che non si poteva conoscere diveniva oggetto di dottrina positiva e cioè un'effettiva conoscenza. Si ricordi il trattato del Cusano: De docta ignorantia.

- 245 -

esattamente rispetto al medioevo: non era più il soprannaturale che spiegava misticamente, i fatti terreni; l'uomo al contrario, con la sua forza intellettuale, poteva e doveva, ora, spiegare, o almeno giustificare, riconoscendolo non contraddittorio con la ragione, ciò che lo trascendeva (1).

Così non fu affatto necessario negare la trascendenza divina; ma, se questa veniva indagata, era contemplata "a priori" attraverso il potere umano di conoscerla. Infatti il divino, invece di essere "sentito" come un infinito, infinitamente potente e inesplicabilmente determinante ogni fatto umano, fu schiettamente dichiarato inaccessibile, e per tal modo fu quasi oggettivato come cosa essenzialmente certa anche se non definibile; e come cosa certa ed esistente fu considerata infinitamente avvicinabile dall'umana speculazione, così come il "limite" di una "funzione" trae la verità della sua stessa esistenza esattamente dall'essere invarcabile ma inde-

(1) E' noto che tale nobilissima posizione dell'uomo di fronte al divino trova la sua più efficace affermazione nella filosofia di S. Tommaso e, in genere, nel Cristianesimo; onde molti studiosi, ormai, riconoscono nell'Aquinate un positivo annuncio dell'Umanesimo; tanto che nella critica moderna è scomparsa ogni antitesi essenziale tra Umanesimo e Rinascimento.

- 246 -

finitamente avvicinabile. Pertanto, lungi dall'essere negato o eluso, il Divino, non più subito in virtù di una pura e semplice disciplina, stimolò e suscitò la ricerca di mezzi umani che, instancabilmente e progressivamente affinati, fossero atti a diminuire, fino al limite, la distanza - pur non mai varcabile - che lo separa dal mondo terreno.

3) - VALORE DELL'INTELLETTO: LA MATEMATICA. Come si è già detto, massima prova del valore essenziale dell'uomo, massima espressione della sua attività e massima conquista dello spirito, fu e doveva essere considerata la scienza; la quale, conviene dire subito anticipando alcune considerazioni generali, più che essere coltivata nei suoi aspetti concreti, fu come contemplata, ammirata, goduta per se stessa, appunto per il suo generico ma essenziale carattere di suprema esaltazione della natura umana, sublimata nell'intelletto e nella ragione; intelletto e ragione che garantivano - così coltivati per se stessi - il massimo possibile distacco dai fenomeni singoli e accidentali ovvero la massima possibile comprensione di essi fenomeni attraverso un sistema di leggi che per loro natura rispondono a un processo di unificazione; e perciò

- 247 -

la scienza fu riconosciuta come supremamente atta a far accedere, sia pure con valore di pura similitudine o metafora, a quell'Unità assoluta che è Dio stesso (1) e a ciò che da Lui fu creato a sua immagine e somiglianza: l'uomo e, per necessaria conseguenza, il suo regno così come poteva essere visto attraverso l'occhio umano. Un'altra volta, dunque, pur attraverso la contemplazione del Divino, il cerchio dell'umana conoscenza si chiude, gravitando intorno alla facoltà intellettuale dell'uomo, concretata nella scienza.

Ma quanto più la scienza avesse superato la casistica e cioè la molteplicità e la labilità del mondo sensibile, tanto più sarebbe stata vicina alla natura, per dir così, dell'infinito, per il quale non possono esistere nè parti singole nè differenziazioni. E pertanto, fra tutte le scienze, si

(1) Non è difficile, a chi sia anche sommariamente esperto di filosofia o a chi abbia letto la prima parte di queste dispense, riconoscere in queste proposizioni un'eredità degli antichi e specialmente di Platone pur attraverso il neoplatonismo di Plotino. Ed è pure evidente come la posizione umanistica sia esattamente opposta a quella illuministico-positivistica dei secc. XVIII e XIX, che ponevano la scienza in netta antitesi con la trascendenza.

- 248 -

predilesse la matematica, purissima astrazione da ogni valore sensistico, che si pone come il più alto "termine medio" tra il finito e l'infinito: "poichè a noi non è aperta altra via verso il Divino all'infuori di quella che procede per simboli, noi useremo, nel modo più conveniente possibile, di riferimenti a entità matematiche per l'incorruttibile certezza in essa intrinseca".

Queste parole che il vescovo Nicola Cusano scriveva nella prima metà del Quattrocento, sono la più chiara testimonianza di ciò che abbiamo detto fin qui: prima di tutto esse affermano (e perciò definiscono, ovvero rendono conoscibile e quindi positiva) la sostanziale incomunicabilità tra divino e umano, giacchè tra i due mondi non c'è che il tramite del simbolo, e cioè di qualcosa che tiene più del convenzionale che del vero assoluto, eludendo quindi un'affermazione di fede in se stessa sufficiente, come lo sarebbe stata nel medioevo; alla pura e semplice fede si preferisce una "certezza", la quale si dichiara entusiasticamente essere insita nella matematica ("incorruttibile certezza"); questa poi, si esprime per astrazioni, per "simboli", e perciò trascende l'esperienza, riassumendola e sublimandola; e per

- 249 -

ciò, nata dall'uomo e purificata quanto possibile dalla contingenza, costituisce l'unico punto di partenza per tendere alla concezione (che non potrà essere che razionale) dell'infinito.

Non si ammette, dunque, per la conoscenza dell'infinito, che la conoscenza del finito e la certezza, non il puro volo della fede; non si accetta il far discendere dalle incommensurabili altezze del Divino la gravita e pur sempre fallace o fallibile conoscenza del mondo umano ma si vuole l'ascensione dal finito all'infinito, dalla certezza all'inconoscibile, tramite la massima emancipazione dalla materia, qual'è la traduzione dell'esperienza nella pura misura di essa, cioè nel numero, simbolo esatto d'ogni entità e d'ogni rapporto giacchè supera le differenziazioni qualitative nell'unificazione della quantità.

4) - VALORE DELLA SCIENZA. Abbiamo dunque vista - e confermata attraverso il passo del Cusano - la necessità del primo corollario discendente dal postulato della dignità dell'uomo: la scienza. Ma occorre aggiungere qualche considerazione sul particolare aspetto che la concezione della scienza assunse nella mentalità umanistica.

- 250 -

La scienza fu concepita, sostanzialmente, come modo di sistemare nel pensiero, razionalmente, il mondo dell'esperienza e dell'intelligenza: in questa possibilità di sistemazione, di riduzione del molteplice all'unità, mediante la formulazione di leggi, è soprattutto adombrata l'esigenza di dar forma a tutto l'universo, forma certa e conclusa, così come l'uomo stesso e il suo regno erano pensati come un qualcosa di chiuso in se stesso e a se stesso sufficiente. La scienza, insomma, permetteva di sostituire alla molteplicità delle cose, delle apparenze, dei pensieri un sistema o una serie di sistemi organicamente connessi che riduceva no ogni volta il molteplice all'unità. In questa intravista possibilità di dar forma all'universo, di includere in schemi mentali i dati sensistici e intellettuali, di dominare, in certo modo, il mondo esterno mediante una forma organizzata dall'intelletto, consisteva la sostanza dello spirito nuovo; che con entusiasmo scoprì in se stesso la facoltà connaturata di concepire ogni cosa attraverso un tipo perfetto, un'idea. E' chiaro che a questa visione del mondo aderiva esattamente la filosofia platonica, che, come ognuno sa, ebbe accesi seguaci tra gli umanisti e che, anzi, risorta con gli apporti

- 251 -

delle nuove esigenze del neoplatonismo di Plotino, fu essenzialmente la filosofia dell'Umanesimo (1).

Ciò che effettivamente sostanziò l'entusiasmo degli umanisti, ciò che, insomma, della concezione della scienza era più conforme al loro modo di vedere, fu appunto quel vagheggiato e "scoperto" sistema di leggi, quel mondo di idee in cui si immobilizzava, per dir così, il fluire del tempo e cioè di tutti i casi possibili dell'esperienza.

L'uomo, insomma, per la coscienza stessa della sua dignità, della sua nobiltà, del suo potere quasi divino di dominare, attraverso le leggi delle cose e dei fenomeni, le cose e i fenomeni stessi, prediligeva - doveva prediligere - sopra ogni altra cosa, quella sua esigenza formale astratta, quella creazione d'ordine intellettuale d'impronta platonica; doveva insomma compiacersi in quella nitida sistematica intellettuale, valida in se stessa, per

(1) La necessità di ridurre alla massima semplificazione queste note ci costringe a trascurar gli studi aristotelici compiuti dagli umanisti e il loro costante tentativo di unificare i sistemi dei due massimi filosofi greci. Si veda, per iniziare il debito approfondimento della questione, un manuale di storia della filosofia o, meglio, le opere del Cassirer e del Garin su questi argomenti.

- 252 -

la sua propria spiritualità, ben più che nelle occasioni e nei mezzi che la scienza poteva fornire per l'indagine e l'analisi degli oggetti del mondo reale. La scienza insomma fu concepita come "sistemica universale" piuttosto che come "metodologia", cioè metodo razionale di ricerca, strumento di osservazione e di studio. In altre parole, più che l'indagine diretta dei fenomeni e la conoscenza di essi, piacque allora la proclamazione delle leggi che tali fenomeni (o apparenze) regolavano o sembravano regolare. Come in una fase primitiva dell'uomo, fu dunque l'esigenza di porre un ordine al mondo ciò che caratterizzò la spiritualità dell'Umanesimo; onde la contraddizione tra la speculazione raffinata e pura delle idee generali e l'ignoranza dei singoli fatti, differenzia questo movimento spirituale dagli altri che pur ebbero alla base il potere umano e il culto razionalistico del sapere. Questa visione diretta, per dir così, del mondo, e cioè questa intuizione, più che deduzione, della forma del mondo non solo giustifica quella contraddizione, ma certifica anche che l'Umanesimo si quintessenzia in un atteggiamento lirico che esigeva una immediata conoscenza formale. Non dunque - ripeto - l'esigenza dello sperimentare fu alla base

- 253 -

della civiltà umanistica, come invece fu, poniamo, per Leonardo e soprattutto per Galileo, e poi, più nettamente ancora, per il Settecento illuminista o per l'Ottocento positivista; ma la necessità interiore di scoprire immediatamente (e perciò intuire) le leggi del creato, di conquistare, attraverso di esse, la visione (la "visio intellectualis") dell'infinito, e in definitiva di attribuire al mondo sensibile e intellettuale una realtà formale che fosse modellata sulla natura dell'uomo, e perciò lo soddisfacesse in pieno come cosa interamente comprensibile e godibile.

5) - L'ARTE COME ESPRESSIONE DELL'UMANESIMO. E' chiara, ormai, la reale antitesi tra Umanesimo e Medioevo, ovvero ciò che fece e fa apparire l'Umanesimo come un atteggiamento polemico di fronte al tempo che lo precedette; antitesi che non è da ricercare nelle discussioni o avvenimenti marginali, i quali costituirono episodi e null'altro, e furono soltanto le prove occasionali dell'intima antitesi. Tale antitesi insomma non è da riconoscere nelle forme politiche e cortigiane, nel decadere del misticismo religioso, nel disprezzo (che sarebbe stato, se fondamentale, indice di crassa insensibilità

- 254 -

e di errore evidente) per l'arte romanica o gotica o bizantina; nemmeno in quei fermenti razionalistici e individualistici che furono poi facile preda, fertile terreno e rapido veicolo per l'eresia luterana; ma piuttosto in quell'esigenza di ordine formale in cui l'uomo solo si rifletteva perchè procedeva da una esclusiva necessità del suo spirito, in quella forma chiusa in cui si volle rappresentare alla mente l'universo, al centro del quale l'uomo aveva posto se stesso, rendendosi responsabile in qualità di scopritore, della ragione d'ogni fenomeno.

Nel Medioevo l'opera dell'uomo era considerata un puro fare, una pura realizzazione che, quasi avulsa da una organizzata volontà, ogni volta comportava un senso come di sorpresa e perciò apriva le porte della fantasia e induceva a congetturare cause misteriose e fini incerti; ora invece ogni atto umano sembra essere la verifica di un'ordine preconcipito e previsto. Così, per esemplificare, ora un edificio si attua come unità di forma, ben serrato entro uno schema di misure proporzionali, dominato anche nei particolari, anche nelle parti ornamentali da una legge di simmetria; il che implica un unico artista o almeno un artista che sia

- 255 -

estremamente preponderante sugli eventuali collaboratori e sui materiali esecutori, un artista che, cioè, attua un suo disegno completo in ogni parte prima che l'edificio sorga dal suolo; sparisce quindi, contemporaneamente all'anonimato o ai nomi convenzionali, quella libera collaborazione di artisti e di maestranze che, caratterizzando l'architettura medievale, non dava luogo, per es., a rigorose rispondenze assiali tra i pieni e i vuoti e permetteva a uno scultore di ornare la fabbrica con l'opera sua, indipendente (quanto possibile) dallo schema architettonico.

Se, quindi, l'architetto umanista vedeva in una facciata medievale, per es., le finestre non assialmente disposte e le sculture non centrate rispetto agli architravi e, in genere, non riusciva a riconoscere in quell'edificio un sistema di misura riducibile a rapporti definiti e unitariamente connessi, non tanto disprezzava quest'arte a lui lontana, quanto esaltava il suo proprio modo di vedere e il valore della sua necessità spirituale di ordine e di organicità. Così, chiuso in se stesso e nella nuova e - per intrinseca natura - assolutista concezione del mondo, attento esclusivamente a scoprire e a verificare leggi formali astratte, l'artista del-

l'Umanesimo è proclive a un cieco e intransigente atteggiamento polemico - cieco perchè estremamente individualista, intransigente perchè fervido di lirismo - contro tutto ciò che non gli assomiglia; e può quindi condannare in blocco tutto il Medioevo, giacchè in nessun'opera d'arte medievale troverà i propri schemi mentali; e diviene sordo ai valori dell'arte, che non siano espressi mediante i suoi schemi intellettuali, cui, esclusivamente, il suo gusto è incline.

6) - VALORE DELLA CULTURA. Per questa via, l'antitesi essenziale tra Medioevo e Umanesimo - che differisce in fondo, dalle antitesi che normalmente accompagnano le grandi rivoluzioni spirituali esattamente per questa liricità fondamentale che, dato il suo carattere intensamente creativo, vietò ogni possibilità di critica e di spersonalizzazione - si ampliò in ogni campo e risanò in ogni cosa, tutto travolgendo e tutto trasformando. E ogni fatto, ogni espressione, ogni conquista avvenne in nome di un'idea, di uno schema preconconcetto: e perciò fu quante mai adatta all'assolutismo che rifiuta ogni dubbio, al compiacimento che rende inclini alla gioia, e al trionfo di ogni espressio

- 257 -

ne di vitalità; alla certezza, dunque, che per conservarsi integra e totale, ha bisogno, più che della verità, del mito.

Non, dunque, l'erudizione ma la cultura mosse gli uomini al culto del sapere: cioè non la pluralità delle nozioni fu ambita dagli uomini, ma la conoscenza di ciò che, in ogni episodio, dava luogo a una verifica e a un ampliamento della visione totale e compiuta del mondo. Per esemplificare, posto l'uomo al centro dell'universo, si indagarono i fatti degli uomini, non per la conoscenza oggettiva dei loro atti e dei loro fatti, ma per incrementare la conoscenza dell'uomo, dell'idea, in certo senso dell'uomo quale precedeva e animava ogni indagine; non l'acquisizione di "notizie" sui fatti del passato, ma la ricerca di tipi e di aspetti che confermandola, ampliassero la nuova concezione della vita e del mondo.

7) RINASCITA DEL SENSO STORICO. E' ovvio quindi, che mentre l'amore per la conoscenza dell'uomo doveva risuscitare l'interesse per la storia, tale storia divenne il felice ritrovamento di "modelli"

- 258 -

del tipo d'uomo modernamente concepito; si ridusse all'esposizione di fatti e avvenimenti che vallessero a fare degli oggetti di indagine elementi probanti della più generale e unilaterale concezione della vita. Tutto ciò, è vero, affonda le radici nello spirito che animava i cronisti dell'età precedente a tesser l'elogio dei cittadini che potessero per determinati fatti della loro vita incrementare la storia civica; ma il nuovo spirito animatore degli studi dilagò in tal modo che quasi scomparve il senso della cronaca per cedere il passo a quello che più propriamente, oggi, si chiama storia, e cioè indagine di fatti e oggetti condotta, sotto la guida di un giudizio, in modo che tale giudizio unifichi, per contrasti e per analogie, l'arida - per sé - materia del conoscere, rispecchiando e esaltando lo spirito di chi tale storia tesse o narra (1).

8) - IL MITO DELL'ANTICO. Così, insieme con la polemica contro il Medioevo, per gli stessi motivi che, in blocco, riducevano il Medioevo stesso,

(1) Si ricordi quel che è stato detto nel II cap.

- 259 -

a un'età dominata non dall'uomo ma da ideologie extraumane (che condusse al mito negativo del medioevo) gli umanisti videro nel mondo antico il mito positivo dell'umanità. Il semplicismo del ragionamento: il Medioevo è il contrario dell'età nuova, il Medioevo distrusse il mondo antico, dunque il mondo antico è simile al mondo attuale, condusse ovviamente (si noti: tale semplicismo è garanzia di liricità) ad idolatrare tutto ciò che all'antichità faceva capo: lingue, nomi, uomini, arte, costumi; non in quanto si voleva conoscere quelle cose, ma in quanto, in esse, si era certi di riconoscere il proprio ideale di vita. Tra il mondo antico e l'attuale c'è stata una parentesi, un'età di mezzo; non c'è quindi discontinuità ideale tra l'antico e oggi; gli antichi e i moderni son tutt'uno o almeno dello stesso sangue: non c'è, quindi, che gioire di approfondire l'intimità, l'affinità congeniale tra i due mondi e proseguire il cammino materialmente e accidentalmente interrotto dai padri.

Se l'osservazione dell'antico avesse condotto alla conoscenza erudita e non fosse, quindi, stata mossa da un impulso lirico, le ricercate nozioni particolari e i singoli fatti scoperti sarebbero stati accompagnati dallo sforzo di vedere e compre

- 260 -

dere le une e gli altri nella loro stessa luce e perciò giustificati in sè e per sè si sarebbe, per es. acquisita la nozione di arte romana in funzione della cultura, del gusto, e dei costumi dei romani che per tal modo nel suo stesso ambiente sarebbe apparsa giustificata e valutata; al contrario, ogni nozione di quell'arte, ogni osservazione di quei monumenti fu costantemente e senza eccezioni accompagnata, quasi sostanziata dal confronto col gusto di chi, nel Quattrocento, tali indagini operava. Il mondo antico, insomma, fu indagato non per se stesso, non per un'amore "scientifico" del puro sapere e della pluralità delle nozioni, non per un interesse erudito, ma per riconoscervi gli stessi caratteri, lo stesso spirito che costituiva lo schema mentale dei ricercatori e degli indagatori. Così non si curarono gli umanisti, per es., di conoscere la cronologia e gli autori delle opere di arte antiche, ma vollero - spesso alterando la verità dei fatti - riconoscere in quelle opere quelle leggi di proporzioni che essi stessi avevano già in precedenza concepito e fissato come leggi della bellezza. E perciò, quando dissero di aver scoperto il mondo antico, in realtà avevano scoperto il loro modo di vedere, esemplato nelle tracce

- 261 -

visibili di quel mondo; all'antico, insomma, attribuirono la propria umanità, il proprio spirito, che in quei monumenti scoprirono (o credettero di scoprire) realizzato, incarnato.

In tal modo va intesa, quindi, la locuzione "scoperta" dell'antico che s'usa a proposito della storia della civiltà umanistica; e, come si vede, non v'è differenza sostanziale tra "scoperta dell'antico" e "scoperta dell'uomo", giacchè in quell'antico si veniva scoprendo il tipo di uomo vagheggiato dagli umanisti; e il senso di entrambe queste scoperte è pienamente coerente con quell'impulso che spingeva gli uomini più verso la sistemazione del mondo che non verso la scienza propriamente detta, e più verso la cultura che non verso l'erudizione, e che aveva determinato la nascita del senso storico a danno della documentazione cronistica.

Ogni fatto dello spirito, dunque, fece capo a una conoscenza ideistica, o, in altre parole, a un mito: idea divenne l'uomo, idea l'antico; e il rito, per dir così col quale si idolatravano quelle idee fu l'opera dell'uomo, che al suo fine si rese somigliante volgendosi sempre a realizzare forme concluse, intellettualisticamente preconcepite, che assumevano valore di immagini atte a verificare quelle

- 262 -

stesse idee: e perciò la cosciente determinazione della forma, rispondente sempre a un canone teorizzabile e la cultura, e cioè la contemplazione del sapere.

9) - ORDINI ARCHITETTONICI - LA TECNICA COSTRUTTIVA - L'ARCHITETTURA. Congeniale, pertanto fu l'ammirazione - e insieme l'adozione - degli ordini architettonici; giacchè attraverso di essi si realizza non già una somma di "casi singoli" di forma architettonica, ma un sistema di proporzioni, di "numeri", che, prescindendo dalla materia o dalle dimensioni delle particolari colonne e trabeazioni, unificavano in uno schema generale astratto un partito architettonico. Decadde, parimenti, l'interesse per la tecnica costruttiva, per dar luogo alla pura forma; e la concezione geometrica degli edifici, giustificata attraverso le studiate leggi dell'ottica, si sostituì del tutto alla corposità dei pesi e alla dinamica delle forze in atto che avevano caratterizzato rispettivamente l'architettura romanica e gotica. Al gusto del movimento e delle opposizioni tra i pesi, fatalmente legati alla contingenza delle singole costruzioni, si sostituì la pura bellezza, che, concepita come assoluta

- 263 -

doveva risiedere in un mondo astratto, immobile, tendente all'unità di un tipo: ciò che, nella sua più elementare essenza, era ben rappresentata, come si diceva, da un sistema di proporzioni fisse che non poteva realizzarsi se non nell'ordine architettonico.

La storia dell'architettura, poi, documenta efficacissimamente tutto ciò, provando sia attraverso una speculazione razionalistica e sia attraverso una somma di apporti culturali, come si giungesse allo stesso risultato; come, cioè, tanto Filippo Brunelleschi quanto Leon Battista Alberti rappresentino in perfetta parità l'architettura umanistica e come insieme integrino la medesima concezione generale della bellezza.

10) - L'IMITAZIONE DELL'ANTICO. Ma più interessante per chiarire l'essenza dello spirito umanistico sarà osservare in qual modo si praticò quel culto dell'antico e far notare quale reazione determinò negli animi quella "scoperta" dell'arte dei padri. Abbiamo postulato la "liricità" che animava l'indagine sia del passato e sia dell'essenza dell'uomo; abbiamo riconosciuta come suprema affermazione soggettiva la conoscenza del passato, giac

- 264 -

chè questo si identificava col presente, in virtù di una singolare ma effettiva comunanza spirituale tra l'antico e il tempo presente; tale liricità sarà provata nel modo più persuasivo dal fatto che, in verità, gli umanisti nelle singole ed effettive realizzazioni, si trovarono senza saperlo in contraddizione con l'enunciato dei loro principi teorici e perfino in polemica con gli stessi antichi.

Già si è detto che la cultura, assunta come antitesi di erudizione, condusse a concepire l'antico come naturale premessa del presente; ora apparirà conseguente il significato concreto dell'imitazione dell'antico quale fu praticata dagli umanisti, il gusto dei quali, pertanto, riuscirà nettamente differenziato dal gusto dei neoclassici e in genere, degli accademici di ogni età.

L'arte antica, invero, offriva modelli prevalentemente per l'architettura; assai meno per la scultura, nulla, o quasi nulla, per la pittura. Si consideri, inoltre che il movimento umanistico si compì a Firenze, dove estremamente scarse erano le vestigia dei monumenti romani, e soltanto più tardi, e in forma assai meno vivace, si estese a Roma, che pure, a rigor di logica, avrebbe dovuto avere il primato per l'abbondanza di modelli classici im-

- 265 -

mediatamente visibili e imitabili.

Queste scarse osservazioni rendono già di per sè problematico il senso di quel termine "imitazione" che pure sembrerebbe contenere l'immediata e letterale conseguenza del culto per l'antichità. Ma, si è già detto, l'antico non rappresentò che l'occasione - la maggiore, ma soltanto un'occasione - di vedere o credere di vedere realizzate quelle forme che in realtà rispondevano a leggi estetiche genuinamente concepite dagli umanisti. Il senso di pura proporzione, di astrazione dalla materia, la riduzione di ogni apparenza a una sostanza matematica sono effettivamente lontane dal sistema costruttivo e intimamente animatore dell'architettura romana; della quale, com'è noto, sono caratteristici gli equilibri meravigliosi dei pesi e l'entità delle dimensioni, mentre gli ordini architettonici non costituivano che un rivestimento disorganico, frutto - essenzialmente - di gusto d'importazione. Sì che la mancata conoscenza "oggettiva" dell'arte romana favorì l'avvento e il consolidamento di quel mito formale che riduceva, come s'è visto, l'architettura a un sistema di proporzioni che massimamente si realizzava negli ordini.

L'antico, insomma, fu conosciuto per quel che

- 266 -

si desiderava conoscere; e potè, quindi, agire co-
me una forza propulsiva, la quale, anzichè bloc-
carsi nell'imitazione pedissequa, spingeva a rea-
lizzare ex novo (e fu l'illusoria imitazione che
confortò gli spiriti a operare, conferendo loro la
sicurezza di bene operare) le forme che rispondes-
sero a quell'originalissimo concetto di schema e-
stetico. Il quale, se mai, è ben più aderente allo
spirito greco che a quello romano.

Tanto che, ogni volta che l'indagine si faceva
più acuta e conduceva cioè a vedere la verità del-
l'arte antica, immediatamente nasceva un atteggi-
amento polemico, che si concretava nella dichiarata
volontà di perfezionare l'antico; quasi che gli an-
tichi non fossero stati che dei primitivi rispetto
ai viventi. Del resto, la stessa proclamata conti-
nuità fra il mondo antico e l'attuale, implicava
la necessità di continuare l'opera dei padri, e per-
ciò di progredire, presupponendo il perfezionamen-
to. Se, in altre parole, l'antichità aveva condot-
to alla fede e alla concezione della bellezza come
idea, come realtà trascendente ma intrinseca con
la vita umana, la realizzazione di questa bellezza
ora - e ora soltanto - veniva condizionata a una leg-
ge, a uno schema intellettuale. Se, insomma, gli an-

tichi avevano suscitato, o meglio corroborato, la certezza dell'esistenza del bello, la legge che lo definiva e permetteva di realizzarlo era una scoperta assolutamente propria degli uomini moderni; i quali perciò ne possedevano, essi soli, il segreto. Che gli antichi conoscessero quelle leggi era soltanto presumibile, giacchè le loro teorie erano ignote; e dunque erano come un'autentica scoperta quelle stesse leggi. Le quali, ovviamente sostenevano e giustificavano un'attività che doveva condurre a un perfezionamento graduale e progressivo, che, per naturale essenza e conseguenza, rendeva, in pratica, l'arte attuale superiore a quella degli antichi. Ecco, quindi, la particolare concezione di "superamento dell'antico" propria degli umanisti; nella quale l'arte del Quattrocento si risolve in autentica creazione, e cioè in ciò che è più contrario all'accademismo, all'estetismo erudito, o, in una parola, alla vera e propria imitazione.

11) - LA SCOPERTA DI VITRUVIO. A prova di ciò valga, come esempio più efficace, il notissimo e clamoroso avvenimento che si suol definire: "la scoperta dei codici di Vitruvio".

I due umanisti Cencio Rustici e Poggio Bracciolini

- 268 -

ni, durante il Concilio di Costanza, cui quest'ultimo partecipava in qualità di segretario apostolico, si recarono al monastero di San Gallo, nel quale, si diceva, erano libri "in gran numero". I libri, infatti, come scrive il Poggio, "stavano nella biblioteca, non come richiedeva la loro dignità, ma come in un tristissimo e oscuro carcere, nel fondo di una torre, in cui non si caccerebbero neppure dei condannati a morte" (1) e fra questi - nel 1414 - furono trovati (si disse scoperti) i Dieci libri di Vitruvio.

(1) La lettera è riportata dal Muratori, RR. II. SS. XX, pp.160-161; la traduzione è tratta da E. Garin, il Rinascimento italiano, Milano 1941, p.57. In queste parole è adombrato non solo il fervidissimo amore per la cultura proprio di quel tempo (per cui la pungente gioia si provava per il libro in sè, più ancora che per il suo contenuto) ma anche quella venerazione per gli antichi cimeli che induceva a considerarli quasi esseri vivi, fino a quei giorni martoriati sotto un offensivo oblio; una vera crociata ora si combatteva per la loro liberazione, come allora si diceva, "dagli ergastoli dei germani e dei galli", accentuando l'antitesi tra l'età nuova e il medioevo, la civiltà del secolo e tutto ciò che ad esso era diverso, schiacciato sotto il peso del nome di barbarie. Veramente quella venerazione per l'oggetto che insieme riassumeva, come in un simbolo, l'immagine della cultura e dell'antichità, toccò talvolta il parossi-

- 269 -

I due fortunati "pellegrini", attenti alla voce degli antichi padri imploranti la liberazione dalla loro secolare prigionia (1) diedero la notizia con una lettera entusiastica a Francesco de Fiana in Roma: l'eco dell'avvenimento si sparse immediatamente

smo. Già il Boccaccio e il Petrarca si erano procurati avidamente testi greci pur senza conoscere quella lingua; ma poi avvennero episodi che rivelano addirittura un culto superstizioso: circolò la leggenda (che, tuttavia, alcuni ritengono verità) di Guarino da Verona che incanutì di cordoglio per aver perduto, durante un viaggio per mare, una cassa di codici; e del Panormita che cambiò una proprietà terriera con un Tito Livio; e del re Alfonso di Napoli che guarì da una malattia ascoltando la lettura di uno scrittore latino. Cominciarono le celebrazioni del 21 aprile e i pellegrinaggi - condotti con atti e modi religiosi - ai resti di Roma antica; fondarono Accademie per lo studio e il culto dell'antichità Marsilio Ficino a Firenze (Accademia platonica), Pomponio Leto (Accademia Romana, ancor oggi fiorente sotto il nome di Pontificia Romana Accademia di Archeologia), e il Pontano di Napoli (Accademia Pontaniana); i dotti assunsero nomi latini o greci e i principi si scambiavano, a suggello di alleanze, doni di codici antichi (cfr. il famoso discorso del Carducci sul Quattrocento, il IV fra quelli intitolati Dello svolgimento della letteratura nazionale, in Prose, edizione definitiva, Bologna 1944, pp. 347-379).

(1) V. Rossi, Il Quattrocento, Milano 1938, p. 25.

per tutta l'Italia, dilagò oltr'Alpe e risonò specialmente a Firenze; e da quel momento tutti credero di possedere, finalmente, "il segreto della buona architettura". Vitruvio avrebbe ormai risolto ogni problema, avrebbe rivelato l'intima legge della bellezza, formulata in chiara teoria, onde sarebbe rifiorita senza possibilità di errore, l'architettura "antica", creduta, con fede inattaccabile, perfetta. Ogni dubbio sarebbe stato risolto attingendo al libro famoso; tanto che tutti gli architetti, da quel momento in poi, si appellarono a Vitruvio per avallare le proprie concezioni ideologiche e le proprie opere.

Costituirebbe una troppo lunga digressione parlare diffusamente della varia fortuna del trattato di Vitruvio nel corso dei secoli; l'argomento caratterizza i vari sistemi ideologici propri di ciascun periodo artistico; e infatti sarebbe facile notare che, variando il gusto e il tempo, diverso è il modo di considerare il famoso trattato, pur permanendo sempre, in forma quasi superstiziosa e idolatrata, la convinzione che nei dieci libri dovesse essere riposta la dottrina architettonica e che per far della buona architettura non si dovesse far altro che adeguarsi ai dettami vitru-

- 271 -

viani.

12) - FORTUNA DI VITRUVIO NEL QUATTROCENTO. Conviene piuttosto precisare, sia pure sommariamente, ciò che avvenne nel Quattrocento a proposito di Vitruvio.

Dopo il glorioso annunzio della "scoperta", i primi teorici del Quattrocento dimostrano, è vero, di conoscere il trattato ma non ne nominano l'autore se non di sfuggita, come avviene per le cose e per i fatti che vivono più per la fama che li circonda che per la loro diretta conoscenza. La prima concreta traccia di effettiva cultura vitruviana è testimoniata dal "De re aedificatoria" di Leon Battista Alberti, compilato intorno alla metà del secolo, ma pubblicato assai tardi, e cioè nel 1485 (1). Il trattato di Vitruvio stesso; poi, fu stampato nel 1486; e ambedue i trattati, quello dell'Alberti e quello di Vitruvio furono elaborati ed editi in ambiente romano (2), e cioè lontano da Firenze, che,

(1) Com'è noto il trattato albertiano vuol essere un rifacimento o un rammodernamento dell'opera di Vitruvio.

(2) La prima edizione di Vitruvio fu curata da Giovanni Sulpicio da Veroli, all'opera del quale collaborò Pomponio Leto; fu dedicata al Card. Riario.

come si sa, è il vero, primo e più fecondo centro umanistico.

E' da notare, inoltre, che tanto i dieci libri di Vitruvio, quanto il trattato albertiano, furono pubblicati in latino; ciò che prova come queste opere avessero destinazione e scopo del tutto diversi da quelli dei trattati medievali. Questi ultimi, infatti, (si ricordi il "Libro dell'arte" di Cennino Cennini) erano dedicati agli artisti cui volevano dare ammaestramenti essenzialmente pratici; e perciò erano scritti, specialmente quelli più tardi, (e cioè più vicini al tempo di cui ora ci occupiamo) in volgare.

Le due poderose opere, quindi, di Vitruvio e dell'Alberti non furono destinate all'architetto vero e proprio che allora era nella massima parte dei casi un artigiano o un costruttore; non erano destinate, in altri termini al pratico e diretto insegnamento dell'arte, ma, al contrario, costituivano un arricchimento della cultura dei dotti, degli umanisti, i quali elaboravano soprattutto le loro speculazioni intellettualistiche, lontane da ogni pratica e concreta realizzazione artistica; costituivano, insomma, un potenziamento di quella cultura astratta che arrivava a riflettersi nella

- 273 -

pratica attraverso il diffondersi del gusto e non per diretto e normativo intervento.

Tutto ciò se dimostra una volta di più come ormai fosse morta la precettistica medievale e come la scienza, la storia e la filosofia fossero a fondamento del nuovo gusto, testimonia positivamente che il trattato di Vitruvio rimase, almeno fino alla fine del secolo, patrimonio dei dotti, e cioè il gusto umanistico più che non l'arte praticamente intesa.

Alle soglie del Cinquecento soltanto gli architetti operanti sentirono il bisogno di prendere diretto contatto con il trattato vitruviano, credendo di poterne trarre pratico insegnamento; e alcuni vollero perciò procurarsene delle traduzioni per uso personale. Nel 1521, finalmente, l'apparire della prima traduzione stampata di Cesare Cesariano (si noti: anche questo avvenne lontano da Firenze, in ambiente milanese) segnò la vera e propria divulgazione del trattato e cioè l'effettivo inizio della conoscenza di esso da parte degli architetti militaltanti.

Questo modo, assai significativo, di divulgarsi

- 274 -

della cultura vitruviana esigerà da parte nostra, come si è detto, un particolare esame. Basti, per ora, avervi accennato per provare quale risonanza il trattato ebbe nell'Umanesimo, e in quali modi fu valutato negli animi l'oggetto della famosa "scoperta".

Come, poi, debba intendersi il significato di questo termine "scoperta" a proposito di Vitruvio, e cioè come debba essere criticamente valutato il clamoroso episodio del 1414, apparirà chiaro dalle osservazioni seguenti, per sommarie che siano.

13) - IL TRATTATO DI VITRUVIO DALL'ANTICHITA' AL QUATTROCENTO. Il trattato vitruviano fu quasi subito dimenticato nei primi secoli della nostra era, e cioè immediatamente dopo la sua stesura; il fiorire dell'architettura romana durante l'impero dovette ben presto far considerare Vitruvio come un primitivo e un "sorpassato"; certamente la cultura professionale dei grandi architetti da Adriano a Costantino superava largamente per qualità e materia, sia come dottrina e sia - soprattutto - come tecnica, quella del pedante e nebuloso trattatista augusteo. E inoltre i Romani, nel loro gigantesco fervore costruttivo e realizzatore, non curarono

- 275 -

troppo le disquisizioni teoriche e l'apparato culturale che, instaurati da Vitruvio, non progredirono sensibilmente durante l'impero.

Durante la decadenza politica che caratterizzò il V secolo, quando cioè l'antico splendore apparve ormai come un tesoro perduto e rimpianto, Vitruvio cominciò ad assurgere quasi a simbolo di quell'età gloriosa che i superstiti e ancora imponenti edifici testimoniavano. Sidonio Apollinare, infatti, in una sua epistola, annovera Vitruvio fra i geni e gli eroi - mitici o reali - degni di venerazione: e pone il suo nome accanto a quelli di Orfeo, di Esculapio, di Archimede, di Talete, di Euclide.

Ma questa pur alta fama di Vitruvio non significa, come ognuno vede, che il formarsi di un alone leggendario intorno al suo nome, ciò che esclude, ovviamente, una diretta conoscenza e più ancora una positiva e pratica utilizzazione del suo trattato. Quel poco che sopravvisse effettivamente dei suoi dettami fu diluito e compendiato in trattazioni che sembrano più uno sforzo di erudizione o un tentativo di divulgazione manualistica e accademistica che non una feconda longevità della loro fonte.

- 276 -

Tuttavia tutto ciò prova che Vitruvio non fu mai dimenticato; e, anzi è ovvia la conoscenza del suo trattato negli scritti di Cassiodoro e ancora degli enciclopedisti del basso medioevo da Isidoro di Siviglia (sec.VII) in poi. La rinascita artistica e culturale promossa all'epoca carolingia favorì la conoscenza di Vitruvio, che fu fervidamente studiato e praticamente utilizzato anche in questioni tecniche da Eginardo architetto di Carlo Magno; Lotario II se ne fece compendiare il contenuto dall'enciclopedista Rabano Mauro, arcivescovo di Magenza (metà del sec. IX). Ne conservarono il testo i monaci, che lo trascrissero ripetutamente nelle biblioteche dei loro conventi e soprattutto delle loro abbazie; tanto che i più antichi codici che oggi ci restano sono tutti dei secoli IX, X e XI. Le trascrizioni si moltiplicarono dopo il Mille: la biblioteca Vaticana ne conserva 25 copie, tra cui molte del Trecento.

Villard de Honnecourt e Cennino Cennini, per non citare che i nomi più noti, dimostrano attraverso le loro opere di conoscere Vitruvio. Il Petrarca ne possedette una copia e il Boccaccio se ne fece trascrivere una per proprio conto. E ciò basti a provare come Vitruvio non fosse dimenticato neppure

- 277 -

re nel Duecento e nel Trecento, in Italia e fuori, nè dall'ambiente dei dotti nè da quello degli artisti e dei teorici, cui appartenevano, per esempio, Villard e il Cennini.

Il codice scoperto dal Poggio e dal Rustici, del resto, non era che una delle tante trascrizioni medievali.

14) - VALORE DELLA SCOPERTA DI VITRUVIO. Parlare di "scoperta", quindi, è ovviamente arbitrario, gratuito e contrario, a stretto rigore, alla verità. Vitruvio, insomma, era sempre stato conosciuto, il suo ricordo si era conservato vivo, e il suo testo, non foss'altro che presso le biblioteche abbaziali, era facilissimamente accessibile. D'altra parte l'episodio del 1414, annunciato dalla lettera a Francesco de Fiana, e l'eco che ne risuonò clamorosamente ebbero tutti i caratteri d'una vera e propria scoperta. L'esame dell'apparente contraddizione ci offre una delle più favorevoli occasioni per conoscere e caratterizzare lo spirito che informava l'Umanesimo.

I codici dell'abbazia di S. Gallo non apportarono novità per il loro contenuto, ma interessarono in sè stessi, come materiale sopravvivenza del mon-

- 278 -

do antico. Considerati come esseri viventi, il materiale contatto con essi da parte di quei dotti che avevano il carattere di "iniziati", era quasi una trasmissione di vita, una trasfusione di spiriti. Il testo di Vitruvio era noto: ma nessun umanista lo aveva, fino a quel giorno materialmente toccato, fatto uscire dall'ambiente in cui era vissuto durante il deprecato medioevo, liberato da quel "carcere" in cui giaceva, come si disse quasi personificandolo. Soltanto attraverso le mani dei dotti iniziati pareva potersi compiere il miracolo di restituire la vita a quel nume venerato; e, per converso, la vita di questo pareva trasfondersi negli avventurati scopritori. Nei quali, dunque, lo spirito dell'antico, già evocato, ora assumeva un nome storicamente vero, materialmente - attraverso le sue parole - vivo, e quindi assumeva quasi un volto; in quegli uomini nuovi, dunque, i progenitori dell'antichità ritrovarono il calore del loro sangue, della loro razza rinata; e perciò risorgendo in quegli spiriti umanistici, come per una reincarnazione venivano a essere liberati dal velo del tempo, "scoperti".

In realtà, dunque, il senso e l'oggetto della parola "scoperta" va esattamente invertito. Non Vi

- 279 -

truvio veniva scoperto ma lo spirito umanistico veniva svelato, chiarito, reso positivamente sensibile attraverso la materia che esso stesso aveva il potere di animare; sè stessi, Poggio Bracciolini e Cencio Rustici, e con loro tutti gli umanisti, si erano scoperti come riflessi nei venerati fogli, in virtù dei quali essi potevano ora pronunciare le stesse parole che aveva profferito un antico considerato detentore del segreto onde era stata creata quell'architettura che era il più sensibile aspetto della civiltà assunta come esemplare.

Il fatto, dunque, riportato nei suoi giusti termini fu esplicitamente questo: due umanisti trassero fuori da una biblioteca monastica, una delle tante biblioteche organizzate e costituite in modi e con criteri strettamente medievali, un libro dell'antichità e precisamente un trattato teorico su quell'arte, che, in quell'epoca, non aveva ancora avuto un Giotto che rompesse la tradizione della età di mezzo: quell'arte che ancora veniva espressa in forme di sapore gotico e che pure più facilmente si prestava a una teoria astratta, fondata sull'esattezza delle proporzioni e quindi, in definitiva, su un sostrato matematico; arte che, per tanto, era sommamente congeniale con lo spirito u-

- 280 -

manistico, tanto più che era ancora riconoscibile nei ruderi degli antichi monumenti. E, del resto, nel 1414 nè Masaccio, nè Donatello, nè Brunelleschi avevano ancora proclamato il nuovo verbo; e il gusto diffuso aveva ancora persuaso i fiorentini a preferire le eleganze ornamentali del Ghiberti alla quadrata composizione del Brunelleschi nel concorso per la seconda porta del Battistero; e se le ricerche nel campo della matematica e in generale delle scienze erano già assai intense, non ancora una vera e propria teoria aveva operato la sintesi, di cui tanto ansiosi erano gli uomini di allora, fra la scienza stessa e l'arte, fra l'arte e l'antichità. Il contatto diretto con il libro di Vitruvio parve appagare questa somma di esigenze; e fu, a ben considerare, il primo avvenimento concreto della storia artistica di quell'età; ciò che favorì quel sapore leggendario e quel tono entusiastico che avvolse immediatamente l'atto e il racconto del ritrovamento che, da quasi fortuito quale fu, apparve come un magico evento e fu valutato come il più fausto auspicio.

o o o

- 281 -

Sono stati, dunque, chiariti alcuni aspetti - fondamentali per la nostra trattazione - del gusto umanistico, e cioè di quei fattori che caratterizzano la civiltà che, instaurandosi come opposta al Medioevo, segnò la più grande rivoluzione dello spirito della nostra era.

Abbiamo dovuto schematizzare tale complesso fenomeno in poche proposizioni: dignità dell'uomo, valore dell'intelletto e della scienza (specialmente della matematica), cultura come opposto di erudizione, rinascita del senso storico, culto e imitazione dell'antico nel senso che l'antico fu considerato come puro fondamento, positivo ovvio, come ente propulsivo per la nuova vita e perciò destinato a essere superato. Onde "operare come gli antichi" (imitarli) ebbe lo stesso valore dell'"operare come la natura" (imitarla), così come fu inteso dal Cennini e dal Boccaccio: agire e fare come la natura, come gli antichi, e cioè incrementare consapevolmente (e quindi superare nello spirito e nei fatti) il regno e la storia degli uomini.

6625

RENDERE INTERATTIVO UN CATALOGO DEL 1964

Elisa Bonacini

Pubblicato in occasione della *Mostra critica delle Opere michelangiolesche*, l'iniziativa più importante fra quelle realizzate in Italia per celebrare il IV Centenario della morte di Michelangelo Buonarroti, inaugurata il 18 febbraio 1964 al Palazzo delle Esposizioni, da parte del Comitato direttivo presieduto da Bruno Zevi, il *Catalogo digitalizzato*, che presentiamo in questa sede, costituisce un apparato di ricerca e di studio ancora oggi fondamentale per chi voglia approcciare alla storia della critica michelangiolesca e degli allestimenti museografici.

Come descritto nel contributo *Michelangelo (1964) e intorno a Michelangelo 2024, dall'effimero analogico al transmediale digitale*, pubblicato per la mostra *Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965)*, l'esposizione romana può, oggi, essere definita 'transmediale' per l'ampio e sperimentale utilizzo dei media allora disponibili (fra cui anche i moderni mezzi di comunicazione di massa), nel raccontare la grandiosità del genio di Michelangelo, attraverso non opere originali, ma calchi in gesso al vero delle sculture, intesi come strumenti di conoscenza scientifica (ricavati dall'Istituto Statale d'Arte di Firenze e dell'Accademia di Belle Arti di Roma, collocati in posizioni 'detronizzate', prive di piedistalli per essere ammirati ad altezza d'uomo¹), 'plastici critici' (realizzati dall'Istituto Universitario di Architettura di Venezia)², dispositivi audiovisivi di varia tipologia (come cortometraggi, documentari didattici e canali stereofonici attraverso cui irradiare commenti e brani musicali di vari compositori antichi e moderni, audionarrazioni evocative tratte da Vasari, dalle cronache contemporanee o dagli stessi sonetti di Michelangelo, come le rime e brani di lettere accostate alle ultime *Pietà*), diapositive a colori proiettate in serie continua (come accadeva per la descrizione del *Tondo Doni* e del *Giudizio Universale*), immagini fotografiche, gigantografie, riprese aeree, utilizzate dal coordinatore della mostra Bruno Zevi come traduzioni visuali e tridimensionali delle proprie teorie accademiche, specificamente architettoniche, che puntavano spesso su dettagli inusuali e poco visibili.

Affiancato dal più giovane Portoghesi (direttore responsabile dell'allestimento) e dallo storico dell'arte Corrado Maltese, di fronte all'impossibilità di esporre originali, Zevi aveva scelto di adottare una metodologia allo stesso tempo critica e didattica, mirata a spingere il visitatore a una differente comprensione dei valori spaziali delle invenzioni architettoniche di Michelangelo, incentrata sulla disposizione delle opere in mostra nelle 28 sale all'interno di un percorso 'ritmato'³.

La pannellistica neutra in polistene espanso, disposta a mo' di nastro continuo (la cui pianta si trova qui riportata a inizio del *Catalogo*), annullava l'originaria decorazione architettonica del Palazzo per facilitare una rimediazione rispetto alla cultura artistica contemporanea, puntando, piuttosto, a 'circondare' il visitatore, con una scelta volutamente di 'taglio industriale'.

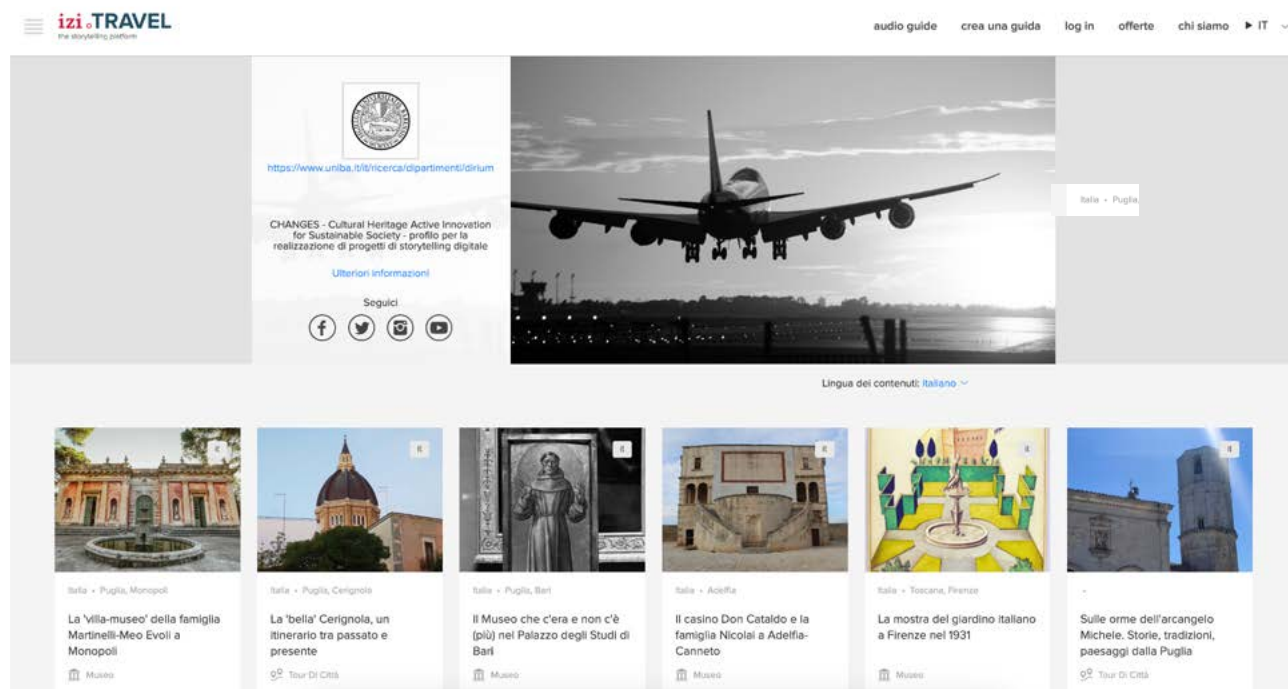
Accanto a questa forma clamorosamente di rottura nell'esposizione, Zevi e Portoghesi riuscirono a restituire ugualmente un panorama completo dell'opera di Michelangelo, 'demistificandolo'⁴ e riconoscendo all'artista il carattere avanguardistico che lo aveva contraddistinto rispetto al suo tempo⁵.

A sottolineare ulteriormente l'utilizzo di soluzioni di sperimentazione transmediale si collocano, da un lato, la composizione elettronica per nastro magnetico *Modulazioni per Michelangiolo* di Vittorio Gelmetti (compositore impegnato nel frattempo nella colonna sonora del film *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni), che accompagnava la presentazione dei progetti sulle fortificazioni fiorentine; dall'altro, oltre le proiezioni di diapositive in loop, va citata la grande campagna fotografica, affidata da Zevi e Portoghesi a Oscar Savio, cui il fotografo seppe dare un taglio altrettanto innovativo. A queste si associava anche l'impiego di specchi, allestiti frontalmente ai gruppi critico-tematici delle riproduzioni. Le quattro sale conclusive erano dedicate alla pittura dell'ultimo periodo: qui l'esperienza quasi 'immersiva' degli affreschi del *Giudizio Universale* e della Cappella Paolina, raffigurati con gigantomachie dei dettagli in scala 1:2, era accompagnata da una proiezione di diapositive a colori e dalle musiche di Bach, Vivaldi, Monteverdi e Albinoni.

Sulla scia di quanto realizzato negli anni dalla scrivente su izi.TRAVEL⁶ e come già descritto da Andrea Leonardi in un suo contributo al primo volume di questa collana⁷, l'apertura come *content provider* del profilo 'UniBArte Dedalo' su questa piattaforma è nata nell'ambito del progetto CHANGES (Cultural Heritage Active Innovation for Nex-Gen Sustainable Society), come spin-off digitale all'interno della linea di ricerca *Musei: ritorno al futuro*, di cui è titolare appunto la scrivente e referente scientifico Leonardi.

Coerentemente con le progettualità che si è disposto di avviare attraverso questo *content provider* (accessibile dal Qr Code a lato, fotografando dalla sezione *Scansiona Qr* della app di izi.TRAVEL), sono stati realizzati tre differenti progetti connessi alla mostra *Michelangelo antifascista a Bari* (1964-1965), intitolati rispettivamente *Michelangelo 1964 e la Mostra critica delle Opere michelangiolesche*⁸, *Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965)*⁹ e il progetto di storytelling partecipativo realizzato con gli studenti dell'Ateneo barese *Bari 1964 come eravamo*¹⁰: una sorta di 'trilogia multimediale' orientata a sviluppare i temi della mostra con un taglio narrativo. Tutti i progetti realizzati finora sono consultabili direttamente dal profilo di UniBArte Dedalo e scaricabili come singoli applicativi.

Nello specifico, l'audioguida *Michelangelo 1964 e la Mostra critica delle Opere michelangiolesche* è stata costruita come un vero e proprio 'itinerario digitale', che parte proprio dall'esposizione romana del '64 e viene 'aumentata' dal racconto delle attività realizzate in occasione del IV Centenario della morte di Michelangelo. A distanza di sessant'anni, il progetto presentato in questa sede vuole costituire un supporto multimediale di disseminazione e conoscenza di quell'evento, ricostruendo ex post il percorso dell'allestimento e, al contempo, il percorso biografico ed artistico di Michelangelo, che costituiva il focus stesso di quella esposizione. I contenuti relativi a questa parte del racconto sono stati collegati, attraverso dei Qr Code, al *Catalogo* qui riprodotto, costituendo un supporto narrativo a una 'visita ormai impossibile'. Allo stesso tempo, l'audioguida va oltre il percorso espositivo (pertanto si suggerisce di consultarne tutti i contenuti), dal momento che vengono inquadrare le numerose altre iniziative che hanno caratterizzato le celebrazioni del IV Centenario, approdando anche alle versioni cinematografiche del *critofilm* di Ragghianti, dello sceneggiato RAI con Gian Maria Volontè, fino al film hollywoodiano con Charlton Heston.



1. Il profilo del *content provider* UniBArte Dedalo su izi.TRAVEL.

Non trattandosi, dunque, della audioguida tradizionale di una mostra attualmente in esposizione, le narrazioni sono state pensate per essere fruite secondo i tipici modi lenti del narrare - e dell'ascoltare - del podcasting, per quanto le tracce audio non siano lunghe più di 5 minuti (vincolo nella lunghezza degli audio della stessa piattaforma izi.TRAVEL).

Il supporto visuale, realizzato attraverso il riuso digitale delle immagini del *Catalogo* e di altri contributi bibliografici e d'archivio, serve a 'evocare' l'ambientazione e a supportare visivamente il racconto di una mostra, altrimenti difficile da spiegare solo a parole.

Con un linguaggio più orientato al 'racconto' della storia dell'arte che alla 'lezione' di storia dell'arte, si è cercato di stimolare la riflessione e l'emozione di fronte a un percorso umano e artistico complesso come quello di Michelangelo, trasformando il linguaggio tecnicistico della disciplina in una narrativa più coinvolgente e inclusiva, grazie anche a un *tone of voice* che, nell'interpretare le storie nel modo più spontaneo possibile (mascherando la lettura della descrizione scritta, che costituisce l'ossatura della costruzione narrativa), punta a suscitare interesse e a evocare, piuttosto che a descrivere minuziosamente.

Non resta che augurarvi buon ascolto!

Note

¹ Ghia 2021, p. 206.

² Si tratta di elaborazioni grafiche e modelli tridimensionali in metallo, legno, gesso e vetro, realizzati dagli studenti con la collaborazione del pittore spazialista Mario Deluigi, come rappresentazione plastica di una critica architettonica, che si manifestava attraverso la traduzione 'in prosa' dei valori spaziali insiti nei progetti di Michelangelo. Pubblicati in Zevi 1964 e nel percorso della mostra in Portoghesi 1964a. Sulla mostra si vedano Turrini 2014; Spinazzè 2018; Brodini 2020; Ghia 2021 e bibliografie precedenti.

³ I criteri espositivi furono brevemente descritti da Paolo Portoghesi in introduzione al *Catalogo*, alle pp. 9-12, e più lungamente in *Id.* 1964a.

⁴ Demistificazione su cui si incentrava l'analisi riportata nel contributo sulla rivista *Marcatré* di Portoghesi (1964b).

⁵ Turrini 2014.

⁶ Per quanto riguarda l'attività di disseminazione culturale condotta dalla scrivente sulla piattaforma izi.TRAVEL bastino Bonacini 2018 e Bonacini 2023, pp. 132-168.

⁷ Leonardi 2024.

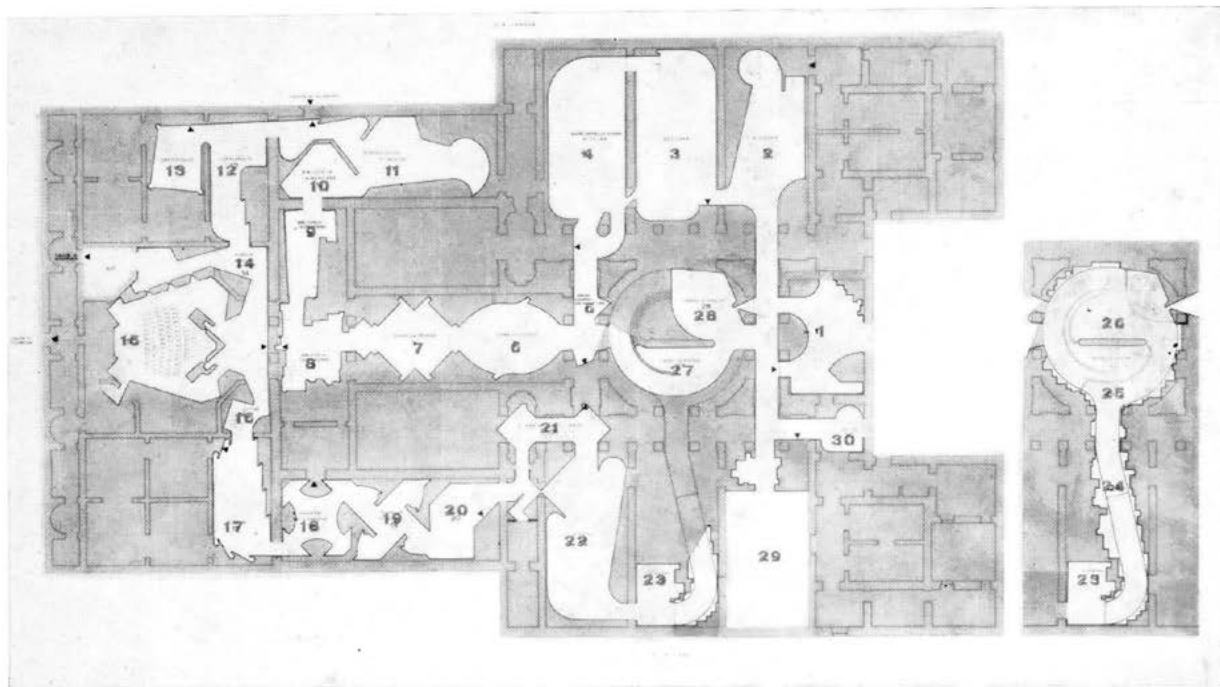
⁸ <https://izi.travel/it/c37d-michelangelo-1964-e-la-mostra-critica-delle-opere-michelangiolesche/it>.

⁹ <https://izi.travel/it/20eb-michelangelo-antifascista-a-bari-1964-1965/it>.

¹⁰ <https://izi.travel/it/afcf-bari-1964-com-eravamo/it>.

B. Zevi-P. Portoghesi (a cura di),
Mostra critica delle opere michelangiolesche
Catalogo della mostra (Roma 1964), Roma, 1964.





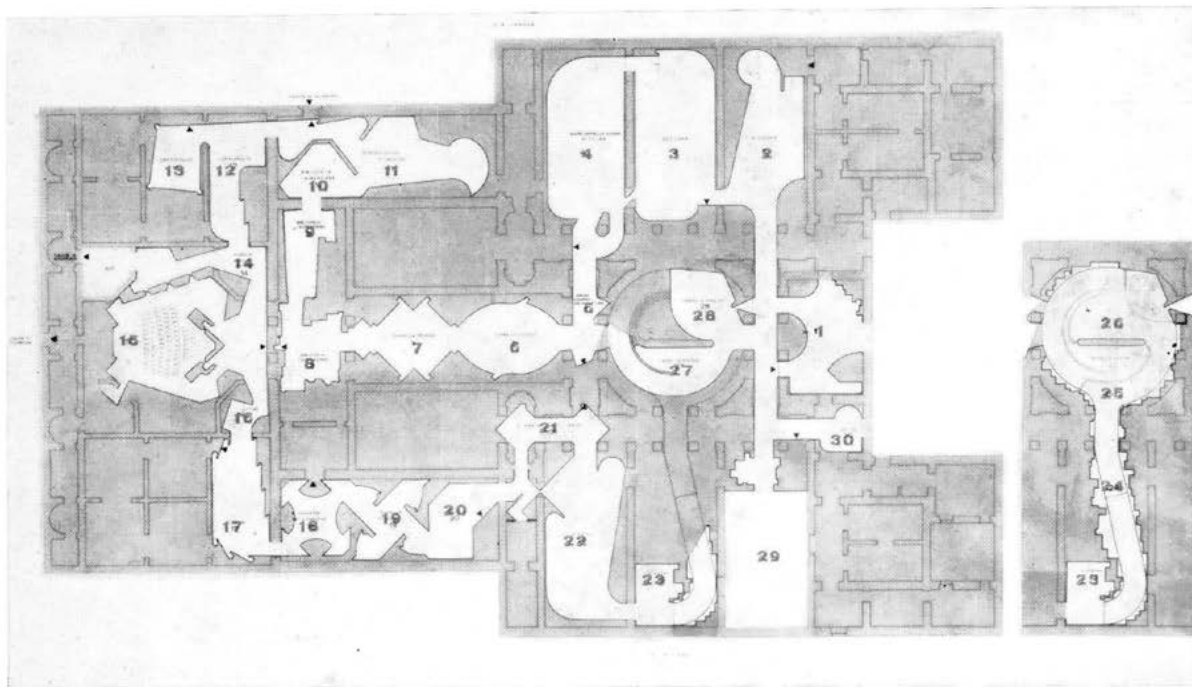
1. Ingresso, biglietteria, guardaroba.
2. Opere giovanili di scultura e pittura, 1490-1505.
3. Sculture del periodo 1500-1540.
4. Affreschi della volta della Cappella Sistina, 1508-1512.
5. Progetto per la facciata di San Lorenzo in Firenze, 1543-1559.
6. Tomba di Giulio II, 1513-1545.
7. Cappella Medicea in Firenze, 1520-1534.
8. Ingresso della Biblioteca Laurenziana in Firenze, 1543-1559.
9. Sala di lettura della Laurenziana.
10. Progetto per la cella segreta della Laurenziana.
11. Fortificazioni fiorentine, 1528-1529.
- 12-13. Campidoglio, 1538-1564.
- 14-15. Corridoio di accesso e sala per proiezioni.
16. Palazzo Farnese in Roma, 1546-1564.
17. Progetti per S. Giovanni de' Fiorentini in Roma, 1559-1560.
18. Cappella Sforza di Santa Maria Maggiore in Roma, 1560-1564.
19. Porta Pia in Roma, 1561-1564.
20. «Pietà» di Santa Maria del Fiore, «Pietà» di Palestrina, «Pietà» Rondanini, 1550-1564.
21. Santa Maria degli Angeli nelle Terme Diocleziane, 1561-1564.
- 22-23. San Pietro in Vaticano, 1546-1564.
24. Rampa delle modanature.
- 25-26-27. «Giudizio universale» nella Cappella Sistina, 1534-1541.
28. Affreschi della Cappella Paolina in Vaticano, 1542-1550.
29. Sala degli originali.
30. Uscita.

*Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangiolo
nel IV Centenario della morte*

MOSTRA CRITICA DELLE OPERE
MICHELANGIOLESCHES

Catalogo

ROMA 1964



1. Ingresso, biglietteria, guardaroba.
2. Opere giovanili di scultura e pittura, 1490-1505.
3. Sculture del periodo 1500-1540.
4. Affreschi della volta della Cappella Sistina, 1508-1512.
5. Progetto per la facciata di San Lorenzo in Firenze, 1543-1559.
6. Tomba di Giulio II, 1513-1545.
7. Cappella Medicea in Firenze, 1520-1534.
8. Ingresso della Biblioteca Laurenziana in Firenze, 1543-1559.
9. Sala di lettura della Laurenziana.
10. Progetto per la cella segreta della Laurenziana.
11. Fortificazioni fiorentine, 1528-1529.
- 12-13. Campidoglio, 1538-1564.
- 14-15. Corridoio di accesso e sala per proiezioni.
16. Palazzo Farnese in Roma, 1546-1564.
17. Progetti per S. Giovanni de' Fiorentini in Roma, 1559-1560.
18. Cappella Sforza di Santa Maria Maggiore in Roma, 1560-1564.
19. Porta Pia in Roma, 1561-1564.
20. «Pietà» di Santa Maria del Fiore, «Pietà» di Palestrina, «Pietà» Rondanini, 1550-1564.
21. Santa Maria degli Angeli nelle Terme Diocleziane, 1561-1564.
- 22-23. San Pietro in Vaticano, 1546-1564.
24. Rampa delle modanature.
- 25-26-27. «Giudizio universale» nella Cappella Sistina, 1534-1541.
28. Affreschi della Cappella Paolina in Vaticano, 1542-1550.
29. Sala degli originali.
30. Uscita.

COMITATO NAZIONALE PER LE ONORANZE A MICHELANGIOLO NEL IV CENTENARIO DELLA MORTE

PRESIDENTE

Sen. GIOVANNI GRONCHI

MEMBRI

Prof. GIULIO CARLO ARGAN
Ordinario di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere
e Filosofia dell'Università di Roma - Accademico
di S. Luca

Prof. FORTUNATO BELLONZI
Segretario Generale della Quadriennale d'Arte -
Accademico di S. Luca

Prof. WALTER BINNI
Ordinario di Letteratura Italiana all'Università di
Firenze

Prof. UMBERTO BOSCO
Ordinario di Lingua e Letteratura Italiana della
Facoltà di Magistero di Roma

Arch. CARLO CESCHI
Soprintendente ai Monumenti del Lazio - Acca-
demico di S. Luca

Sen. Ing. STANISLAO CESCHI
Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Roma

Prof. GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT
Presidente del Centro di Studi per la Storia del-
l'Architettura dell'Università di Roma - Accade-
mico di S. Luca

Ambasciat. GIULIO DEL BALZO DI PRESENZANO
Direttore Generale delle Relazioni Culturali con
l'Esterio del Ministero della Pubblica Istruzione

Conte PAOLO DELLA TORRE
Direttore Generale dei Musei e Gallerie Pontificie

Prof. PERICLE FAZZINI
Ordinario di Scultura dell'Accademia di Belle Arti
di Roma

Prof. MARIO GOBBO
Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze

Dott. ORESTE LEPORE
Direttore Generale dell'Educazione Popolare del
Ministero della Pubblica Istruzione

Prof. ROBERTO LONGHI
Ordinario di Storia dell'Arte Moderna all'Università
di Firenze - Accademico di S. Luca

Prof. MINO MACCARI
Presidente dell'Accademia di S. Luca

Prof. VALERIO MARIANI
Ordinario di Storia dell'Arte Moderna all'Università
di Napoli - Accademico di S. Luca

Dott. NICOLA MAZZARACCHIO
Direttore Generale delle Accademie e Biblioteche
del Ministero della Pubblica Istruzione

Prof. FRANCESCO MESSINA
Scultore - Accademico di S. Luca

5



Ascolta la storia

Il Comitato Nazionale per le onorificenze del IV Centenario

Prof. BRUNO MOLAJOLI

Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti del
Ministero della Pubblica Istruzione - Accademico
di S. Luca

Prof. LUIGI MORETTI

Architetto - Accademico di S. Luca

Prof. Ing. PIER LUIGI NERVI

Accademico di S. Luca

Dott. GIUSEPPE PADELLARO

Direttore Generale Servizi Informazioni Presidenza
Consiglio Ministri - via Boncompagni - Roma

Prof. UGO PROCACCI

Soprintendente alle Gallerie di Firenze - Accade-
mico di S. Luca

Prof. RAFFAELE RAMAT

Assessore alle Antichità e Belle Arti del Comune
di Firenze

Prof. BRUNO SAETTI

Ordinario di Decorazione all'Accademia di Belle
Arti di Venezia - Accademico di S. Luca

Prof. MARIO SALMI

V. Presidente del Consiglio Superiore delle Anti-
chità e Belle Arti - Accademico di S. Luca

Prof. NATALINO SAPEGNO

Ordinario di Lingua e Letteratura Italiana all'Uni-
versità di Roma

Prof. BRUNO ZEVI

Ordinario di Storia dell'Architettura alla Facoltà di
Architettura di Roma - Accademico di S. Luca

Cav. AMEDEO ANDREANI

Sindaco di Caprese Michelangelo

Dott. AMERIGO PETRUCCI

Sindaco di Roma

Prof. GIORGIO LA PIRA

Sindaco di Firenze

SEGRETARIO

Arch. MARIO BOUDET

ORGANIZZAZIONE PER LA MOSTRA

Comitato Direttivo: Prof. GIULIO CARLO ARGAN - Prof. GUGLIELMO DE ANGELIS D'OS-
SAT - Prof. NATALINO SAPEGNO

Coordinatore: Prof. BRUNO ZEVI

ALLESTIMENTO:

Paolo Portoghesi (direttore responsabile) - Vittorio Gigliotti - Luciano Rubino - Mario Boudet

COLLABORATORI:

Corrado Maltese (consulenza per le arti figurative)
Vittorio Gelmetti (commenti musicali) Eugenio Abruzzini, Mario Di Vito (modulazione delle pareti)
Fausta Cataldi, Anna Maria Orazi (ricerche bibliografiche per le didascalie)

FOTOGRAFI:

Oscar Savio: scultura e architettura
Emmet Bright - Eugenio Monti: architettura
De Antonis: diapositive del « Giudizio »
Del Priore: diapositive della Cappella Paolina
Alifoto e Fotocielo: riprese aeree

Plastici architettonici critici: Istituto Universitario di Architettura di Venezia

Calchi delle sculture: Istituto Statale d'Arte di Firenze e Accademia di Belle Arti di Roma

Calchi dei particolari architettonici: Piero Di Carlo

CATALOGO:

Paolo Portoghesi, per l'allestimento e la sezione architettonica.

Corrado Maltese, per la sezione pittura e scultura.
Fausta Cataldi, redattrice.



Ascolta la storia

La Mostra al Palazzo delle Esposizioni a Roma e il Comitato direttivo

NOTA SULL'ALLESTIMENTO

Dai giudizi entusiastici del Vasari e del Varchi, alla ironia dell'Aretino, alla recisa negazione del Greco, alle riserve del Bernini, all'ammirazione del Bottari, alla fredda critica del Milizia, alle penetranti osservazioni di Delacroix, all'entusiasmo di Boccioni, ai fondamentali contributi della critica moderna, il gigantesco « corpus » della bibliografia michelangiotesca dimostra un impegno continuo della cultura europea a far luce su uno dei fenomeni più rilevanti della nostra civiltà artistica, a riesaminarlo ed interpretarlo con sempre nuovi e più rigorosi mezzi di indagine, quasi per l'impegno di ogni generazione a riscrivere o integrare questo difficile capitolo di storia umana.

La mostra critica di Michelangiolo si è proposta di offrire a un pubblico non necessariamente specializzato un mezzo di verifica delle acquisizioni della critica contemporanea e insieme uno stimolo a riconoscere gli aspetti della eredità michelangiotesca più vicini alla sensibilità moderna, ancora attivi e vitali, come problemi, nella nostra cultura artistica.

Piuttosto che raggruppare le opere per problemi e per temi si è preferito ricostruire l'intera attività artistica con criterio cronologico senza per altro insistere su quei dati biografici intorno ai quali si è costruita nei secoli una artificiosa leggenda, intessuta di retorica, ben poco utile alla comprensione e al giudizio.

Piuttosto che una mostra « persuasiva » che illustrasse delle tesi, ricostruisse con limitazioni divulgative derivazioni, parentele, relazioni culturali, insistendo sulle discusse categorie della storiografia artistica, si è preferito insistere su una lettura analitica, su una scomposizione strutturale dei singoli testi, mossi dalla certezza che prima di ogni problema di inserimento culturale, prima di ogni induzione tipologica occorra identificare la struttura formale, il contenuto specifico, la ragione organica dell'opera stessa.

In un momento in cui la critica dissipa spesso le sue energie in discorsi intercambiabili, in osservazioni estrinseche alla caratterizzazione specifica dell'opera, questo ricondurre l'attenzione sull'analisi rigorosa, sulla scomposizione, sul riconoscimento della struttura logica che individua il fenomeno artistico in modo univoco, non vuol essere una nostalgia

9



Ascolta la storia

Le scelte dell'allestimento

idealistica, ma una presa di coscienza dei rischi di ogni generalizzazione che escluda un metodo di verifica.

Convinti che il problema e l'ostacolo fondamentale per la comprensione dei grandi fatti artistici da parte del pubblico, sia nel diaframma di convenzioni visive, di frettolose classificazioni categoriali, di cristallizzazioni iconografiche, che consumano il valore comunicativo della forma, neutralizzano, o ne nascondono gli aspetti problematici, le difficoltà di interpretazione dell'opera, abbiamo voluto documentare Michelangiolo, polemicamente, per mezzo di immagini plastiche e fotografiche capaci di sovvertire l'iconografia ufficiale e di determinare nell'osservatore attraverso una rigorosa indagine linguistica le condizioni propizie allo stabilirsi di un rapporto critico.

In un mondo dominato dalla tecnica qualsiasi programma di azione culturale deve strumentarsi attraverso una tecnica rigorosa. Qualsiasi battaglia va combattuta con armi tecnicamente efficienti. I problemi della comunicazione di massa implicano un metodo particolare che non può affrontare un obiettivo se non per approssimazioni graduali, e con una rigorosa semplificazione di mezzi. Noi ci siamo proposti di adoperare il repertorio tecnico più efficace offertoci dagli studi sui problemi della trasmissione di informazione per consegnare al pubblico della mostra un Michelangiolo demistificato in tutta la sua problematicità e contraddittorietà e in tutta la discontinuità dei suoi raggiungimenti sul piano artistico.

Gli obiettivi particolari che hanno ispirato l'allestimento sono i seguenti:

a) *sottrarre la documentazione delle opere michelangiolesche al confronto schiacciante con gli ambienti di gusto accademico del palazzo che ospita la mostra. Le sale, rettangolari coperte con volte a botte, alte più di dieci metri, avrebbero annullato ogni possibilità di collegamento visivo del materiale espositivo. Per questo si è ritagliata all'interno dei vecchi ambienti, una sequenza di spazi strettamente connessi, nella loro ideazione, con il materiale da esporre, dando continuità all'itinerario attraverso la successione di un nastro di materiale omogeneo che fa da involucro ai nuovi ambienti.*

La forma delle sale deriva dalla influenza sempre variabile di tre parametri: i limiti imposti dalle vecchie pareti, la esigenza di guidare il visitatore lungo l'itinerario attraverso una rete di indicazioni psicologiche, la relazione dialettica con il materiale esposto. Nel caso delle opere architettoniche si sono voluti sottolineare, rievocandoli in forma allusiva e con linguaggio spregiudicatamente moderno nella forma degli ambienti, alcuni aspetti, criticamente analizzati. In particolare nella sala di proiezioni e nell'ambiente dedicato alle

fortificazioni fiorentine si sono riprodotti, nel loro spaccato di base, alcuni spazi interni dei progetti redatti da Michelangiolo per difendere la repubblica fiorentina, che, per il loro carattere di risultati di una ricerca insieme tecnica ed estetica e per il loro valore di inedita fluidità spaziale oltre che per il riferimento al periodo del massimo impegno civile di Michelangiolo all'epoca della restaurazione repubblicana, costituiscono uno dei momenti più interessanti, e vicini alla sensibilità del nostro tempo, di tutta l'opera michelangeloese.

b) Stabilire come fondo continuo dei pannelli fotografici una superficie continua articolata secondo una successione di elementi, capace di stabilire un «tempo», una scansione variabile che rendesse variato l'itinerario senza frammentarlo in episodi incongrui.

A questo scopo si è scelto come rivestimento delle strutture di delimitazione degli spazi interni un materiale sintetico leggero (polistirolo espanso) che nel suo biancore, anziché isolare i pannelli fotografici enfatizzandoli, li trasformasse in notazioni disposte su di un nastro continuo.

La composizione dei pannelli, di sedici tipi diversi, forniti direttamente dall'industria e destinati nel loro uso comune all'isolamento termico di pareti e di tubi (i semicilindri cavi) è stata eseguita sulla base di programmi combinatori dedotti dai metodi della logica formale. Non si tratta cioè di combinazioni inventate ma di serie determinate da leggi oggettive scelte in funzione delle esigenze ambientali e per determinare nello spettatore una distribuzione funzionale dell'attenzione su fuochi determinati, per accelerare o rallentare il percorso attraverso la maggiore o minore densità delle battute. Il tema dell'intreccio di più strutture sovrapposte (ad esempio una scala ascendente fatta con gli elementi piani di maggior spessore che si sovrappone a una scala discendente fatta con gli elementi convessi accostati in gruppi crescenti in progressione aritmetica) tema tipico dell'architettura di Michelangiolo, è stato più volte ripreso con l'intenzione di fornire al di fuori di un elementare meccanismo analogico una trascrizione, in una logica linguistica del tutto diversa, dei moduli compositivi delle opere esposte.

Nella sala delle fortificazioni fiorentine il programma combinatorio dei pannelli che rivestono la parete (riducibile ad una successione di simboli algebrici) è servito di base alla composizione della musica elettronica composta da Vittorio Gelmetti, che trasferisce quindi in materiale sonoro la stessa struttura formale della parete.

c) Raggruppare i pannelli fotografici secondo gruppi che illustrano o una singola opera o un aspetto particolare di un'opera. Per l'architettura i pannelli sono disposti a nodo,

intorno a un elemento centrale su cui è stampata una didascalia. Rispetto a questo nodo di riferimento i piani dei pannelli sono orientati verso il lettore in modo da circondarlo e includerlo in uno spazio suggerito dalla convergenza delle superfici contrapposte.

d) Adoperare i calchi in gesso delle sculture non come illusori duplicati dell'originale, ma come riproduzioni oggettive alle quali non si deve quel tributo di omaggio che si deve a un originale per il quale qualsiasi pur minimo danno è irreparabile, ma che d'altra parte consentono una lettura rigorosa dei rapporti massa e delle dimensioni reali.

Per questo i calchi sono stati posti nelle migliori condizioni di visibilità, rinunciando spesso a proiettarli per mezzo di piedistalli in quella sfera di intangibilità e di distacco in cui sono normalmente disposti nelle gipsoteche. Il visitatore ha così la possibilità di conoscere, sia pure indirettamente, aspetti delle opere che non potrebbe osservare negli originali e nello stesso tempo potrà muoversi nel loro spazio convenzionale come l'autore quando le ha scolpite. Questa visione di sculture detronizzate sembrerà irriverente solo a chi non intende l'interesse scientifico di una lettura ravvicinata e analitica.

Spesso la disposizione dei calchi rispetto all'itinerario tende a mettere in rilievo una angolazione critica: così la Pietà del Duomo di Firenze è disposta in modo da cancellare in un primo momento dall'insieme la figura della Maddalena portata a termine malamente da Tiberio Calcagni, la Pietà di Palestrina è disposta in modo da contestare la lettura frontale consueta che è la più debole e di concentrare l'attenzione sui volti delle figure. La Pietà Rondanini infine è voltata di tre quarti per porre l'accento sulla curva falcata che riassume in un unico flusso le due figure stecchite della Madonna e del Cristo.

e) Nell'illustrare l'architettura di Michelangiolo si è voluto fermare l'attenzione sullo studio approfondito del dettaglio, sulla eleganza e sul valore rivoluzionario e spesso anticlassico del modellato michelangiolesco, sull'implacabile rigore logico delle sue modanature. A questo scopo sono presenti in grande quantità calchi in gesso di particolari della Biblioteca Laurenziana, del Campidoglio, di Porta Pia e di S. Pietro. Per mezzo di queste riproduzioni plastiche il visitatore potrà osservare da vicino immagini inaccessibili studiate con straordinario impegno, potrà toccare membrature librate, come il cornicione di S. Pietro, a cinquanta metri da terra e pure definite in ogni minima inflessione come se fossero a portata d'occhio.



Ascolta la storia

Una mostra 'transmediale'

ANTOLOGIA CRITICA

« Il benignissimo rettore del Cielo volse clemente gli occhi alla terra e si dispose a mandare in terra uno spirito, che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile, operando per sè solo, a mostrare che cosa sia la perfezione dell'arte del disegno nel lineare, dintornare, ombrare e lumeggiare per dar rilievo alle cose della pittura, e con retto giudizio, operare nella scultura, e rendere le abitazioni comode e sicure, sane, allegre, proporzionate e ricche di vari ornamenti nell'architettura. Volle oltra ciò accompagnarlo della vera filosofia morale, con l'ornamento della dolce poesia, acciocchè il mondo lo eleggesse et ammirasse per suo singularissimo specchio nella vita, nell'opere, nella santità dei costumi e in tutte l'azioni umane; e perchè da noi piuttosto celeste che terrena cosa si nominasse.

... Questa opera [la volta della Sistina] è stata ed è veramente la lucerna dell'arte nostra, che ha fatto tanto giovamento e lume all'arte della pittura, che ha bastato a illuminare il mondo, per tante centinaia d'anni in tenebre stato ».

GIORGIO VASARI

La Vita di Michelangelo, a cura di P. Barocchi, 1962

« Ma quello che fra i morti e i vivi porta la palma e trascende e ricopre tutti è il divino Michelangiolo Buonarroti il quale non solo tiene il primato di una di queste arti ma di tutte tre insieme... non immaginandosi appena quella [la natura] cosa alcuna sì strana e tanto difficile ch'egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante l'industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia di gran lunga non la trapassi ».

VARCHI, *Lettere*, 1549

« Michelangiolo, alle doti della natura, tante e siffatte, aggiunse tanto studio e così fatta diligenza, che quando bene fusse stato di natura rozzissimo, poteva mediante quegli divenire eccellentissimo ».

« E se tal cosa nella pittura, non da umano ingegno per natura e per arte, ma da uno angelo in forma d'uomo qui tra noi conversato per grazia e per miracolo abbiamo veduto operarsi; ciò non pare a di molti, che dalla nobiltà di questa arte come suo beneficio, ma dalla divina benignità, come suo dono riconoscer si debba... E nel vero chi altri che uno angelo, una angelica qualità ne doveva più ragionevolmente comunicare? »

VARCHI, *Lettere*, 1549

«... Et oltre a ciò sapete tutti, eccellentissimi Accademici, quant'io pregassi, che delle proporzioni, distribuzioni, discrezioni, e comodità dell'Architettura si ragionasse... A li scultori poi quanti buoni consigli, e giovevoli documenti si poteva egli porgere... Il che sapere molto giova a' giovani, perciò basta il vedere le benfatte o belle figure, imperò che se ciò bastasse, il Mosè bellissimo di Michel Agnolo Buonarroti, con l'altre sue figure, e in Fiorenza la Sagrestia di S. Lorenzo, potrebbero insegnare a tutti senz'altro... ».

BARTOLOMEO AMMANNATI

Lettera degli Accademici del disegno, 1582

«... venendo l'occasione di coprire alcune figure del Giudizio Universale di Michelangelo che da Pio [V] erano state stimate indecenti per quel luogo, proruppe il Greco in dir che, se si buttasse



Ascolta la storia

L'inaugurazione della Mostra critica delle opere michelangellesche

a terra tutta l'opera, l'avrebbe fatta con onestà e decenza, non inferiore a quella di bontà di pittura».

GIULIO MANCINI

Considerazioni sulla pittura
[1617-24] ed. 1956-57

«... Hebbe tanto riguardo a la eternità del opera il gran Michel Agnolo Bonaroti, che nelle sue statue si vedono le braccia e mani collegate in guisa che dà ad intendere il fine della scultura essere, come dissi, la perpetuità».

ORFEO BOSELLI

Osservazioni della scultura antica,
libri cinque, (1649-1656)

«Il Cavaliere [Bernini] ha ripetuto quello che ha detto più volte, che Michelangiolo era un grande uomo, un grande scultore e architetto, che tuttavia aveva avuto più arte che grazia, e per questo non aveva uguagliato gli antichi essendosi principalmente interessato all'anatomia, come fanno i chirurghi, ciò che aveva dato luogo ai motteggi di Annibale Carracci a proposito del Cristo della Minerva».

BERNINI

Diario dello Chantelou, 1665

«Io sono talmente entusiasta di Michelangelo, che nemmeno la Natura mi soddisfa più dopo di lui non potendola vedere con occhi grandi come i suoi. Se ci fosse almeno un mezzo per fissar bene nell'anima immagini tali!»

W. GOETHE

Viaggio in Italia, 1786

«Michelangelo non sapeva imitare il colorito della natura, e non intese, al par di tant'altri che fiorirono prima e dopo di esso, la prospettiva aerea: per la qual cosa quanto sovrasta ai moderni nella scultura, altrettanto loro cede nella pittura».

GIGLIELMO DELLA VALLE

Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da M. Giorgio Vasari... arricchita... per opera di Guglielmo Della Valle
[1791-94]

«In tutte le opere scolpite e dipinte, Michelangelo fa pompa sì grande della sua scienza anatomica, che parve aver lavorato unicamente per l'anatomia: e per disgrazia egli non l'ha nè bene intesa, nè bene applicata... Prese un mezzo per fine; studiò l'anatomia, e fece bene; prese l'anatomia per l'ultimo scopo dell'arte, e fece male, e peggio per non saperne far uso. Riuscì aspro, duro, stravagante, complicato, piccolo, grossolano, e quello che è più osservabile, ammanierato, in quanto che le sue figure hanno costantemente una stessa maniera, e lo stesso carattere, così che vedutane una si son viste tutte».

FRANCESCO MILIZIA

Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno, 1798

«Michelangiolo non pervenne che al disegno, il disegno non è che un mezzo: lo scopo è il bello: al bello espressivo pervenne Raffaello».

«Michelangiolo studiò molto l'anatomia e credette bene che l'anatomia è la base del disegno, ma credette male che la sola anatomia faccia l'essenza della pittura e della scultura... Egli si fermò ai mezzi, non conobbe mai il fine delle belle arti».

MILIZIA

Dizionario, 1797

«Il Buonarroti non volle trarre profitto dai monumenti di Roma e stava a Roma e diede in strambalatezze. Fu il precursore delle follie di Borromini il quale anche architettò in Roma o vi disarchitettò. Borromini non fu che una conseguenza di Michelangelo».

MILIZIA

Dizionario, 1797

«Michelangiolo è stato un uomo eccellentissimo nell'architettura, nella pittura, e nella statuaria ed ha contribuito moltissimo allo scandimento di queste arti. Le licenze che egli ha preso nell'architettura, discostandosi dalla severità antica han fatto scala al libertinaggio del Borromini e della scuola moderna».

ALGAROTTI

Opere, Venezia 1791-94

«... Michelangelo non ha conosciuto alcun sentimento, alcuna passione dell'uomo. Sembra che facendo un braccio e una gamba non pensi che a quel braccio e a quella gamba... Questo è il suo grande merito: mette del grande e del terribile anche in un membro isolato».

E. DELACROIX

Diario (1804-1863), ed. 1954

«Io mi sono spesso detto che egli, qualsiasi cosa abbia potuto pensare lui stesso, fu più pittore che scultore. Egli non precede nella scultura come gli antichi, per masse, sembra sempre che abbia tracciato un contorno ideale che poi si è applicato a riempire come fa un pittore. Si direbbe che ogni sua figura o gruppo si presenti a lui da un solo punto di vista: è il pittore. Per cui quando bisogna cambiare punto di vista come la scultura esige troviamo membra contorte, piani sfalsati, infine tutto ciò che non si vede negli antichi scultori».

«...io dico che egli non ha dipinto che dei muscoli, delle pose in cui anche la scienza, contro l'opinione comune non domina affatto. Il più mediocre degli antichi è infinitamente più sapiente di qualsiasi opera di Michelangiolo. Egli non ha conosciuto nessuno dei sentimenti, nessuna delle passioni dell'uomo. Sembra che facendo un braccio o una gamba, egli non pensi che a questo braccio e a questa gamba e non si preoccupi per niente del suo rapporto non dico con l'azione del quadro ma neppure con l'azione del personaggio di cui questo membro è parte. Bisogna convenire che alcune parti trattate così e con questa esclusiva predilezione sono fatte per appassionare soltanto ad esse. Questo è il suo grande merito: egli immette il grandioso e il terribile anche in un membro isolato».

DELACROIX, *Journal*, 1854

«Qualche filosofo di accademia non potrà fare a meno di dire che nulla è più facile per l'arte che esprimere i sentimenti divini, ciò è tanto più facile in quanto ci è impossibile anche solo con-

cepire il più semplice dei sentimenti che la divinità può avere nei riguardi dell'uomo...»

Il solo sentimento che la divinità possa ispirare ai deboli mortali è il terrore e Michelangiolo sembrò nato per imprimere questo sgomento nelle anime attraverso il marmo e i colori».

«I pittori dicono che le giunture di Michelangiolo sono prive di sveltezza, e sembrano fatte solo per la posizione in cui sono poste. Le carni delle sue figure sono troppo piene di forme rotonde. I muscoli troppo coperti di carne, cosa che nasconde il movimento della figura. Nelle figure di Michelangiolo non si vedono muscoli in riposo. Egli ha conosciuto meglio di chiunque altro la posizione di ogni muscolo, ma non ha donato loro la propria forma reale. Questi pretesi difetti erano tanto maggiormente affascinanti per Michelangiolo che si opponeva allo stile timido e meschino in cui trovò invischiato il suo secolo; egli inventava l'ideale».

STENDHAL, *Viaggio in Italia*, 1817

«Michelangelo era animato più potentemente di qualsiasi altro artista dall'aspirazione di ricreare plasticamente, traendolo dal proprio spirito, tutti i fuggevoli aspetti della vita, soprattutto della figura umana nuda, i quali potessero conciliarsi con le leggi superiori dello stile».

J. BURCKARDT

Il Cicerone, 1855

«L'apparizione di Michelangelo nell'arte italiana si può paragonare a quella di un violento torrente montano, portatore di felicità e al tempo stesso di devastazione. Irresistibile nell'espressione, che, trascinando tutti con sé, è stato per molti un distruttore piuttosto che un liberatore... È con lui che nel Rinascimento è penetrata quella che i termini musicali si direbbe la dissonanza. Coll'uso grandioso e consapevole di questa dissonanza egli ha preparato il terreno ad un nuovo stile: il Barocco».

H. WOEFFLIN

L'Arte classica, 1899

« Il lato più fruttuoso, dal quale si può guardare Michelangiolo resta pur sempre quello storico. Egli fu come una personificazione del destino per l'arte: le sue opere e il successo che ebbero, contengono gli elementi essenziali per definire l'intima natura della arte moderna. La caratteristica dell'arte degli ultimi tre secoli, la subbiettività, fa qui l'apparizione sotto l'aspetto di una creatività assolutamente libera da ogni limite esteriore. E ciò non involontariamente o inconsciamente come in tanti grandi movimenti dello spirito del '500, ma con una intenzione ben poderosa. Si direbbe che Michelangiolo abbia avuto, dell'arte che crea e postula il mondo, quasi lo stesso concetto che taluni filosofi hanno dell'io che crea il mondo.

« Morendo, egli lasciò la scultura scossa e trasformata ».

« La sua vera grandezza, qui come altrove e sempre, sta nei rapporti che egli non copiò da nessuno, nemmeno dai monumenti antichi, ma che creò con la sua smisurata potenza creativa a seconda del soggetto. Il suo primo pensiero non è per la formazione del particolare e nemmeno per l'organismo strutturale bensì per il grande contrasto delle masse di luci ed ombre, di parti sporgenti e rientranti, di piani in alto e in basso, nel centro e sui fianchi. Egli è anzitutto il compositore che fa i suoi calcoli a grandi linee. Dal particolare non chiede altro che una forma netta ed efficace ».

« Michelangiolo non ebbe una scuola vera e propria. Egli eseguì i suoi affreschi senza aiuti. Ritroveremo tra i manieristi tutti quelli che in qualche modo (specialmente nel suo ultimo periodo) si attenero al suo stile. Anche in pittura il suo esempio fu fatale. Nessuno avrebbe dovuto volere ciò che egli aveva voluto e che con la sua forza da gigante aveva saputo realizzare. Ma tutti desideravano raggiungere effetti di quella potenza. Quando morì, tutti i principi di tutte le arti si trovarono spostati. Non ci fu chi non tentasse di sconfinare nell'indeterminato, poiché nessuno si rendeva conto che tutto quanto nella

sua opera appariva in quel modo era determinato dalla sua natura più intima e personale ».

JACOB BURCKHARDT

Il Cicerone, 1855

«... La sua arte architettonica è basata sullo stile decorativo dei marmi fiorentini ed è più prossima a Donatello che non ai grandi architetti del Quattrocento. Si tratta in fondo sempre della sua originalità singolare, che non aspira alla forma architettonica e alle conseguenti esigenze statiche, ma crea le sue proprie forme derivantili da un sentimento puramente plastico-dinamico... Non è il senso oggettivo della costruzione formale, non l'espressione delle funzioni statiche, non la sua destinazione a uno scopo, che può spiegare tale architettura ».

D. FREY

Architetti dal XV al XVIII secolo, 1923

« Ogni singola forma [dell'architettura] non è l'espressione razionale delle funzioni statiche, essa è animata da un principio di moto suo proprio ed è in un certo modo formata da una forza interna. Considerando solo le forze attive della struttura tettonica, l'antitesi di peso e sostegno, non troviamo nessuna spiegazione. Solo dal loro valore plastico, come espressione dinamica delle forme, la loro coesistenza acquista un significato profondo ».

« Il genio creatore del Brunelleschi si esplica nella ripartizione geometrica dello spazio. Alberti e Bramante danno sviluppo all'ossatura statica del corpo dell'edificio, due cose entrambe estranee alla architettura di Michelangiolo nel suo periodo fiorentino. La sua arte architettonica è basata sullo stile decorativo dei marmorari fiorentini ed è più prossima a Donatello che non ai grandi architetti del '400. Si tratta in fondo sempre della sua originalità singolare, che non si ispira alla forma architettonica e alle conseguenti esigenze statiche, ma crea le sue proprie forme derivandole da un sentimento primariamente plastico e dinamico. Non è il senso oggettivo della costruzione formale, non l'esperienza delle funzioni statiche, ma la sua

destinazione a uno scopo che può spiegare questa architettura. Come per le creazioni figurative si tratta anche qui di cogliere una trascendenza dal contenuto concreto in rapporto con una sfera irrazionale superiore. L'architettura e la plastica in questa sfera si identificano completamente. Per la forma plastica concepita come puro simbolo visivo di una idea irrazionale è del tutto indifferente se tale oggettivazione è ottenuta nella forma di un corpo umano o di una voluta. Ogni singola forma non è l'espressione razionale delle funzioni statiche, essa è animata da un principio di moto suo proprio, ed in certo modo formata da una forza interna ».

D. FREY,
Architetti dal XV al XVIII
secolo, 1923

«... Eroico visionario, Michelangelo non vede i limiti al sogno di grandezza e di energia. Le sue masse sono colossali, iperboliche, e ancora non traducono le sue fantasie di statua-montagna ».

A. VENTURI
Michelangelo, 1926

« Tutti i precedenti vestiboli con scale degli edifici del Rinascimento Italiano formano un'assoluta unità con le pareti che li racchiudono.

Il Ricetto Laurenziano, con la sua scala — che sorge dalla necessità di risolvere un particolarissimo genere di condizioni — apre un nuovo mondo. È il primo vero vestibolo con scala dell'architettura occidentale, ed il progenitore di tutti i vestiboli barocchi con scala.

Michelangelo creò in verità un tipo che è stato ripreso dal Barocco e sotto molti aspetti decisivo per lo sviluppo del Barocco. Ma è per questo il Ricetto un'opera barocca? È evidente dalle precedenti ricerche che il conflitto insanabile, la fluttuazione continua fra estremi opposti è il principio conduttore di tutto l'edificio.

Ciò vale per la forma dell'insieme della stanza vale anche per le singole parti dell'architettura.

Realizziamo infine che ogni elemento è stato fornito di due significati differenti e inconciliabili.

La tensione creata da questa architettura nell'insieme e nei dettagli non è e non deve essere alleggerita ».

R. WITTKOWER,
Michelangelo's Biblioteca Lauren-
ziana in Art Bulletin, 1934

«... Da Giotto a Masaccio a Michelangelo, tutti gli artisti lavorarono per trasmettersi successivamente un mezzo che doveva, arricchendosi nel suo cammino, condurre all'esplosione ultima dell'ideale cristiano-pagano. La Cappella Sistina poté essere compiuta in quattro anni perchè nulla vi era da ricercare ».

UMBERTO BOCCIONI
Dinamismo plastico, s. d.

« Come la Commedia di Dante, il cielo della Cappella Sistina può essere indagato sotto molti aspetti, né mai si può credere del tutto esplorato in ogni parte: ma i sensi arcani che gli esegeti con varia fortuna vi hanno cercato [...], oppure i rapporti che vi si possono trovare con la cultura e con la coscienza religiosa del Cinquecento, anziché chiarirlo, possono distrarre la mente dal suo valore più alto, universale, e che pur sempre chiaramente si vede, come ben videro i contemporanei (e Raffaello, che lavorava allora nelle Stanze Vaticane) quando esso fu scoperto, e trovarono a definirlo una parola nuova: «terribilità», cioè misteriosa grandezza che nell'arte centuplica la capacità dei sensi e dell'animo; trasportando in un mondo superiore, dove le forme corporee svelano a fondo il loro essere, la vita si esalta in quel vigore, la mente ha quella profondità, i mali si compongono con quei ritmi armoniosi e potenti ».

PIETRO TOESCA
da: *Enciclopedia Italiana*, 1934

«... Apparve l'uomo che non era allievo di nessuno, ma erede di tutti, che sentì profondamente e violentemente quello di cui i precursori avevano avuto soltanto un barlume, e ne capì e realizzò tutto il significato. Il seme che lo produsse già era sbocciato in Giotto, e una seconda volta in

Masaccio. Ultimo della sua stirpe, giunto in condizioni artisticamente più favorevoli, in Michelangelo si concentrarono tutte le energie ancor sospese nella tradizione, e l'arte Fiorentina trovò in lui il suo culmine logico».

BERNARD BERENSON
I pittori italiani del Rinascimento, 1957

«Michelangelo esprimeva le preoccupazioni spirituali sue e del suo tempo... Michelangelo è l'uomo pensoso dei problemi religiosi e morali, che trascende la bellezza apparente del mondo e si concentra nelle visioni dello spirito: così, se le sue ansie morali riprendono motivi medievali, elevandoli però al livello di un pensiero umanistico che

comprende Cristianesimo e antichità, Michelangelo è anche un precursore... Mentre le più diverse correnti di stile dal Rinascimento Classico, al manierismo, al Barocco, al Romanticismo, si possono vedere in rapporto con Michelangelo, l'arte stessa di Michelangelo oltrepassa ogni nostra classificazione di stile. Punto di partenza e fondamento del suo linguaggio è il Rinascimento classico fiorentino, e poi romano, i cui elementi egli usa in uno spirito nettamente anticlassico, combinando in maniera nuova, innestando in essi un dinamismo sconosciuto fin'allora per creare simboli immagini espressive, oggettivazioni del suo personale tormento interiore».

TOLNAY
Michelangelo, in *E.V.A.*, 1963

18



Ascolta la storia

La morte di Michelangelo e l'inizio del 'mito'

S E Q U E N Z A S A L E

SALA 2

Opere giovanili. Nella sala è esposta la documentazione fotografica delle seguenti opere: La Madonna della Scala; la Centauromachia; le sculture per l'Arca di S. Domenico a Bologna; la «Pietà» di S. Pietro; la Madonna di Bruges; il Bacco con satiretto del Museo Nazionale di Firenze. Sono esposti i calchi della «Pietà» di S. Pietro, della Madonna di Bruges e del Tondo Taddei. Su uno schermo sono proiettate in serie continua diapositive a colori del Tondo Doni degli Uffizi.

1475 - Michelangelo nasce a Caprese.

Sappiamo da Benedetto Varchi che anziché andare alla scuola di grammatica Michelangelo preferiva «andare nelle chiese a disegnare e a vedere i pittori che lavorano».

1488 - Michelangelo ha 13 anni. Forse spinto dal giovane amico pittore Francesco Granacci, Michelangelo entra a bottega presso Davide e Domenico Ghirlandaio. Si presume che partecipasse ai lavori del Ghirlandaio in S. Maria Novella apprendendo i rudimenti della tecnica, ma è certo che disegnò molto dal vero e dall'opera dei maestri.

In questo periodo Michelangelo copia, tra l'altro, anche le tentazioni di S. Antonio di Martin Schongauer, ma il prevalere dell'attenzione per Giotto e Masaccio fa di Michelangelo fanciullo il primo assertore criticamente fondato della continuità della più alta tradizione pittorica fiorentina, volta a identificare l'immagine artistica con una ricostruzione moralmente certa del mondo sensibile. Su questa linea è perfettamente coerente l'interesse per Donatello, dimostrato dalla prima opera importante di Michelangelo, la *Madonna della Scala*, ed è perfettamente coerente l'interesse per l'antichità classica, dimostrato dal rilievo della *Centauromachia*.

1489 - Abbandonato l'apprendistato presso i Ghirlandaio Michelangelo frequenta il giardino di Lorenzo dei Medici presso S. Marco, ricco di sculture antiche. Di esse ha cura lo scultore Bertoldo di Giovanni, già allievo di Donatello, che se ne serve per la sua scuola. Qui Michelangelo esegue piccole figure in terracotta e una testa di fauno.

19



Ascolta la storia

Le opere giovanili di scultura e pittura (1490-1505)

1490 - Ammirato del giovane Michelangelo Lorenzo dei Medici lo invita a vivere presso di lui. Qui Michelangelo rimane fino alla morte del Magnifico (1492) e qui conosce Angelo Poliziano, Cristoforo Landino, Marsilio Ficino. Dal primo apprese probabilmente l'amore per la classicità, dal secondo l'ammirazione per Dante, dal terzo le teorie platoniche.

La Madonna della Scala (Casa Buonarroti, Firenze).

È ritenuta dalla maggior parte della critica la prima opera importante di Michelangelo ed è certamente un suo primo capolavoro.

Nella scultura d'immagine di Michelangelo urgono in questo momento diverse ma convergenti esperienze: in primo luogo quella di Masaccio. Si veda infatti la Madonna in trono della Pala del Carmine di Pisa (ora Londra, National Gallery): la figura, indagata di profilo anziché di tre quarti, ha analogo portamento e analoga certezza morale; fisionomicamente allo stesso modo è trascurata ogni idealizzazione esteriore.

È viva inoltre l'esperienza di Donatello. Si confrontino la scala e la figurina appoggiata sulla balaustra con l'analogo particolare del rilievo della Danza di Erodiade del Museo Wicar di Lilla: identico è il motivo narrativo. Ma è anche donatelliano il modo di sfruttare la luce per animare il modellato.

Infine è presente l'esperienza dell'arte classica. È probabile che la conoscenza di rilievi antichi simili a quello della Tellus nell'Ara Pacis incoraggiassero Michelangelo a concepire la Madonna quale madre feconda, mescolata alle altre creature semplici della terra, anziché come per il passato quale gentildonna raffinata, protetta da una corte di angeli, santi e donatori.

La Centauromachia (Casa Buonarroti, Firenze).

Questo rilievo fu assai caro a Michelangelo che lo conservò con sé per tutta la vita. È difficile precisarne il tema perché il Vasari (1568) lo chiamò « battaglia tra Ercole e i Centauri » e il Condivi lo descrisse come « Ratto di Deianira e battaglia di Centauri » e lo disse suggerito a Michelangelo da A. Poliziano. Per la critica moderna (Tolnay) si tratta del ratto di Ippodamia da parte del centauro Eurizio, come narra Ovidio nelle Metamorfosi. Molti rilievi di antichi sarcofaghi possono aver ispirato Michelangelo (tra essi quasi certamente il sarcofago col mito di Oreste, dei Musei Lateranensi). Un certo fascino dovette suscitare in lui anche il rilievo di battaglia eseguito anni prima da Bertoldo di Giovanni (Firenze, Museo Nazionale). Né mancò il ricordo dei rilievi di Nicola e Giovanni Pisano (pulpito di Pistoia). In ogni caso, però, Michelangelo scolpì quest'opera con prodigiosa sensibilità per l'equilibrio delle masse, per l'alternarsi dei pieni e dei vuoti, per il movimento delle figure atletiche,

che modellò senza curare la finitezza esteriore, anzi sfoggiando noncuranza nel mostrare il lavoro dello scalpello sulla pietra.

È la prima opera non finita e nel seicento suscitò l'entusiasmo di Rubens, che ne eseguì un disegno.

1492-1494 - Il successore di Lorenzo, Piero dei Medici, confermò a Michelangelo l'invito a dimorare nel Palazzo, ma Michelangelo rimase nella casa paterna. Di questi anni è l'egemonia spirituale del Savonarola a Firenze: Michelangelo ne rimase certamente colpito e ne derivò l'impulso a meditare sui grandi temi religiosi e sul problema della riforma della Chiesa, motivi che non lo abbandonarono mai più.

Sappiamo che in questo periodo Michelangelo compì alcune opere:

- a) una statua di Ercole, maggiore del naturale, perduta;
- b) un crocifisso ligneo, minore del naturale, per la chiesa di S. Spirito. Quest'ultimo solo recentemente è stato identificato in un piccolo crocifisso policromato ivi custodito, dal corpo di adolescente stupendamente modellato. L'opera fu scolpita da Michelangelo per il Priore di S. Spirito, che gli aveva permesso di studiare l'anatomia sui cadaveri. Questa notizia permette di individuare già come centrale l'interesse di Michelangelo per il corpo umano quale suprema manifestazione della potenza e bontà divina.

1494-1495 - L'invasione dell'Italia da parte di Carlo VIII obbliga Michelangelo a fuggire a Bologna, dove si rifugia anche Piero dei Medici. Qui Michelangelo studia i grandi poeti toscani del '300 e forse scrive le prime poesie; al tempo stesso è colpito dalla grande arte plastica di Jacopo della Quercia e — verosimilmente — anche da quella di Nicolò dell'Arca, che era morto nel 1473 e aveva lasciato incompiuta l'Arca di S. Domenico, in S. Domenico.

Michelangelo lavora al completamento dell'Arca eseguendo tre piccole figure:

- a) angelo portacandelabro
- b) S. Petronio
- c) S. Procolo.

Nell'angelo l'influenza di Jacopo della Quercia traspare attraverso la morbida eutritmia del modellato. Lo schema è però ricalcato, in posizione inversa, sull'angelo di Nicolò che fa da *pendant*.

Nel S. Petronio la prossimità di stile (soprattutto nel panneggio) con *la Madonna della Scala* è evidente. Qui però si può forse anche osservare una eco dei dipinti della scuola ferrarese del Tura e del Cossa (*Longhi*).

Nel S. Procolo, che qualche critico ha ritenuto di dubbia attribuzione, ma che le fonti assegnano inequivocabilmente a Michelangelo, è manifesta la persistente influenza di Dona-

tello, specialmente nel volto (che ricorda per l'espressione il S. Giorgio di Orsammichele di quest'ultimo).

L'atteggiamento di S. Procolo, nel suo complesso, è però già quello del David di Piazza della Signoria: cipiglio fiero, braccia e mani agonisticamente bilanciate.

1496 - Tornato a Firenze, Michelangelo continua a svolgere parallelamente motivi classico-paganeggianti e motivi religiosi. Scolpì infatti un S. Giovannino (perduto) e un Cupido dormiente (anch'esso perduto). Alcuni hanno proposto di identificare il primo nel S. Giovannino della Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini in Roma (*Longhi*), altri nel S. Giovanni Battista gradivo del Museo Nazionale di Firenze, già attribuito a scuola di Donatello (*Parronchi*), ma la maggior parte della critica non ha accettato la proposta.

Sappiamo che il Cupido simulava una statua antica e come tale fu venduto a Roma da un mercante d'arte al Cardinal Riario. Scoperta la frode anche Michelangelo fu accusato di falso e forse andò a Roma anche per discolarsi. In ogni caso dal giugno del 1496 comincia il primo soggiorno romano di Michelangelo, che dura sino alla primavera del 1501.

1496-1501 - Michelangelo a Roma lavorò per il banchiere Jacopo Galli, ammiratore e raccogliitore di statue classiche. Un Cupido (o un Apollo) per lui scolpito è ora perduto. Si ricorda di questo periodo anche un cartone con le stimmate di S. Francesco per S. Pietro in Montorio, anch'esso perduto. Un disegno di Martin van Heemskerck (1532-1535), conservato nel Kupferstichkabinett di Berlino, mostra il giardino del Galli pieno di statue e di pezzi di scavo: al centro è un Bacco con la mano destra mancante. Corrisponde al Bacco scolpito da Michelangelo per il Galli e probabilmente la mano destra e la coppa che ora appaiono integre furono rimesse in ordine mentre lo scultore era ancora vivo.

Bacco con satiretto (Firenze, Museo Nazionale).

L'opera costituisce una rappresentazione naturalistica negativa dell'ebbrezza: il dio, molle e effeminato (dall'aspetto ambigualmente ermafroditico e dagli occhi « biechi e lascivi » come scrissero i biografi di Michelangelo) è incerto sulle gambe, ha il ventre gonfio e lo sguardo offuscato; il satiretto, anch'esso ebbro, addenta lascivamente i grappoli d'uva. L'atteggiamento critico di Michelangelo verso il vizio e il « peccato » è altrettanto evidente quanto il compiacimento nel descriverlo.

È certo che Michelangelo prese spunti e suggerimenti da statue antiche (si veda per es. il Satiro di rosso antico dei Musei Capitolini, un satiretto che ruba un grappolo alle spalle del dio in Villa Albani a Roma), forse ancora rifacendosi, intanto, al primo Donatello (vedi per l'ovato del volto il David giovanile del Museo Nazionale), ma accentuò la morbidezza

e la grazia delle forme segnando il definitivo distacco dalla tradizione fiorentina, fino allora caratterizzata da un modo aspro o astratto di interpretare i corpi viventi. In ogni caso questa è la prima statua sicuramente di Michelangelo, tra quelle rimasteci, che l'artista concepì in modo da richiedere di essere osservata tutt'intorno e non solo come una pittura da un solo punto di vista.

La pelle di leone ai piedi delle due figure ha fatto supporre (*Tolnay*) che Michelangelo abbia voluto simboleggiare con i grappoli la vita e con la maschera la morte e che quindi la statua voglia nel complesso simboleggiare il declino (nel Bacco e nella maschera) e la rinascita (nell'uva e nel satiro). Certamente la rappresentazione del mito pagano è qui gravata da sottintesi e riflessioni morali tipicamente cristiane.

La Pietà (S. Pietro in Vaticano).

Fu commissionata a Michelangelo fin dalla fine del 1497 dal Cardinale Jean de Villiers de la Groslaye, Ambasciatore di Francia presso la Santa Sede, e fu terminata nella primavera del 1499.

È la sola opera che rechi la firma originale di Michelangelo, che la incise sul nastro che attraversa il petto della Vergine.

Certamente Michelangelo tenne presenti le «Pietà» dei pittori ferraresi e particolarmente di Ercole de' Roberti (cfr. il dipinto di questi nella Walkers Art Gallery di Liverpool) e le «Pietà» in uso nei paesi tedeschi del tipo «Vesperbild». Tuttavia anziché raffigurare la pena per la morte del Divin Figlio Michelangelo volle raffigurare la rassegnazione alla volontà divina. È stato notato che il gesto della Vergine con la sinistra si ispira probabilmente alla figura di Cristo nell'Ultima Cena di Leonardo. In ogni caso l'opera, potentemente ma anche sottilmente modellata e «finita» (come mai più in seguito per Michelangelo) rappresenta una conquista fondamentale per la statuaria del Rinascimento: la composizione e l'esecuzione non seguono criteri astratti di stile, ma si subordinano in modo totale all'intento di esprimere lo stato d'animo dei protagonisti: le palpebre gonfie della Vergine e i groppi tempestosi di pieghe accumulati sul suo vasto petto denunciano uno stato di quiete raggiunto dopo drammatica agitazione e singulti; la morbida, levigata bellezza del corpo del Cristo esprime in modo tangibile, sensuale, la contemplazione e la venerazione.

1501-1505 - Nei primi mesi del 1501 Michelangelo torna a Firenze per rimanervi oltre quattro anni. Poiché nell'aprile del 1501 Leonardo aveva esposto in Firenze il cartone della S. Anna ed era divenuto popolarissimo, si può dire che dal momento del suo arrivo a Firenze Michelangelo deve tener conto della presenza leonardesca. Non è facile tuttavia individuarne

l'influenza: Michelangelo contrappone infatti subito alle sottili speculazioni pittoriche di Leonardo composizioni e superfici bloccate e nitide: per lui il movimento si svolge sempre, anzi si costruisce, per masse plastiche e quasi per blocchi sovrapposti e non per vibrazione della luce nell'atmosfera. Se per Leonardo l'immagine artistica è il frutto di un processo fisiologico e psicologico ad un tempo, per Michelangelo è una costruzione materiale e al tempo stesso intellettuale e morale.

Su Michelangelo, ormai famoso, piovono in questo periodo le commissioni: non tutte vengono portate a termine. Del 5 giugno 1501 è il contratto per 15 figure per l'Altare Piccolomini nel Duomo di Siena: nel 1504 Michelangelo ne aveva eseguite solo quattro. Dell'aprile del 1503 è il contratto per 12 figure di Apostoli per il Duomo di Firenze: Michelangelo iniziò soltanto il S. Matteo. Ancora in questi anni Michelangelo disegnò il cartone (perduto) per l'affresco raffigurante la Battaglia di Cascina, che doveva essere eseguito in Palazzo Vecchio a Firenze a riscontro della Battaglia di Anghiari di Leonardo. Ne sono rimasti solo disegni preparatori e copie (vedi quella verosimilmente fedele di Bastiano da Sangallo, coll. Earl of Leicester, Holkham Hall).

Ma sono molte le opere condotte a termine: la Madonna di Bruges; il David di Piazza della Signoria; il David di bronzo per Pierre de Rohan, che fu spedito in Francia ed è andato perduto; il tondo in marmo con la Madonna e il Bambino per Bartolomeo Pitti; il tondo in marmo dello stesso soggetto per i Taddei; il tondo dipinto su tavola con la Sacra Famiglia (tondo Doni).

La Madonna di Bruges (Chiesa di Notre Dame, Bruges).

Fu commissionata a Michelangelo forse già nel 1501 da Alessandro Mouscron, mercante di Bruges, che aveva magazzini di abbigliamento a Firenze e a Roma. Solo nel 1506 fu spedita a Bruges. Là pochi anni dopo la osservò il Dürer (1521) indicandola con interesse nel suo diario di viaggio.

La statua doveva forse essere collocata in posizione elevata, a giudicare dalla grandezza della testa del Bambino, ma è opera nel complesso tra le più alte della statuaria michelangelo. In posizione eretta, composta in modo da esprimere sicurezza tranquilla, modellata in modo da non lasciare alcunché di indeterminato, la statua si pone in continuità perfetta con la Pietà di S. Pietro. Riecheggia probabilmente schemi bizantini e più ancora, la Madonna di Donatello dell'Altare del Santo a Padova. Tuttavia mentre quella è composta con sontuosità arcaica ed è tutto un fremito di luci, qui ogni elemento è subordinato all'espressione dello stato d'animo naturale dei personaggi e la chiarezza totale della forma afferma l'identità tra la luce della Fede e la luce dell'Intelletto.

Il Tondo Doni (Firenze, Uffizi).

Fu commissionato a Michelangelo da Angelo Doni, forse per celebrare le proprie nozze con Maddalena Strozzi agli inizi del 1504, ma qualcuno ha supposto che il dipinto sia anche più tardo a causa dei numerosi nessi che rivela con la volta della Sistina.

È l'unico dipinto da cavalletto (tempera su tavola) certamente di Michelangelo ed è forse l'opera più discussa sia perché contiene in germe tutti gli elementi formali che caratterizzeranno la pittura della Sistina, sia perché appare ricco di motivi simbolici in parte oscuri. È infatti pressoché impossibile interpretare il configurarsi del gruppo della Sacra Famiglia e del suo scenario come suggerito unicamente da una ricerca formale di dinamismo (torsione e movimento a spirale della Vergine che prosegue nella positura del Figlio, ecc.) anche se tale ricerca, indubbiamente congeniale all'artista, animerà gran parte delle sue opere future.

Partendo da un tal punto di vista riescono infatti inspiegabili troppi elementi: l'ostentata positura della Madonna, che è non tanto una torsione quanto un appoggiarsi al S. Giuseppe; l'ostentato congiungersi del piede destro di Lei con il piede destro di Lui; l'ostentata imposizione delle mani sul capo della Vergine da parte del Bambin Gesù; la balaustra che separa il S. Giovannino dal gruppo e lo collega agli ignudi; l'emiciclo a paraste squadrate sul quale gli ignudi sono seduti; i loro diversi atteggiamenti; il carattere astratto del paesaggio di fondo. Occorre perciò, sia pure in via ipotetica, avanzare qualcuna delle interpretazioni più plausibili. Secondo il Tolnay la Vergine e S. Giuseppe, che appartengono per nascita al vecchio ordine, levano in alto il Divin Figlio quale simbolo di vittoria del nuovo ordine sull'antico (la benda intorno al capo del Gesù Bambino lo confermerebbe) e gli efebi simboleggiano il mondo pagano « ante legem » mentre il Battista costituisce il legame tra il mondo pagano e il mondo ebraico-cristiano. Secondo altri il gruppo è atteggiato in modo da illustrare la profezia di Isaia, che fa del Divino Fanciullo il mistico fiore scaturito dalla progenie di Jesse (Maria e Giuseppe) che promana dallo stesso ceppo (i piedi uniti) mentre negli ignudi sarebbero adombrati i cinque maggiori profeti (Isaia, Geremia, Ezechiele, Daniele, Baruch) collocati nel Limbo. La Vergine rappresenterebbe al tempo stesso anche la nuova Chiesa, seduta e insieme inginocchiata e perciò perenne vittima e insieme sostegno e creatura eletta del Cristo.

Altri ancora più semplicemente suppongono che la vicenda qui narrata (Giuseppe consegna il Bambino alla madre che ha cessato la lettura) alluda al comporsi della famiglia, che il S. Giovannino guarda e i neofiti sulla sponda di un bacino battesimale circondano (*Mariani*).

SALA 3

Sculture del periodo 1500-1540. Nella sala sono documentate attraverso fotografie le seguenti sculture: statuette di santi per l'Altare Piccolomini in Siena; David, già in piazza della Signoria; Madonna Pitti del Museo Nazionale di Firenze; Madonna Taddei della Royal Academy; San Matteo; il Cristo risorto della Minerva; Madonna col Bambino della Cappella Medici; modello per un Dio fluviale; Davide Apollo; la Vittoria di Palazzo Vecchio a Firenze; Bruto del Museo Nazionale di Firenze. Sono esposti i calchi del Bruto, della Madonna della Cappella Medici, della testa del David, del Cristo risorto.

Le Statue per l'Altare Piccolomini (Duomo di Siena).

- a) S. Francesco
- b) S. Pio
- c) S. Gregorio
- d) S. Pietro
- e) S. Paolo.

La critica è divisa sul problema di riconoscere a Michelangelo la paternità di queste statue sia perché l'esecuzione è di livello inferiore al consueto, sia perché dai documenti non risulta chiaramente quali limiti abbia avuto la collaborazione di Baccio da Montelupo cui a rigore potrebbe anche essere ascritto tutto il lavoro. Inoltre anche la completa paternità di Pietro Torrigiani per il S. Francesco può essere messa in dubbio. Sta di fatto che lo scultore lombardo Andrea Bregno, che aveva eretto l'altare tra il 1481 e il 1495 per commissione del Cardinale Piccolomini (poi Pio III) non riuscì a eseguire le 16 statue pattuite e perciò nel 1501 il Piccolomini si rivolse a Pietro Torrigiani che incominciò il S. Francesco, ma senza terminarlo. Un inventario del 1511 lo dà infatti per non finito, ma avverte della volontà di Michelangelo di condurlo « a perfezione ». Se ciò sia mai avvenuto è dubbio, ma qualche indizio stilistico (per es. la fattura delle mani) lo lascia supporre.

In ogni caso, sempre nel 1501, il Piccolomini stipulò il contratto con Michelangelo, ma nel 1504 solo quattro statue erano state consegnate e il contratto fu rinnovato. Michelangelo però non poté mai più condurre a termine il lavoro e ancora nel 1561 se ne rammaricava.

Delle quattro statue consegnate il più alto livello stilistico e di esecuzione del S. Pietro e del S. Paolo, sul quale la critica concorda, lasciano pensare che almeno questi siano stati terminati da Michelangelo. Degli altri egli diede verosimilmente solo il disegno.

Di fatto solo nel S. Pietro e nel S. Paolo è evidente la continuità con la Pietà Vaticana e con la Madonna di Bruges (ricerca di superfici luminose e chiare, composizione per masse compatte, analogie fisionomiche, ecc.). Nel S. Paolo qualcuno ha voluto riconoscere l'autoritratto di Michelangelo stilizzato.



Ascolta la storia

Le sculture del periodo 1500-1540

Il David di Piazza della Signoria (Firenze, Accademia).

Il blocco di marmo era stato lavorato e poi abbandonato da Agostino di Duccio (1463), che forse aveva avuto l'incarico di farne un « Gigante » per uno dei contrafforti esterni della Cattedrale. Nel 1501 Michelangelo ebbe l'incarico di scolpirvi una figura e brillantemente superò la difficoltà di ricavare il suo David dal blocco già in parte compromesso senza aggiungere tasselli. L'opera era terminata nel 1504 e fu collocata al posto della Giuditta di Donatello da una commissione composta da Leonardo, Botticelli, Filippino Lippi, Pietro Perugino e Piero di Cosimo.

Proponendosi di simboleggiare nel David l'orgoglio e il patriottismo della Firenze repubblicana Michelangelo fuse in una figura ideale nuova i suggerimenti che gli venivano dalla classicità e dalle interpretazioni che il tardo medioevo ne aveva dato. Il medioevo aveva utilizzato in senso simbolico personaggi mitologici come Ercole (si veda per es. la *Fortitudo* di Nicola Pisano, nel pulpito del Battistero di Pisa). Michelangelo non si limitò a desumere dalla tradizione classica l'aspetto esteriore ma piegò quelle forme ad assumere nuovi significati ideali.

La nudità atletica e la positura agonistica di statue famose (si rammentino per es. il Doriforo degli Uffizi e il Meleagro del Belvedere) potevano infatti essere utilizzate per esprimere non solo il vigore fisico ma anche un valore etico. (La « virtù » nel senso antico è infatti la capacità di trarre dal proprio intimo l'energia per resistere alle forze ostili prescindendo dalla « fortuna » e da tutto ciò che, come una veste, è esteriore e transitorio, a cominciare dalla ricchezza).

Il David nudo di Michelangelo esprime esattamente questo valore etico e insieme il concetto di « forza » e di « ira » quali forme del coraggio civico, che derivano dalla tradizione iconografica sia di David che di Ercole (*Tolmay*). In proposito si veda anche il sarcofago di Ercole nel Museo delle Terme in Roma.

Ciò non esclude che alcune parti del David siano modellate con un interesse per il corpo umano vivo e quasi palpitante, che va al di là di ogni intenzione puramente concettuale.

Dal David di Piazza della Signoria in poi il « nudo eroico » assumerà sempre, per Michelangelo, il valore etico di espressione della « virtù » nel senso classico e insieme della purezza spirituale nel senso cristiano.

Il S. Matteo (Firenze Accademia).

L'opera doveva far parte di una serie di 12 Apostoli commissionati a Michelangelo nel 1503 per la Cattedrale dall'Arte della Lana. Convocato a Roma nel marzo del 1505 da Giulio II, che lo impegnò con un contratto quinquennale, Michelangelo ottenne di disdire il contratto

con l'Arte della Lana. Probabilmente Michelangelo aveva già dato inizio al S. Matteo, ma è incerto se vi lavorasse a fondo prima o dopo il suo incontro romano con Giulio II. Se si accetta di vedervi un riflesso delle meditazioni sulle figure dei « prigionieri » per la tomba di Giulio II e un riflesso del Laocoonte, scoperto nel 1506, si è obbligati ad adottare la seconda ipotesi. Anche il torso di Pasquino dovette essere utilizzato come modello. In ogni caso Michelangelo esprime qui per la prima volta nella torsione della figura la condizione drammatica, accentuata dal *non finito*, di « un essere che si divincoli stretto da catene invisibili ». (Tolnay).

Il Tondo Taddei (Londra, Royal Academy).

È così denominato dal suo primo proprietario Taddeo Taddei e fu eseguito probabilmente nel 1504. Gesù Bambino si ritrae spaventato per il cardellino che il Battista gli porge. Il suo atteggiamento è ispirato a un rilievo di sarcofago con la figurazione di Medea (Panofsky). Le parti non finite sono qui più larghe che nel Tondo Pitti e forse denunciano una più prosima influenza leonardesca. Questo fatto e il soggetto anedddotico, quasi di genere, fanno pensare a una data di esecuzione anteriore al tondo Pitti. Una certa debolezza di esecuzione ma anche di concezione ha fatto dubitare dell'autografia del tondo (Arslan).

Il Tondo Pitti (Firenze, Museo Nazionale).

Fu eseguito per Bartolomeo Pitti verosimilmente tra il 1503 e il 1504. L'influenza di Leonardo è forse più nello schema compositivo che nel contrasto « pittorico » tra le superfici levigate e quelle scabre e apparentemente non finite. Ma anche per lo schema il ricordo della Prudenza di Jacopo della Quercia per la Fonte Gaia a Siena appare più pertinente.

Ad ogni modo Michelangelo compose l'opera architettonicamente, collocando masse su masse, ma anche conferendo un valore emotivo-simbolico alle forme: il macigno cubico sul quale è seduta la Vergine esprime la saldezza della Fede, il suo volto, fiero come quello del David, esprime la determinazione a sopportare i futuri affanni, il cherubino sulla fronte simboleggia l'altezza e la capacità profetica dei suoi pensieri.

Le figure sono adatte alla forma circolare quasi come entro uno spazio curvo, al pari che negli altri due tondi.

1516-1520 - Per Michelangelo è un periodo di delusioni e di contrattamenti. Dimorando più a Firenze che a Roma, soggiornando lunghi periodi tra Carrara e Serravezza per procurare i marmi per la facciata di S. Lorenzo, che Leone X vorrebbe fargli completare,

combattuto tra commissioni diverse, la sua attività creativa segna il passo. Un modello per la facciata di S. Lorenzo, eseguito da Baccio d'Agnolo, non soddisfa Michelangelo che ne fa uno di sua mano. Intanto nel 1519 incomincia la statua di Cristo per Metello Vari. Nel 1520 il Papa annulla il contratto per la facciata di S. Lorenzo ma in compenso gli offre di erigere in quella chiesa la cappella funeraria dei Medici. Si consolida intanto l'amicizia con Sebastiano del Piombo che Michelangelo aiuta con disegni per la Resurrezione di Lazzaro e altri dipinti.

Il Cristo con la croce (Roma, S. Maria Sopra Minerva).

La statua era stata ordinata da Metello Vari e altri due romani nel 1514, ma nel 1516, poiché il marmo rivelò una « vena », Michelangelo abbandonò la statua incominciata e ordinò il blocco per una nuova. Solo nel 1519 l'artista poté, a Firenze, iniziare il lavoro e lo condusse a termine l'anno successivo. La statua fu inviata a Roma con l'aiutante Pietro Urbano. Questi aveva l'incarico di erigerla in S. Maria Sopra Minerva, ma ne rifinì malamente alcune parti (i piedi, la mano destra, la parte inferiore del volto) e un ulteriore intervento fu operato da Federico Frizzi. La statua fu inaugurata nel dicembre 1521.

Unisce il tipo del Cristo Risorto al tipo del Cristo in Pietà (reca infatti i simboli della Passione) e nell'atteggiamento della parte superiore del corpo riecheggia quello della Leda di Leonardo. Inizia probabilmente da quest'opera il successo del tipo del Cristo androgino diffusosi nell'*imagerie* religiosa fino a tutto il settecento.

Modello in argilla per un gruppo raffigurante una « Vittoria » (Firenze, Casa Buonarroti).

Il gruppo trova corrispettivi in disegni del British Museum e precedenti iconografici nella statuaria antica (cfr. I lottatori degli Uffizi). Se interpretato come allegoria della vittoria di una virtù contro un vizio può fare parte della serie di « vittorie » previste nei primi progetti per il Monumento a Giulio II, da alternare ai « prigionieri ». Dovrebbe perciò risalire al periodo immediatamente successivo al 1532.

Si conservano altri disegni e bozzetti di « vittorie ». È da ricordare il nudo femminile in terracotta a Firenze, Casa Buonarroti, che si può legittimamente ascrivere a Michelangelo.

Gruppo per una « vittoria » (Firenze, Palazzo Vecchio).

Il Tema della vittoria doveva trovare svolgimento ancora nel progetto del 1532 in gruppi statuari racchiusi entro nicchie nel primo ordine del Monumento a Giulio II. Se si deve riconoscere nella figura del vincitore il giovane Tommaso dei Cavalieri, che Michelangelo

conobbe alla fine del 1632, la datazione di quest'opera deve riportarsi agli anni immediatamente successivi. Poiché la figura di vecchio soggiogato rassomiglia a Michelangelo si è ravvisato nel gruppo un significato erotico. Per il Tolnay il gruppo simboleggia la vittoria della giovinezza sulla vecchiaia in quanto necessità biologica: lo sconfitto non sembra reagire né il vincitore sembra rallegrarsi della vittoria. Compositivamente la statua prosegue la serie degli ignudi e dei prigionieri, specie quelli di Boboli, e presenta affinità con un disegno di vittoria alata (Firenze, Casa Buonarroti), la cui ascrizione a Michelangelo è però con ragione messa in dubbio. Nell'esecuzione l'opera è modellata analogamente alle statue delle tombe medicee, lasciando in vista il lavoro della gradina.

L'Apollo (Firenze, Museo Nazionale).

Quando, dopo la caduta di Firenze (12 agosto 1530), gli fu promessa l'immunità, Michelangelo volle farsi amico Baccio Valori, commissario di Clemente VII, e « cominciò una figura di Apollo, che si cavava dal turcasso una freccia e lo condusse presso al fine » (Vasari). Nonostante che nell'inventario del 1553 della collezione del Duca Cosimo la statua sia chiamata un David, essa non può essere identificata che con questa, dove appunto la destra sembra levata a cogliere una freccia dalla faretra posta dietro le spalle. La massa rotonda su cui poggia il piede destro può benissimo essere interpretata come la testa del pitone ucciso da Apollo o come una pietra.

Dal punto di vista plastico Michelangelo sviluppa ancora una volta, e qui con mirabile scioltezza e armonia, il tema dei movimenti del corpo umano contrapposti e alternati (gambe - busto - testa).

Il Bruto (Firenze, Museo Nazionale).

L'opera fu scolpita dietro suggerimento di Donato Giannotti per il Cardinale Ridolfi, esule repubblicano, e con essa Michelangelo volle esprimere lo sdegno verso i nemici della libertà. La datazione dell'opera cade fra il 1539, anno in cui il Giannotti entrò al servizio del Cardinale, e il 1545, anno in cui lo stesso Giannotti scrisse i suoi Dialoghi, dove la opera è citata.

Il busto fu affidato da Michelangelo (che ne eseguì solo il volto) a Tiberio Calcagni perché lo terminasse: pertanto la toga si deve a quest'ultimo.

È evidente l'ispirazione dai busti di Caracalla (si veda l'esemplare del Museo di Napoli).

SALA 4

Gli affreschi della volta della Cappella Sistina. Una serie di diapositive a colori illustra gli episodi della Genesi e alcuni particolari. Una gigantografia d'insieme permette di apprezzare la concezione architettonica del grande meccanismo narrativo. Una sequenza di fotografie in bianco e nero documenta gli aspetti salienti e meno noti dell'intero ciclo.

1505-1508 - Nel marzo del 1505, forse per suggerimento di Giuliano da Sangallo, Michelangelo fu chiamato a Roma da Giulio II e stipulò con lui un contratto quinquennale, per erigergli un monumento funebre. Avrebbe dovuto consegnare quaranta statue contro un pagamento di diecimila ducati. Si interessò subito dei marmi a Carrara, dove restò otto mesi per scegliere i blocchi, e impiantò un laboratorio in Piazza S. Pietro. Nell'aprile del 1506 il Pontefice aveva però mutato propositi: preso dall'idea di far ricostruire a Bramante la Basilica di S. Pietro, sospende i lavori del Mausoleo e rifiuta di incontrare Michelangelo. Offeso e amareggiato, questi lascia improvvisamente Roma il 17 aprile e torna a Firenze. Obbedisce però, nel novembre a un invito di Giulio II e lo raggiunge a Bologna, dove il Papa era entrato da trionfatore nella guerra contro Perugia e Bologna. Michelangelo erige qui tra il 1506 e il 1508 una statua bronzea del Pontefice, che viene collocata nel 1508 sulla facciata del S. Petronio; verrà distrutta nel 1511. Probabilmente si trattava di una figura analoga a quella di Innocenzo VIII del Pollaiuolo: chiavi nella sinistra, destra levata a benedire o ammonire.

Nella primavera del 1508 Giulio II convoca a Roma Michelangelo per ordinargli di decorare la volta della Sistina.

La volta della Sistina.

Tra il maggio del 1508 e il gennaio del 1509 Michelangelo preparò studi e cartoni. Un primo progetto prevedeva di inserire i 12 Apostoli nei pennacchi della volta, che era decorata in modo da apparire un cielo stellato. Michelangelo tuttavia non ne fu soddisfatto e la giudicò una «povera cosa». Sviluppando le idee già elaborate per la tomba di Papa Giulio, in cui veggenti e ignudi entravano a far parte integrante dei motivi architettonici, Michelangelo arricchì enormemente il programma immaginando una sequenza di visioni racchiuse da una potente struttura architettonica capace di ospitare, quasi a supporto, sibille e profeti e figurezioni simboliche. Il tema da svolgere doveva necessariamente collegarsi alle storie di Cristo e alle storie di Mosè dipinte sulle pareti sottostanti. Poiché le prime presentavano la storia dell'umanità *sub gratia* e le seconde la storia dell'umanità *sub lege* restava da narrare la storia dell'umanità *ante legem*, cioè la Genesi. Michelangelo dispose (e intraprese progressivamente eliminando tutti gli aiuti) la narrazione a ritroso, cioè cominciando dall'episodio della ubriachezza di Noè. Procedendo dall'ingresso verso l'altare il visitatore poteva così leggere la nar-

31



Ascolta la storia

Gli affreschi della volta della Cappella Sistina (1508-1512)

razione come un ritorno all'Essere Supremo, collocato in corrispondenza dell'altare, e quindi attuare una progressiva ascesa spirituale (*Tolnay*).

Michelangelo terminò una prima sezione a partire da Zaccaria fino alla scena del Sacrificio di Noè nel settembre del 1509.

La seconda sezione fu terminata nel settembre del 1510 e giungeva fino alla scena della Creazione della donna, compresi profeti e ignudi.

La terza e ultima sezione, che giungeva fino a Giona, fu terminata nell'agosto del 1511.

Tra il 1511 e il 31 ottobre del 1512, in cui fu scoperta e inaugurata l'intera volta, Michelangelo dipinse le 16 lunette (due furono poi distrutte nel 1535 da lui stesso per far posto alla parete del Giudizio) raffiguranti gli antenati di Cristo, che appaiono anche nelle otto voltine triangolari soprastanti.

Seguendo l'ordine di lettura e di esecuzione è ben individuabile un progressivo mutamento di stile: i contorni, da prima molto netti, vanno allentandosi, il modellato si fa più morbido, la composizione si semplifica e viene realizzata per masse più larghe, il colore è più largo e sfumato, la esecuzione è più rapida e sicura. Pittoricamente non manca nessuno degli spunti che saranno sfruttati dai seguaci immediati e lontani di Michelangelo, dal Pontormo e dal Beccafumi sino agli ultimi manieristi romani.

I quattro grandi pennacchi angolari rappresentano eventi memorabili e miracoli per la salvezza del popolo ebraico.

a) David uccide Golia (vittoria di un fanciullo);
b) Giuditta taglia il capo a Oloferne (vittoria di una donna);
c) Crocifissione di Amman (vittoria della grazia divina: per intercessione di Ester i persecutori degli ebrei vengono puniti). L'arditezza dello scorcio prospettico impressionò i contemporanei. Un disegno preparatorio come quello del British Museum, Londra, mette in rilievo l'interesse di Michelangelo per lo studio prospettico del corpo umano.

d) Mosè erige il serpente di bronzo (vittoria della fede: guardando il serpente di bronzo gli Ebrei nel deserto guariscono dai morsi dei serpenti).

Le otto voltine triangolari e le 14 lunette superstiti rappresentano gli antenati di Cristo. Nelle lunette sono dipinti su targhe i nomi dei personaggi di entrambe le serie. Qui Michelangelo sembra essersi abbandonato a notazioni realistiche talvolta scherzose, talaltra di grande potenza espressiva (figura che scrive, figura di vecchio con bastone, figura che si pettina, figura addormentata, ecc.).

La serie dei Profeti e delle Sibille disposta nei pennacchi della volta, cominciando da Zaccaria, e proseguendo alternativamente da sinistra a destra guardando il Giudizio rappresenta:

- | | | | |
|---------------|--------------|---------------|--------------|
| a) Zaccaria | d) Isaia | g) Ezechiele | l) La Libica |
| b) La Delfica | e) L'Eritrea | h) Daniele | m) Geremia |
| c) Gioele | f) La Cumana | i) La Persica | n) Giona |

La serie dei 20 « ignudi » è disposta più in alto su una serie di plinti. A due a due essi sorreggono clipei che fingono in rilievi bronzei imprese narrate nel Vecchio Testamento. Pertanto sono veri e propri *angeli annunciatori di eventi memorabili*. Non in tutti i clipei (la cui ispirazione classica è evidente: vedi per es. i tondi dell'Arco di Costantino) si conservano, però, immagini chiaramente leggibili. Anche il secondo nudo a sinistra è perduto tranne la testa e le gambe.

In questi nudi, come nei Profeti, Michelangelo sviluppò i temi plastici già svolti nel tondo Doni: il movimento e la torsione delle figure; la sapienza anatomica; i contrasti delle luci; la stupefacente maestria nel mettere in prospettiva le membra umane, qui raddoppiata dalla difficoltà di tener conto della curvatura della volta. Per diminuire la difficoltà comunque, Michelangelo raffigurò tutti i suoi Profeti, Sibille e Ignudi seduti, o semicoricati, in modo da rendere più corte le figure e quindi rendere meno evidenti le deformazioni. Nello sviluppare il tema dei nudi furono certo di sprone a Michelangelo le opere classiche: il Laocoonte appena ritrovato; il torso del Belvedere (di cui è evidente il ricordo del nudo che si china sotto un carico di ghiande), ma qua e là affiorano anche le suggestioni del Signorelli (si confronti per es. il giovane seduto nella scena del Testamento di Mosè con la Sibilla Eritrea).

La serie delle visioni:

- a) L'ebbrezza di Noè
- b) Il Diluvio
- c) Il Sacrificio di Noè
- d) Il Peccato originale e la Cacciata dal Paradiso Terrestre.

Qui i grandi precedenti di Jacopo della Quercia (rilievi in S. Petronio, Bologna: Cacciata dal Paradiso Terrestre, Creazione di Eva) furono certo presenti a Michelangelo, forse più ancora di quelli di Masaccio al Carmine. Ma qualche atteggiamento fu desunto anche da rilievi classici: vedi il gesto di orrore della vecchia a destra nel Sarcofago di Oreste (Musei Lateranensi) simile a quello di Adamo scacciato.

- e) La Creazione della donna
- f) La Creazione dell'uomo.

Per la figura dell'Eterno è probabile che Michelangelo si ispirasse alla figura di Zeus tonante che appare in qualche rilievo antico (vedi per es. quello della Colonna Traiana).

- g) Dio separa la terra dalle acque.
- h) Dio crea il sole, la luna e le piante.
- i) Dio separa la luce dalle tenebre.

Questo gigantesco poema figurato fu giudicato variamente.

Alla fine del Settecento il Goethe lo trovava esaltante; il Reynolds definì il suo stile come « linguaggio degli Dei »; il Fuseli scrisse che « un mendicante uscì dalle sue mani trasformato

in patriarca della povertà, le sue donne sono dei modelli per le generazioni avvenire; i suoi bambini si avvicinano all'uomo; i suoi uomini sono una razza di giganti » (1801). Altri però espressero diverso parere: « quando vedete un contorno che sembra di ferro, questo rappresenta il grande stile. Quando le mani sono attorte, le teste stravolte, una gamba in aria, l'altra talmente scostata dal corpo che viene fatto di domandarsi se potrà mai ritornare alla sua posizione normale, ciò rappresenta il grande stile » (B. Haydon, 1838). Di fatto Michelangelo con la volta della Sistina apre la strada a tutta la grande decorazione classicista illusionistico-prospettica e a carattere plastico-pittorico e, insieme, architettonico, che si sviluppa in Europa con ritmo travolgente per tutto il Cinquecento e nell'età barocca.

SALA 5

La facciata di San Lorenzo a Firenze. Fotografie di disegni originali di Michelangelo e del modello in legno di casa Buonarroti illustrano il primo importante progetto architettonico del Maestro.

Facciata di San Lorenzo

Alla fine di dicembre del 1515 Leone X decide di costruire la facciata della chiesa di S. Lorenzo.

Sembra che vari artisti tra cui Baccio d'Agnolo, Antonio da Sangallo il vecchio, Andrea e Jacopo Sansovino e Giuliano da Sangallo abbiano in questa occasione presentato dei progetti.

Per i buoni uffici del Buoninsegni il Papa e il Cardinale Giuliano de' Medici decidono, fino dal 7 ottobre, di affidare l'incarico a Michelangiolo e Baccio d'Agnolo.

Michelangiolo, però, temendo l'eccessiva ingerenza di Baccio d'Agnolo nei lavori, accetta l'invito solo dopo l'assicurazione del Buoninsegni che la progettazione è affidata interamente a lui e che avrebbe potuto anche scegliere al posto di Baccio un altro collaboratore.

Nel dicembre del 1516 egli presenta al Papa un disegno per la facciata che prevede dieci figure scolpite a tutto tondo: quattro in piedi su basamento sormontate da quattro statue sedute nell'attico e « in cima » due altre figure in piedi.

Michelangiolo affida a Baccio d'Agnolo l'esecuzione di un bozzetto dal suo disegno e parte per Carrara per sovrintendere all'estrazione dei marmi.

Poiché il modello di Baccio, che Michelangiolo definisce « cosa da fanciulli » non soddisfa Michelangiolo, questi lo fa rifare nel febbraio del 1517, ma anche di questo modello non è soddisfatto e decide di farne un altro lui stesso.

Dal marzo al maggio del 1517 lavora all'esecuzione di un bozzetto in terracotta che apporta notevoli varianti rispetto al primitivo disegno.

Non soddisfatto neppure di questo modello il 31 agosto del 1517 Michelangiolo si reca a Firenze per fare eseguire a Pietro Urbano un modello ligneo con 24 figure in cera sulla facciata.

Questo modello è terminato verso il 22 dicembre quando Urbano si reca a Roma per presentarlo al Papa.

Il contratto per l'esecuzione della facciata basata su questo progetto è stipulato il 19 gennaio 1518.

35



Ascolta la storia

Il progetto per la facciata di San Lorenzo in Firenze (1543-1559)

Nel dicembre del 1516 si compiono gli scavi per la fondazione; poiché le fondamenta preesistenti risultano troppo deboli per la nuova costruzione Michelangiolo ne progetta delle nuove.

La costruzione inizia nel luglio del 1517 e si estraggono i marmi da Carrara e da Pietrasanta.

Due anni più tardi, il 10 marzo 1520, per ragioni non del tutto chiare, il contratto viene annullato dal Papa.

SALA 6

La tomba di Giulio II. Una serie di grandi fotografie illustra i progetti primitivi, la soluzione realizzata e le statue scolpite da Michelangiolo per il monumento: i due prigionieri del Louvre, scolpiti intorno al 1513 e i quattro prigionieri dell'Accademia di Firenze scolpiti, secondo Tolnay, tra il 1534 e il 1536, il Mosè (1515-1516), Rachele e Lia, scolpite intorno al 1542 per il monumento definitivo realizzato dal 1542 al 1545. I calchi esposti riproducono i prigionieri.

La Tomba di Papa Giulio II.

È l'opera più travagliata di Michelangelo, che occupò la sua mente per quaranta anni, dal 1505 al 1545, e può essere considerata il simbolo di un infelice e inappagato sogno di gloria sia del Pontefice che dell'artista. Il progetto fu infatti mutato almeno 6 volte e dal tipo a mausoleo sontuosamente plastico si ridusse al tipo «a parete», pittorico e sostanzialmente decorativo.

Il primo progetto elaborato tra il 1505 e il 1508 prevedeva infatti un nucleo architettonico a forma approssimativamente piramidale, libero nello spazio, con statue su tre ordini sovrapposti. Una porta doveva immettere in un tempietto ovale, forse cupolato, che doveva ospitare il sarcofago. Tutt'intorno all'ordine inferiore erano previste nicchie con statue di «Vittorie»; addossate ai pilastri dovevano porsi le statue dei «prigionieri»; attorno all'ordine superiore erano previste quattro grandi figure sedute. In alto la statua funebre del Pontefice, in sedia gestatoria, ma più probabilmente giacente, doveva essere sostenuta da angeli o altre figure allegoriche. Disegni a Berlino (Kupferstichkabinett) e a Firenze (Uffizi), permettono di ricostruire l'aspetto della zona inferiore.

Nella Tomba di Sisto IV il Pollaiuolo aveva raffigurato le scienze e le arti quali ornamenti del Papa scomparso. Michelangelo intendeva raffigurare invece, secondo il Tolnay, tre diverse e successive condizioni dell'anima umana: i «prigionieri» dovevano essere allegorie dell'anima prigioniera del corpo nell'esistenza terrena, mentre le «vittorie» dovevano essere i simboli del combattimento delle virtù contro i vizi; le figure dei Profeti e Apostoli dell'ordine superiore (tra cui Mosè) dovevano essere il simbolo della vita intellettuale; la figura del Papa alla sommità doveva rappresentare la beatificazione finale. Si può tuttavia supporre che i prigionieri rappresentassero le Arti prigioniere per effetto della morte del Papa.

Compiuta la volta della Sistina Michelangelo era pronto a riprendere il lavoro, ma Giulio II morì (febbraio 1513). Nello stesso anno Michelangelo firmò un nuovo contratto con i suoi esecutori testamentari e allestì un nuovo progetto, ancor più ambizioso del precedente, ma questa volta addossato a parete. Si veda la copia di Giacomo Rocchetti dal disegno del 1513 (Berlino, Kupferstichkabinett). Affidò gli ornati dell'ordine architettonico inferiore

37



Ascolta la storia

La tomba di Giulio II (1513-1545)

ad Antonio da Pontassieve. Acquistò marmi, allestì un laboratorio e la propria casa a Macel dei Corvi, nel Foro Traiano (ove poi morì) e compì i due Prigioni ora al Louvre e il Mosè.

Nel 1516 Michelangelo firmò un nuovo contratto che prevedeva un monumento a parete, invariato per la fronte dell'ordine inferiore in parte compiuto, ma un numero assai ridotto di statue. Le vicende politiche (contesa tra i Medici e i Della Rovere, rapporti tra Santa Sede, Impero e Repubblica Fiorentina, ecc.) incidono sempre di più sulle sorti del monumento. Solo nel 1532 si addivenne ad una definizione organica del programma di lavoro: Michelangelo avrebbe consegnato sei figure di sua mano, che erano nella sua bottega a Firenze o a Roma, e avrebbe terminato le parti architettoniche. Il monumento sarebbe stato collocato in S. Pietro in Vincoli. È probabile che da questo periodo datino i quattro prigionieri di Boboli e la Vittoria di Palazzo Vecchio (*Tolnay*). Ancora una volta, dal 1534 al 1542, l'opera subisce un'interruzione: Michelangelo esegue il Giudizio.

Nel 1542 un quinto contratto semplifica straordinariamente il monumento e concede a Michelangelo di affidare ad altri, sotto la sua sorveglianza, l'esecuzione o il completamento di alcune figure. In conseguenza la Madonna è affidata assieme alla Sibilla e al Profeta dell'ordine superiore a Raffaello da Montelupo, che vi lavora con certo Sandro Fancelli; Tommaso di Pietro Boscoli lavora alla figura giacente del Papa; le quattro erme vengono eseguite da Jacopo del Duca; l'ordine architettonico superiore è affidato a Francesco Urbino. Nel 1545 l'opera può essere inaugurata.

Il Mosè (Roma, S. Pietro in Vincoli).

È incerto se sia stato cominciato nel 1506 oppure sia da ritardare agli anni 1515-1516. In ogni caso l'accento morale del personaggio ha la stessa tempra dei Profeti della Sistina. Iconograficamente e spiritualmente riflette non solo il S. Giovanni Evangelista di Donatello (Firenze, Duomo), ma anche i Profeti di Giovanni Pisano (vedi quello di Berlino, Kaiser Friedrich Museum).

Per una parte della critica la testa è imitata da statue antiche di Barbari e le corna rappresentano raggi di luce. Per il Tolnay la statua è la « personificazione di un cataclisma cosmico, dove gli elementi si traducono nella cascata della barba (l'acqua), nelle chiome fiammee (il fuoco), nel manto greve come di lava (la terra) ». Può essere anche considerata un ritratto ideale dell'artista e, al tempo stesso, di Giulio II.

Il prigioniero « eroico » e il prigioniero « morente » (Parigi, Louvre).

Le due statue risalgono agli anni 1515-1516 e non furono inserite nella versione finale del Monumento a Giulio II perché troppo grandi. Michelangelo le donò nel 1544 all'amico Roberto Strozzi e questi nel 1550 le offrì a Enrico II di Francia. Dopo varie vicende (apparten-

nero anche al Cardinale di Richelieu) nel 1794 le due statue divennero proprietà dello Stato francese e passarono al Louvre.

Le più diverse opere classiche possono aver ispirato Michelangelo. Si vedano la statua ellenistica di Narciso (Louvre); la testa detta di Alessandro morente (Uffizi); l'Apollino degli Uffizi. Ma lo spunto iconografico poté derivare anche da opere del primo Rinascimento (vedi le figure del sostegno della vasca per l'acqua benedetta di Antonio Federighi, nel Duomo di Siena). In ogni caso Michelangelo trattò qui il nudo con potenza plastica da grande virtuoso, riuscendo a rendere in modo stupefacente la morbidezza palpitante della carne (accentuata dal nastro che recinge il petto del prigioniero «eroico» e dalla fascia che recinge quello del «morente») e al tempo stesso a lasciare in vista il lavoro abilissimo dello scalpello.

Il Vasari disse che questi prigionieri rappresentavano «tutte le province soggiogate dal Pontefice e fatte obbedienti alla Chiesa apostolica». Probabilmente se non si accetta di riconoscervi i simboli delle Arti prigioniere per effetto della morte del Pontefice, essi esprimono la impotenza dolorosa o il sonno angosciato, funestato da demoni (le figure, forse scimmie, abbozzate ai piedi dei prigionieri) dell'anima in preda ai suoi legami terrestri.

I quattro prigionieri di Boboli (Firenze, Accademia).

Furono collocati dal Granduca Cosimo tra stalattiti artificiali in una grotta nel Giardino di Boboli e passarono poi all'Accademia. La loro più probabile data di esecuzione è intorno al 1532 poiché, date le dimensioni maggiori rispetto ai Prigionieri del Louvre, sembrano appartenere a quel penultimo progetto. In ogni caso il riflesso del torso di Pasquino e del torso del Belvedere ricorre con evidenza.

Sono le sculture che più di ogni altra rivelano il modo di lavorare di Michelangelo, che faceva emergere gradualmente la figura dal masso «per via di togliere», senza far uso di punti di riferimento. Il «non finito» raggiunge qui il massimo di suggestione.

- a) Prigioniero detto il Gigante giovane
- b) Prigioniero detto Atlante
- c) Prigioniero detto il Gigante barbuto
- d) Prigioniero detto il Gigante che si desta.

La vita contemplativa (o Rachele) - La Vita attiva (o Lea) (Roma, S. Pietro in Vincoli, tomba di Giulio II).

Costituiscono il compimento della tomba di Papa Giulio auspicato e realizzato da Michelangelo tra il 1541 e il 1545. Le due figure si inquadrano perfettamente, dal punto di vista dello stile, nell'ultima fase dell'arte michelangiolesca: Rachele è sorella delle figure

ammantate che ascendono al cielo sulla sinistra inferiore del Giudizio e Lea è assai prossima alle figure di spettatori che appaiono in alto a destra nella Crocifissione di S. Pietro. Il riflesso della statuaria classica e il vigore delle membra appaiono ormai ridotti a schema convenzionale entro il quale l'interesse dell'artista va piuttosto all'espressione dei sentimenti religiosi.

Il ricordo delle visioni di Dante (Purgatorio) fu certo presente a Michelangelo. Le due statue furono rifinite dagli allievi.

SALA 7

La Cappella Medici. Una serie di grandi pannelli fotografici illustra l'architettura della cappella. Un'altra serie illustra le sculture: quelle della tomba di Lorenzo de' Medici con il Crepuscolo e l'Aurora, quelle della tomba di Giuliano con il Giorno e la Notte e la Madonna con il Bambino posta sulla parete di fronte all'altare. Tre plastici critici, opera degli studenti della facoltà di architettura di Firenze, illustrano, in tre dimensioni, considerazioni critiche sulla architettura della cappella.

1521-1534 - Michelangelo lavora ai modelli delle sculture per la Cappella Medici quando gli viene commissionata la Biblioteca Laurenziana (1524). Cerca intanto di non trascurare i lavori per la tomba di Papa Giulio. Si apre però un periodo drammatico per la Storia della Chiesa e dell'Europa: nel 1521 la Dieta di Worms dichiara eretico Lutero; nel 1527 Clemente VII è assediato in Castel S. Angelo mentre le truppe imperiali mettono a sacco Roma. Ne segue come contraccolpo la caduta della Signoria di Alessandro dei Medici a Firenze. Michelangelo sospende i suoi lavori e aderisce alla Repubblica adoperandosi come ingegnere militare e come diplomatico. Visita infatti il Duca di Ferrara per il quale dipinge la Leda col cigno. L'opera (andata poi perduta in Francia) non verrà mai consegnata e sarà donata da Michelangelo ad Antonio Mini, suo allievo. Rientrato in Firenze assediata Michelangelo deve nascondersi al momento della capitolazione (1530).

Clemente VII lo perdona purché termini la Cappella. Per ingraziarsi Baccio Valori, commissario papale, Michelangelo scolpisce un Apollo. Appena i lavori della cappella appaiono giunti a buon punto Michelangelo nel 1533 decide di trasferirsi a Roma. Alla decisione è spinto anche dall'incontro con il giovane Tommaso dei Cavalieri di cui si è invaghito e per il quale scrive lettere e poesie e fa disegni con soggetti mitologici (Ganimede, copia a Windsor; Caduta di Fetonte, Londra British Museum; Arcieri e Bacchanale di putti, copie a Windsor). Un breve soggiorno a Firenze nel 1534 consente a Michelangelo di avviare a compimento o di affidare ai suoi scolari sia la Cappella Medicea che la Laurenziana. Alla fine del 1534 il nuovo Papa Paolo III gli commissiona il Giudizio. Dal settembre del 1534 il soggiorno romano di Michelangelo è ormai definitivo e durerà trenta anni, sino alla morte.

Nella Sacrestia nuova Michelangiolo affronta per la prima volta il problema della definizione di uno spazio interno. L'organismo deriva dal modello brunelleschiano della sacrestia vecchia ma se ne distacca per il grande sviluppo verticale e per la netta sovrapposizione di tre zone, differenti per luminosità e trattamento plastico. La prima zona che ospita le masse sporgenti dei monumenti è illuminata dalla luce diffusa che penetra dall'alto; quella intermedia con le edicole e le lunette è tutta forata dalle fonti luminose che domi-

41



Ascolta la storia

La Cappella Medicea nella Chiesa di San Lorenzo in Firenze (1524-1534)

nano incontrastate; il coronamento a cupola, vibrante nella maglia dei cassettoni, riassume in una pura vicenda geometrica, sottolineata dagli anelli continui di pietra serena, tutte le tensioni della intelaiatura di linee-forza che la sostiene.

Scultura e architettura appaiono nella Sacrestia mirabilmente associate a un fine di reciproco arricchimento. Le immagini scultoree sono visualizzate in modo nuovissimo e acquistano significato dalla contrapposizione con le masse plastiche finemente modellate. Le statue dei sarcofaghi poste in diagonale e prorompenti oltre il limite del sostegno su cui poggiano, introducono nello spazio elementi dinamici in netto contrasto con la concezione statica del Rinascimento. Le forme architettoniche, non ancora pervase dallo stesso vigore plastico delle sculture, offrono del linearismo brunelleschiano una versione eretica che tende a scomporre l'unità assoluta dell'organismo, a dare integrità di struttura ai singoli elementi della composizione.

Il Papa Leone X e il Cardinale Giulio de' Medici hanno l'idea della sistemazione a cappella funeraria per quattro membri della loro famiglia di una cappella attigua alla Chiesa di S. Lorenzo e simmetrica rispetto alla sacrestia del Brunelleschi.

La costruzione di questa cappella, iniziata dopo i primi del 1500 (in un disegno di Leonardo probabilmente del 1502 figura la Chiesa priva di questa cappella) viene ripresa nel marzo del 1520, interrompendo i lavori alla facciata di S. Lorenzo di cui Michelangiolo si sta occupando.

Nel novembre del 1520 Michelangiolo prende la direzione dei lavori: «havemo el disegno o schizo della cappella — scrive il Cardinale Giuliano de' Medici in una lettera del 28 novembre 1520 — et invero ne piace il modo avete pensato di mittere le quattro sepolture in mezzo della cappella».

Un foglio dell'archivio Buonarroti contiene un disegno, più vicino alla pianta della sacrestia di Brunelleschi di quanto non sarà la forma finale, e una stima per il costo delle membrature. In questo progetto sono previste quattro tombe negli scomparti laterali delle pareti e una quinta nella parete di entrata. Alcune lettere ci testimoniano che il 21 aprile 1521 l'architettura del primo ordine è già completa. Questo dimostra che non è possibile attribuire la paternità dell'intera costruzione a Michelangiolo, data l'impossibilità di ultimare nello spazio di tre mesi e mezzo la costruzione e la messa in opera di tutto l'ordine inferiore; evidentemente l'ordine inferiore della cappella era in pratica ultimato prima del disegno delle tombe e viene poi rimodellato per accoglierle.

Lo stile dell'interno mostra che l'intervento attivo di Michelangelo comincia solo al livello dei pennacchi della cupola e indubitabilmente sue sono le finestre della zona dei pennacchi, la cupola e la lanterna.

Nell'aprile del 1521 Michelangiolo si reca a Carrara per sovrintendere all'estrazione dei marmi, questo comprova l'accettazione del progetto finale sia per le tombe che per

l'architettura prima di questa data. Nel frattempo, a Firenze è stato messo in opera l'architrave in pietra serena e innalzati i pilastri.

Non ci sono altre testimonianze per la costruzione fino all'inizio del 1524, quando è posta in opera la lanterna e innalzata una seconda impalcatura per gli stucchi della cupola, segno che la cupola è già terminata da tempo.

Le tombe e l'architettura marmorea procedono altrettanto lentamente; sebbene il marmo fosse già stato estratto, una attività continuativa inizia solo al principio del 1524.

Prima del febbraio 1524 Michelangiolo invia al Papa un disegno dei tabernacoli laterali e delle porte.

Documenti ci testimoniano che durante l'estate e l'autunno gli architravi e il fregio di maschere sono terminati.

La prima tomba, che può essere identificata con quella di Lorenzo, è completata nel giugno del 1526. La tomba di Giuliano è probabilmente ultimata nel '31-'33. Fino all'agosto del '33 non si dà inizio ai lavori per la tomba dei Magnifici situata nella parete di entrata.

Da tali date si può supporre un rallentamento dei lavori o addirittura una sospensione negli anni '22, '23, '25, '27, '30, '31. Prima della definitiva partenza di Michelangiolo da Firenze nel '34 si ha una febbrile attività per completare i lavori della cappella.

Nel 1545 Tribolo e Montelupo hanno finito i lavori di messa in opera e taglio delle pietre. Nel 1556 Vasari ristucca le pareti. Nel 1559 sono ultimati i sarcofaghi e le basi delle statue. Nel 1563 Vasari propone al Duca Cosimo I un restauro della cappella basato sul primitivo progetto di Michelangiolo che prevedeva quattro statue allegoriche, undici affreschi e rilievi in stucco. Però non se ne fece nulla, data la mancata approvazione di Michelangiolo.

Il progetto iniziale della Cappella prevedeva un edificio staccato con quattro tombe (per Lorenzo il Magnifico, Giuliano il Vecchio, Giuliano Duca di Nemours figlio del Magnifico e Lorenzo Duca d'Urbino). In un secondo tempo fu trasformato in un vasto apparato parietale che doveva comprendere anche le tombe dei due Papa Medici Leone X e Clemente VII. Infine si limitò il monumento alle tombe dei due soli Duchi, Giuliano e Lorenzo. Nel 1524 la cupola era al suo posto e fu iniziata la statua della Madonna. Furono poi iniziate tutte le altre figure, ma in numero maggiore delle attuali. Il progetto prevedeva infatti quattro divinità fluviali sostenute da sarcofaghi: si è conservato solo un modello in terra, di grandezza maggiore del naturale (Firenze, Accademia). Le quattro statue giacenti, la Madonna e i due Duchi furono eseguite tra il 1524 e il 1534 e restarono in qualche parte non finite. Il S. Cosma fu eseguito da Giovanni Montorsoli che prestò il suo aiuto anche per finire il Giuliano, il S. Damiano fu eseguito da Raffaello da Monte-

lupo. Per alcuni anche il ragazzo accoccolato custodito a Leningrado (Ermitage) doveva far parte di una serie di statue mai eseguite. Le pareti avrebbero dovuto essere dipinte.

Il concetto ispiratore di Michelangelo fu forse il trionfo della perennità della gloria (rappresentato dalle figure monumentali dei Duchi) sulla caducità del tempo (rappresentato dai quattro momenti della giornata). Secondo il Tolnay fu invece il trionfo dell'eternità dell'anima sull'avvicinarsi delle cose terrene: i due Duchi, ormai puri spiriti, sovrastano pensosi i quattro momenti essenziali della giornata e quindi il trascorrere del tempo, Crepuscolo e Aurora, Notte e Giorno, e tengono lo sguardo fisso alla Madonna, situata sul lato opposto dell'altare. Da dietro l'altare, che non è a parete, ma distaccato, anche il celebrante avrebbe guardato la Madonna. Al tempo stesso le quattro personificazioni del tempo appaiono malinconiche, e riluttanti a continuare il loro corso e quasi a continuare a vivere dal momento che la morte dei due Duchi le ha private della loro insostituibile presenza. Michelangelo stesso ha adombrato in un suo scritto quest'ultimo concetto.

Nell'insieme si tratta della prima Cappella funebre del Rinascimento in cui ogni elemento è subordinato a un preciso intento celebrativo e insieme mistico. Il Tolnay suppone che Michelangelo abbia inteso comporre una vasta allegoria cosmica adombrando nella zona inferiore, dove sono le statue, una specie di Ade cristiano; nella zona superiore la sfera terrestre; a partire dalle grandi lunette le sfere celesti. In ogni caso poiché anche le zone di parete ora bianche avrebbero dovuto essere decorate con pitture tutto lo spazio della cappella si sarebbe alleggerito gradualmente suggerendo un movimento di ascesa e realizzando un crescendo di luminosità verso la cupola.

a) La statua di Lorenzo (per alcuni simboleggia la vita contemplativa).

b) La statua di Giuliano (per alcuni simboleggia la vita attiva).

Per entrambe è ricordata dal Vasari la collaborazione di Giovanni Montorsoli, ma sembra si limitasse a parti secondarie. Teste mostruose, somiglianti a pipistrelli, sono scolpite sul bracciolo del seggio di Lorenzo e sulla lorica di Giuliano: si tratta di simboli funerari, analoghi a quelli che corrono lungo tutto il fregio del basamento.

c) Il Crepuscolo.

d) L'Alba.

e) La Notte. Qui il gufo, i papaveri, la maschera, la falce lunare e la stella sul capo sono gli emblemi del sonno e delle tenebre.

f) Spunti iconografici antichi per queste statue possono trovarsi nelle figure di divinità fluviali dell'Arco di Settimio Severo in Roma; nella statua del Nilo (Musei Vaticani), che era stata rinvenuta nel 1513, e in rilievi tramandati attraverso disegni (Foglio con disegno del sec. XVI raffigurante Leda e il cigno, Codex Pighianus, Berlino, Staatsbibliothek).

In ogni caso il tema del torso atletico continuerà ad affascinare Michelangelo e al ricordo del Torso del Belvedere si deve forse aggiungere in questo momento anche il riflesso del

torso di satiro n. 335 degli Uffizi. Restano alcuni bozzetti a testimoniare una intensa attività plastica in questa direzione:

- abbozzo di cera (per il « Crepuscolo »?), Londra, British Museum;
- frammento di torso maschile, Firenze, Casa Buonarroti;
- abbozzo in terracotta (per un « gigante »?), Firenze, Casa Buonarroti;
- frammento di torso in terracotta riparato con cera (per un « gigante di Boboli »?), Londra, British Museum.

g) La Madonna che allatta.

Michelangelo rende qui dinamico e movimentato lo schema che aveva già adottato nelle Madonne giovanili. Un disegno preparatorio sembra quello del British Museum. Non è forse estraneo a questa Madonna il ricordo di quella dell'altare Roverella di Jacopo della Quercia in S. Frediano, Lucca.

In ogni modo l'andamento falcato della figura, il movimento euritmico del gruppo indicano qui un inconsapevole ricorso neogotico.

Nella sala sono esposti due plastici interpretativi che pongono a confronto la Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo e la Cappella medicea. Il primo indica il carattere della proporzione brunelleschiana e i moduli linearistici della sua espressione. Il secondo mette in rilievo la tripartizione della Cappella Medici e la progressiva levitazione delle sue parti, sottolineate dalle sorgenti di luce.

Un terzo plastico accentua il giuoco delle strutture della composizione tripartita della cappella medicea. La distinzione delle sovrapposte quantità spaziali e delle figure stereometriche che le involucrano viene indicata in una disarticolata visione della cappella.

SALE 8, 9, 10

Il ricetto della Biblioteca Laurenziana. L'architettura di questo primo ambiente della libreria e l'esterno del complesso sono illustrati da fotografie e rilievi. Calchi al vero del basamento dell'ordine e di particolari delle nicchie e della cornice dell'ordine documentano l'interesse di Michelangiolo per il rinnovamento del repertorio grammaticale classico.

La sala di lettura della Laurenziana. Un calco al vero della cornice dell'ordine e una serie di fotografie illustrano questo secondo ambiente. Una proiezione continua di un documentario a colori permette di aggiungere alle indicazioni statiche delle fotografie quelle della visione in movimento del cinema.

La sala della libreria segreta della Laurenziana. La forma dell'ambiente a matrice triangolare rievoca il progetto michelangiolesco della libreria segreta destinata a ospitare i libri rari. Un plastico documentario mette in evidenza il valore che questa conclusione avrebbe avuto. Una serie di disegni architettonici di Michelangelo esposti sulle pareti insieme a rilievi della sala di lettura, documentano il suo metodo di progettazione.

La Biblioteca Laurenziana rappresenta tra le opere architettoniche realizzate di Michelangiolo il momento più audacemente eversivo nei confronti delle convenzioni grammaticali del classicismo. Soprattutto nel ricetto, gli ordini, racchiusi come statue nei tagli della parete continuamente spezzata, sono una trasfigurazione radicale dei prototipi antichi. La trabeazione si riduce a una fascia compressa, modellata con una impressionante densità; i basamenti si trasformano in esili cornici che racchiudono la scabra superficie dell'intonaco; grandi volute sporgenti rappresentano simbolicamente la pressione a cui è sottoposto il muro sotto il peso delle colonne.

La massa che delimita lo spazio interno è tutta scavata da rientranze che isolano gli elementi verticali con lame d'ombra ricorrenti. L'architettura tende a rappresentare un'azione drammatica, un processo che si svolge davanti ai nostri occhi. Le nicchie, i portali, la stessa struttura fondamentale appaiono il risultato del sovrapporsi di più immagini una sull'altra. Più soluzioni di uno stesso problema formale possono così coesistere nella forma finale come nell'atto mentale della memoria. Alla insostenibile concitazione del ricetto, in cui lo spazio compresso delle pareti è ancora sconvolto dal drammatico nodo della scala, si oppone il ritmo disteso della sala di lettura ambiente sereno e accogliente, ritmato dalla duplice cadenza del soffitto e del pavimento che collegano l'ordine parietale in una ingabbiatura continua scandita dalla luce delle finestre.

Alla fine del 1523, dopo l'elezione di Clemente VII al Papato, mentre Michelangiolo lavora alla tomba di Giulio II e alla Cappella Medici, gli viene affidato l'incarico di una

46



Ascolta la storia

La Biblioteca Laurenziana (1524-1534)

nuova biblioteca che avrebbe dovuto contenere i manoscritti e i libri preziosi della famiglia Medici da inserire nel Convento di San Lorenzo. La fitta corrispondenza con Giovanni Francesco Fattucci, il procuratore romano di Michelangiolo, permette di seguire il procedere della progettazione ed esecuzione fino all'interruzione del 1526. Il 21 gennaio 1524 Michelangiolo invia al Papa il primo disegno, in cui progetta due biblioteche, una latina e una greca, collocate verso la parte sud del chiostro. Il Papa non accetta questa sistemazione e propone la sistemazione a est verso la Piazza e il Borgo S. Lorenzo.

Michelangiolo esegue nel marzo 1524 due nuovi piani. Infine si decide di sistemare la biblioteca nella zona sud del chiostro; questo progetto è accettato nell'aprile 1524.

Nel mese di agosto i lavori iniziano sotto la sovrintendenza di Nanni di Baccio Bigio. Nell'aprile successivo viene abbandonato un progetto per una cappella in fondo alla sala, e il Papa propone al posto della scala a doppia rampa una scala unica che occupi tutta la larghezza del vestibolo.

Dalla corrispondenza sappiamo che il Fattucci comunica la decisione di ridurre di un terzo la erogazione di fondi per la libreria. Vengono sospesi i lavori del soffitto e si riduce la mano d'opera.

Nel 1526 si forma la Lega di Cognac e Clemente VII si inserisce nel conflitto franco-imperiale.

Nel maggio del 1527 le truppe imperiali saccheggiano Roma, il Papa, racchiuso a Castel S. Angelo, non può certo pensare ai lavori della Laurenziana. Michelangiolo, nella nuova gloriosa situazione di Firenze repubblicana, si impegna nell'opera delle fortificazioni.

Per sei anni, dal 1526 al 1533, non vi è accenno nella corrispondenza di casa Buonarroti dei lavori per la biblioteca.

Sappiamo da una lettera di Sebastiano del Piombo che nel luglio del 1533 i lavori sono ricominciati.

Nel 1534 Michelangiolo lascia Firenze definitivamente. Nel 1549 si riprende l'idea di fare eseguire la messa in opera della scala dal Tribolo, il quale si reca a Roma per convincere l'artista a tornare o a dare almeno più dettagliate informazioni e ne riceve solo una vaga risposta, in cui Michelangiolo dice di non ricordarsi più « né di misure né d'altro ».

Cinque anni dopo, Cosimo I, preoccupato di concludere l'opera dà l'incarico al Vasari di terminare i lavori e di chiedere in proposito chiarimenti a Michelangiolo.

Ma, anche ora, tutto resta allo stato di progetto.

Finalmente, nel 1558 l'Ammannati viene incaricato nuovamente dal Duca di interpellare il maestro, che gli invia un bozzetto con una lettera di chiarimenti.

Così nel 1560 Ammannati esegue e porta a termine la scala del ricetto. In questo modo la biblioteca viene integrata dalla scala, essenziale alla sua comprensione, ma resta priva

della sua conclusione spaziale per la mancata edificazione della libreria segreta e con il secondo ordine del ricetto solo parzialmente compiuto.

Nel 1800 il Poccianti aggiunse la rotonda, e nel 1903 l'ingegner Masini completò il ricetto, riproducendo fedelmente le parti eseguite.

Gli elementi formativi della Laurenziana sono rappresentati in due plastici critici. Uno analizza la strutturazione delle pareti del ricetto proiettandole in una ingabbiatura di linee fra cui una spirale metallica che allude allo scalone del ricetto. Un altro plastico documentario rappresenta uno spaccato della sala di lettura e indica in materiale trasparente la saletta triangolare non costruita, che doveva essere la conclusione dello spazio interno della biblioteca.

SALA 11

Le fortificazioni fiorentine (1528-1529). Ingrandimenti fotografici riproducono i diciannove disegni di Michelangiolo conservati a casa Buonarroti in cui sono studiati vari modi di rendere invulnerabile le porte della città. La forma dell'ambiente della mostra riproduce esattamente uno degli spazi interni dei disegni esposti. Il sottofondo musicale elettronico e la lettura di cronache contemporanee rievocano la drammatica situazione della repubblica e il significato d'impegno civile dei progetti michelangioleschi.

Le fortificazioni fiorentine

Le fortificazioni di Firenze segnano il momento di maggior impegno politico e civile di Michelangiolo. Sospesi i lavori per Clemente VII nella chiesa di San Lorenzo, egli si dedica interamente allo studio della cinta difensiva della città; sogna di racchiudere il nucleo urbano in un anello inattaccabile di muro e di terra, immagina anzi questo anello come una muraglia che congiunge nodi di particolare valore strategico coincidenti con le porte. Questi nodi simbolizzano nella loro forma una volontà aggressiva oltre che difensiva. Una rigorosa analisi del problema dei tiri e delle difese suggerisce a Michelangiolo nel corso di una spregiudicata analisi tecnica una inedita morfologia di carattere organico.

La massa muraria inflessa a determinare una resistenza per forma dei baluardi, si espande verso lo spazio esterno modellandolo, stringendolo in una morsa. All'interno l'analisi funzionale e l'intuizione estetica determinano vicende spaziali ancor più complesse e fluide, sequenze di ambienti che si rivelano gradualmente a chi penetra nella città.

Il vertice dell'impegno politico coincide con l'estremo raggiungimento del pensiero architettonico di Michelangiolo, in cui l'artista giunge a liberarsi interamente dalle convenzioni classiche affrontando il tema della massa e dello spazio con una spregiudicatezza che prefigura e supera certi aspetti della cultura architettonica del nostro tempo.

Dopo il Sacco di Roma del 1527, i capi del partito dei Medici sono costretti ad abbandonare Firenze dove si restaura il regime repubblicano.

Nell'autunno del 1528 Michelangiolo decide di offrire la sua opera alla repubblica come esperto in fortificazioni « gratis et amorevolmente » e il Gonfaloniere Capponi lo invita a Settignano per consultarsi con lui sulle difese di San Miniato. Di quest'epoca sono alcuni disegni per i bastioni e la « porta al prato di Ognissanti ».

All'inizio del 1529 Clemente VII chiede l'aiuto delle armi imperiali per riconquistare Firenze.

Nel gennaio 1529 Michelangelo diviene membro dei Nove della Milizia, una commissione creata per soprintendere alle difese e completare le fortificazioni iniziate dai Medici

49



Ascolta la storia

Il progetto delle fortificazioni fiorentine (1528-1530)

nel 1525-1526. Il 6 aprile 1529 viene nominato capo dei Dieci della Guerra con il titolo di « Governatore e procuratore generale sovra alla fabrica et fortificazione delle mura della città di Firenze ». Nel luglio del 1529, dopo aver visitato le fortificazioni di Livorno, si reca a Pisa per consigliarsi con i difensori della città, e il 2 agosto a Ferrara per ispezionarvi le fortificazioni reputate le migliori d'Italia.

Di ritorno a Firenze Michelangiolo esegue una serie di piani per le fortificazioni delle mura e delle porte di Firenze. Questi progetti non vengono accettati dal Gonfaloniere Niccolò Capponi e Michelangiolo lamenta che si cerca di sabotare il suo progetto e che al ritorno da Ferrara ha trovato che i materiali erano stati rimossi e i lavori sospesi.

Dopo le dimissioni del Capponi il suo successore, Francesco Carducci, giudica Michelangiolo, che aveva espresso alla Signoria i suoi sospetti su Malatesta Baglioni, « troppo timido et sospettoso ». Michelangiolo, prevedendo il pericolo e vedendo l'insuccesso dei suoi tentativi, improvvisamente e « molto disordinatamente » nel settembre del 1529 diserta il suo posto e parte per Venezia con l'intenzione di proseguire per la Francia « per fuggire il fastidio et ancora la mala fortuna della guerra ».

Il 30 settembre viene dichiarato ribelle e disertore dalla Balia fiorentina.

Il 10 ottobre 1529 comincia l'assedio di Firenze. Dietro le insistenze dei suoi amici Battista della Palla e Galeotto Giugni, Michelangiolo, il 13 ottobre, comunica alla Signoria di essere disposto a tornare a Firenze dietro assicurazione di un completo perdono.

Verso la fine di novembre, quando tutta la parte meridionale della città è già assediata, Michelangiolo ritorna a Firenze, e si dedica intensamente alle fortificazioni « e principalmente a quella del monte di San Miniato ».

Michelangiolo reputa le fondamenta dei bastioni medicei troppo estese per una difesa efficace, e decide di accorciare il fronte includendo nelle fortificazioni solamente il monastero e la chiesa di San Miniato il cui campanile costituisce un ottimo punto di osservazione verso sud.

Qui eleva due « piuttosto puntoni che bastioni » probabilmente un saliente semplice a sezione triangolare. Questi erano difesi « da un alto e fortissimo cavaliere » nuovo dispositivo di difesa che innalzando l'artiglieria sulla piattaforma al di sopra dei pilastri ne aumenta la gittata. Ripari con bastioni e trincee dovevano essere costruiti sui fianchi della collina per portare il fronte all'interno del perimetro difensivo della vecchia città lungo le rive dell'Arno.

Nell'aprile del 1529 la costruzione è in corso. Le fortificazioni vengono temporaneamente costruite in terra battuta mescolata con paglia e rivestita in mattoni.

Il 12 agosto 1530 Firenze capitolò.

Michelangiolo, temendo le persecuzioni che colpiranno i patrioti fiorentini, si nasconde; ma nel novembre dello stesso anno ottiene dal Papa il perdono.

Un affresco del Vasari a Palazzo Vecchio e vedute di Firenze, come quella a volo d'uccello di Stefano Bonsignori mostrano un sistema di fortificazioni del tipo classico italiano che solo vagamente ricorda il disegno michelangiolesco.

I disegni delle fortificazioni sono commentati da un modello che mette in rilievo la matrice compositiva dei baluardi michelangioleschi: la traiettoria dei tiri che dominano campagna e collina.

SALE 12 e 13

Il Campidoglio (1538-1564). Gruppi di pannelli fotografici, raccolti in «nodi», sottolineano i vari aspetti della piazza capitolina e in particolare quelli in cui è documentato l'intervento di Michelangiolo. Un calco al vero riproduce una parte del soffitto del portico del palazzo dei Conservatori, una delle soluzioni più rigorose e geniali del complesso architettonico.

La piazza capitolina, sebbene sia stata realizzata in gran parte dopo la morte del maestro alterando e corrompendo il progetto originario, in virtù del suo valore urbanistico ha un ruolo fondamentale nello sviluppo del pensiero architettonico michelangiolesco.

Abbandonata definitivamente Firenze e rientrato nel clima della Roma pontificia Michelangiolo cerca di tradurre, in un linguaggio direttamente connesso con la tradizione classica, certe intuizioni di una spazialità dinamica polidirezionale maturate nei progetti delle fortificazioni fiorentine.

Lo stesso tema di celebrazione delle istituzioni civili, caduta la speranza della restaurazione repubblicana, dà luogo qui a un'opera di carattere contemplativo in cui il contenuto è proiettato su un piano di aspirazione ideale più che di concreta adesione a una realtà progressiva.

La scala del palazzo Senatorio è un esempio di architettura aulica, in cui i valori plastici si diluiscono nell'enfasi dimensionale, un discorso raggiunge un altissimo livello formale lontano però dalla tensione rivoluzionaria delle opere fiorentine.

Nel palazzo dei Conservatori, in parte eseguito sui disegni del maestro, ritorna nella intersecazione degli ordini il tema dell'intreccio, della compresenza nell'immagine di più ipotesi così che in questa parte l'opera acquista un respiro drammatico che ne riscatta l'impostazione oratoria.

In certi dettagli, specialmente nel portico (si veda il calco al vero del soffitto in questa sala) si può cogliere la presenza di Michelangiolo in un momento di straordinaria forza creativa.

Dopo la visita di Carlo V a Roma nel 1536, il Senato progetta di restaurare il Palazzo dei Conservatori e l'area Capitolina, ma problemi politici e finanziari ostacolano il progetto.

Nell'autunno del 1537, Paolo III decide di spostare la statua di Marc'Aurelio dal Laterano al Campidoglio. In una lettera dell'ambasciatore del Duca di Urbino si parla di questo progetto e delle critiche mosse da Michelangelo. Nel 1538 la statua viene spostata al Campidoglio e nel 1539 vi è un primo stanziamento di fondi per il suo restauro, la statua viene posta provvisoriamente su una base rettangolare, si inizia un muro di sostegno contro gli smottamenti di terreno sotto l'Aracoeli. Nel 1544 si costruisce la loggia in peperino, che conduce dal retro della piazza al transetto dell'Aracoeli.

52



Ascolta la storia

La Piazza del Campidoglio (1538-1564)

Nel 1546 cominciano i lavori per lo smantellamento della scala e della vecchia loggia a destra sulla facciata del palazzo dei Senatori e per la costruzione della nuova scala a due rampe.

La pianta di Roma del Bufalini del 1551-52 mostra le scale che conducono alle loggie a tre arcate a sud, ma non le loggie stesse, le scale che conducono dalla piazza verso il Foro, il muro di contenimento verso l'Aracoeli con la sua nicchia centrale e la cordonata o rampa di ingresso senza gradini.

Anche la scala del palazzo dei Senatori, che qui non appare, doveva essere completata, perché al 1552 risalgono gli ultimi pagamenti per il taglio degli scalini e per le balaustre.

Nel 1553 la loggia sud a tre arcate con le insegne di Giulio III (1550-1555) doveva essere terminata. Nel 1554 si comincia lo smantellamento della facciata del Palazzo dei Senatori. Il portale centrale del palazzo che fu rimosso nel rimaneggiamento del 1590, doveva essere a questa data completato.

Fra il 1555 e il 1559, durante il pontificato di Paolo, i lavori vengono praticamente sospesi. A questa data la scalinata e la balconata del Palazzo dei Senatori, i primi muri di contenimento, la loggia e la scalinata e la balconata della Piazza dovevano essere quasi ultimati.

Nel 1561, dando inizio al nuovo piano ovale della piazza, si distrugge la base rettangolare della statua di Marc'Aurelio, che sarà sostituita nel 1565 da una base ovale.

Nel luglio del 1561 i gradini ovali della piazza e le piattaforme di travertino ai piedi della scala e alla sommità della cordonata furono completate. In questo stesso anno Pio IV domanda che si comincino i lavori all'interno del Palazzo dei Senatori e consiglia di usare come fondi per la costruzione le tasse sull'Università.

Un'incisione databile fra il 1561 e il 1563 con vista da ovest della Piazza, ci mostra la rampa ellittica completa senza che siano state costruite le tre nicchie concave disegnate da Michelangiolo.

Nel febbraio del 1564 Michelangiolo muore e gli succede l'architetto Guidetto Guidetti che porta avanti l'esecuzione dei suoi disegni.

Nel 1564 le mura, la copertura, le due torri d'angolo e la torre campanaria del Palazzo dei Senatori dovevano essere completate e in quest'anno terminano i lavori al palazzo.

Subito dopo iniziano i lavori per il palazzo dei Conservatori e si pongono le fondamenta permanenti alla base della statua di Marc'Aurelio, dato che la nuova forma a cupola dell'ovale centrale della piazza richiede che la statua sia posta in loco prima dell'inizio della pavimentazione.

Dal pagamento del 16 aprile sappiamo che i muri del palazzo dei Conservatori son

giunti sino al piano del primo cornicione e si hanno anche pagamenti per il travertino del nuovo portico.

Nell'autunno di quest'anno muore Guidetto Guidetti e Giacomo della Porta succede come architetto incaricato ai lavori.

Un plastico mette in evidenza le forze complesse esplosive della piazza capitolina: la strutturazione dei tre palazzi che la involucrano, l'impeto del disegno scavato nel pavimento, la funzione della statua di Marc'Aurelio e principalmente l'irradiarsi dello spazio nella città.

SALE 14 e 15

Sala di conferenze e corridoio di accesso. Al centro dell'itinerario, vi è una antologia di disegni figurativi e una sala destinata a proiezioni, conferenze e dibattiti che riproduce in pianta uno degli studi michelangeloeschi per le fortificazioni fiorentine.

Nella produzione artistica di Michelangiolo i disegni assumono un alto valore per la comprensione critica della sua opera.

Abbiamo qui esposto una antologia di disegni a cominciare dai primi lavori, quando Michelangiolo giovane, allievo dei Ghirlandaio, si esercitava nella copia di Giotto e Masaccio richiamandosi alla più alta tradizione fiorentina, fino ai disegni dell'ultimo ventennio della sua vita.

1541-1550 - Michelangelo conduce a termine la tomba di papa Giulio (1545) e lavora al primo affresco della Cappella Paolina con la Caduta di S. Paolo (1542-1545). Nel 1544 muore a quindici anni Cecchino Bracci, nipote di Luigi del Riccio amico di Michelangelo: questi ne disegna la tomba, che viene eseguita da Francesco Urbino in S. Maria in Aracoeli.

Nel 1545 ha inizio il Concilio di Trento. L'anno dopo, alla morte di Antonio da Sangallo, Michelangelo assume il compito di terminare il palazzo Farnese, disegna la sistemazione del Campidoglio, inizia a occuparsi di S. Pietro. Nel 1547 muore Vittoria Colonna. Tra il 1546 e il 1550 Michelangelo compie il secondo affresco della Paolina e progetta S. Giovanni dei Fiorentini, cui lavorerà sino al 1560. Forse inizia anche la Pietà di Firenze. Nel 1550 muore Paolo III.

1550-1564 - Michelangelo è soprattutto impegnato a completare le sue maggiori opere architettoniche, mentre la sua figura diviene quasi mitica. Francisco de Hollanda ha terminato già nel 1548 il « Tratado da pintura antiga », con i suoi dialoghi michelangeloeschi; nel 1549 Benedetto Varchi pubblica le sue « due lezioni » su Michelangelo poeta; nel 1550 il Vasari pubblica la prima edizione delle Vite; e nel 1553 Ascanio Condivi pubblica la sua Vita di Michelangelo. Il problema religioso, divenuto sempre più pressante per Michelangelo a cominciare dall'epoca della morte di Vittoria Colonna e dopo la scomparsa di amici e compagni fedeli (nel 1555 muore Francesco Urbino) gli suggerisce composizioni severe e dolenti. Alla Pietà fiorentina fa seguito quella di Palestrina e infine quella Rondanini, cui Michelangelo lavora fino al 12 febbraio 1564. Muore il 18 febbraio a 89 anni dopo essere stato due soli giorni a letto febbricitante.



Ascolta la storia

Disegni figurativi (1488-1564)

Disegni giovanili (1488-1489)

a) disegno dagli affreschi di Giotto nella Cappella Peruzzi in S. Croce (Louvre). Il tratto è fermo e la costruzione è solida. Fin da questo momento Michelangelo scolpisce e costruisce anche disegnando.

b) disegno dagli affreschi di Masaccio: il S. Pietro della scena del Tributo nella Chiesa del Carmine (Monaco, Kupferstichkabinett).

Disegni per il Giudizio.

a) studio per l'insieme (Firenze, Casa Buonarroti);

b) studio per il gruppo dei dannati (Londra, British Museum);

c) studio per la Resurrezione dei morti (Windsor, Royal Library).

Disegni per Vittoria Colonna.

a) Crocifisso (Londra, British Museum);

b) Pietà (Boston, Museo Gardner).

Il disegno denuncia il prevalere degli interessi simbolici su quelli più propriamente plastici (figura atteggiata in modo da ripetere la croce, etc.). Tuttavia composizione e tratto sono morbidi e armoniosi. Da seguaci e ammiratori di Michelangelo furono eseguite molte copie a stampa e a rilievo (vedi quello marmoreo nel Museo Profano Vaticano).

c) Madonna del « Silenzio » (Londra, Collezione Duca di Portland).

Anche da questa composizione derivarono numerose stampe e dipinti.

Disegni tardi.

a) Sansone abbatte un filisteo (Oxford, Ashmolean Museum);

b) Cristo scaccia i mercanti dal tempio (Londra, British Museum).

Si confronti la grande composizione, derivata, di Marcello Venusti (Londra, National Gallery).

Disegni dell'ultimo periodo

a) Crocifissione con la Madonna e S. Giovanni (Windsor, Royal Library).

Si noti come Michelangelo cerchi ora l'indeterminatezza delle forme anche nei disegni.

b) Crocifissione con la Madonna e S. Giovanni (Parigi, Louvre);

c) Crocifissione con la Madonna e S. Giovanni (Londra, British Museum);

d) L'Annunciazione (Londra, British Museum);

e) L'Annunciata (Londra, British Museum);

f) Studio di nudo di schiena (Vienna, Albertina).

È datato 27 marzo 1560. Mostra una ricerca di progressiva indeterminatezza.

SALA 16

Palazzo Farnese (1546-1564). Gruppi di fotografie documentano anche per mezzo di antiche incisioni le aggiunte e le trasformazioni attraverso le quali Michelangiolo ha trasformato il palazzo sangallesco in modo profondamente originale.

Palazzo Farnese.

Nel palazzo Farnese Michelangiolo, chiamato a compiere l'opera del suo odiato detrattore, Antonio da Sangallo, riesce con piccoli mutamenti a dare un significato nuovo al possente blocco prismatico.

Alzando il secondo piano e ponendo tra le finestre e la cornice terminale una forte pausa muraria la superficie della facciata acquista un valore di tensione ignoto ai prototipi sangalleschi. Il programma dell'assoluto equilibrio proporzionale caro alla cultura rinascimentale sebbene estraneo allo svolgimento del pensiero michelangiolesco è accettato e realizzato con straordinaria lucidità.

Nel cortile però la critica diventa più radicale. Il terzo piano è disegnato con la stessa volontà eversiva della Laurenziana. Gli elementi grammaticali classici sono sovvertiti, piegati a una nuova significazione drammatica. Anche l'immagine spaziale cubica è contestata dall'apertura delle tre arcate centrali del lato opposto all'ingresso che determinano una direttrice di penetrazione in senso prospettico includendo un valore atmosferico nel chiuso anello delle mura di travertino spezzato dalla luce e dalla immagine del cielo. Questa direttrice di penetrazione doveva continuare oltre l'area del palazzo e la via Giulia in un ponte sul Tevere che conduceva alla Farnesina.

Nel 1495 il Cardinale Alessandro Farnese acquista un terreno in Campo de' Fiori e verso il 1511 Antonio da Sangallo il giovane comincia a costruirvi un palazzo.

Quando nel 1534 Alessandro diviene papa con il nome di Paolo III, solo una parte del primo piano è costruita e la corte appena iniziata.

Sangallo decide allora di ricostruire il palazzo secondo un progetto più grandioso. Il nuovo palazzo è destinato a Pier Luigi Farnese, figlio del Papa, che nel marzo del 1541 firma un contratto con una ditta appaltatrice. Nel 1546 muore il Sangallo lasciando la nuova costruzione all'imposta del secondo piano.

I Farnese invitano allora Pierin del Vaga, Sebastiano del Piombo, Michelangiolo e Vasari a presentare progetti per l'ultimazione del palazzo. Michelangiolo viene scelto come architetto. Nell'inverno del 1547 i lavori procedono, si completa il terzo piano della facciata, usando le finestre di Antonio da Sangallo e viene posto in opera un modello di legno del cornicione. Nel suo progetto il Sangallo intendeva ridurre progressivamente l'altezza



Ascolta la storia

Progetti e interventi a Roma - Palazzo Farnese

dei piani secondo la tradizione fiorentina. Michelangiolo invece mantiene il terzo piano press'a poco della stessa altezza del secondo.

Nel luglio 1547 abbiamo notizia di una visita di Paolo III al palazzo per vedere il cornicione.

Dal 1548 al maggio del 1549, si procede alla trasformazione della finestra centrale. Intorno al 1550 non si hanno prove della partecipazione di Michelangiolo alla costruzione del palazzo, probabilmente, come avviene per S. Pietro, Michelangiolo declina in questo periodo l'incarico di sovrintendere ai lavori a causa delle sue condizioni di salute. Gli subentra il Vignola e poi Giacomo della Porta.

Michelangiolo aveva in relazione al palazzo progettato un ponte in asse con il palazzo per congiungerlo con gli Orti Farnesiani posti sull'altra riva del Tevere creando così una direttrice prospettica da Campo de' Fiori a Trastevere.

SALA 17

San Giovanni dei Fiorentini (1559-1560). Ingrandimenti fotografici riproducono i progetti originali di Michelangiolo e le incisioni e i disegni contemporanei che ci hanno tramandato la forma del modello finale realizzato da Tiberio Calcagni sotto la guida del maestro. Un plastico critico fatto dagli studenti della facoltà di architettura dell'Università di Venezia elabora una ipotesi ricostruttiva del modello.

San Giovanni dei Fiorentini.

La chiesa della comunità dei fiorentini residenti a Roma è il tema che costringe Michelangiolo, ormai vecchio a ripercorrere criticamente l'itinerario del San Pietro indagando con grande audacia nuove ipotesi di organismi centrali coperti a cupola.

La ricerca procede da schemi del tutto estranei al dibattito culturale contemporaneo, ispirati alla rotonda di Santo Stefano rotondo o a costruzioni di tipo medievale con archi incrociati diagonalmente per concludersi con lo studio di un organismo bloccato che segna il punto di massimo avvicinamento di Michelangiolo all'ideale classico dello spazio compatto, interamente misurabile del Pantheon.

La estrema diversità dei quattro progetti principali dà la misura della vastità di interessi di Michelangiolo, della sua apertura di ascolto verso l'eredità del passato.

Nella intensità di una esperienza personale egli anticipa e consuma temi su cui si impegneranno gli architetti dei due secoli successivi, prefigurando con diversi risultati certi aspetti dell'architettura barocca.

L'idea della costruzione di una chiesa che rimpiazzasse il piccolo Oratorio della colonia fiorentina a Roma risale già al tempo di Giulio II e di Bramante. Leone X nel 1518 riprende l'idea stabilendo di costruirla nel lotto triangolare posto fra via Giulia e il Tevere; a questo scopo bandisce un concorso per il progetto — come è testimoniato da una bolla del gennaio 1519 — a cui prendono parte Baldassarre Peruzzi, Raffaello, Antonio da Sangallo il giovane e Jacopo Sansovino. Il vincitore è Jacopo Sansovino.

Nel 1520 il modello è completato e viene iniziata la costruzione.

Dopo Sansovino Antonio da Sangallo il giovane prende la direzione dei lavori ed esegue una serie di piani che mostrano uno sviluppo da una pianta a schema centrale a una larga pianta basilicale. Le enormi spese per le fondamenta esauriscono i fondi stanziati e la costruzione è sospesa probabilmente dopo il 1520 quando le fondazioni avevano già raggiunto una certa altezza sopra il livello delle acque e arrivavano già dalla facciata ai pilastri più avanzati del transetto. Queste fondazioni saranno utilizzate con piccoli cambiamenti nella struttura finale del 1582-1614.

Nel 1550 il Papa Giulio II, da poco eletto, decide di porre i monumenti funerari di due suoi familiari Del Monte a S. Giovanni dei Fiorentini.

59



Ascolta la storia

Progetti e interventi a Roma - San Giovanni dei Fiorentini (1559-1560)

Giulio II chiede a Michelangiolo consiglio e disegni, ma entro due mesi l'idea di costruire la chiesa è abbandonata.

Nel 1559 i Consoli e i Consiglieri della nazione fiorentina, con il patrocinio del duca Cosimo I, pensano di riprendere i lavori e invitano Michelangiolo a presentare degli studi preparatori.

Michelangiolo accetta l'incarico pur avvertendo che l'età e lo stato di salute non gli consentono di preparare da solo i disegni esecutivi e il modello.

Già il 1° novembre scrivendo al Duca di aver elaborato più disegni gli comunica di averli presentati ai deputati alla fabbrica che ne hanno scelto uno « il quale in verità mi è parso il più onorevole; il quale si farà ritrarre a disegnare più nettamente ch'io non ho potuto per la vecchiezza e manderassi alla Illustrissima Vostra Signoria; e quello si eseguirà che a quella parrà ».

I progetti sono cinque, secondo la testimonianza del Vasari, e l'assistente Tiberio Calcagni viene incaricato di eseguire disegni quotati e di curare la costruzione di un modello in legno.

A causa della mancanza di fondi il progetto non viene eseguito.

Nel 1588 infine Giacomo della Porta eleva l'attuale chiesa longitudinale.

I vari disegni per S. Giovanni dei Fiorentini non consentono una ricostruzione attendibile del progetto michelangiolesco in terza dimensione. Il plastico esposto vuole essere una mera allusione al drammatico carattere dell'interno e al contrasto tra strutture e involucro.

SALA 18

La Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore (1560-1564) a Roma. Grandi riproduzioni illustrano questa opera poco nota di Michelangiolo di fondamentale importanza per documentare il punto di arrivo del suo pensiero architettonico. Due plastici critici forniti dall'Istituto universitario di architettura di Venezia documentano interpretazioni critiche dell'organismo della cappella.

La Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore.

La Cappella Sforza è una delle architetture più radicalmente rivoluzionarie di Michelangiolo, anche se ad essa manca, per la sciatta esecuzione, posteriore alla morte del maestro, quel prestigio di assolutezza formale che si ammira nelle opere maggiori. Anzi l'autentica novità di questo edificio sta proprio nel fatto che lo stesso programma di modellazione dello spazio attraverso l'articolazione della parete caratteristico delle prime opere è qui realizzato con un metodo nuovo, più semplice: non più analitico, ma sintetico. La colonna alveolata, racchiusa in un incasso rettangolare della Laurenziana, diventa, nella Cappella Sforza, una colonna nascosta all'innesto delle absidi con i pilastri diagonali. Ciò che procedeva da una accuratissima analisi grammaticale è ottenuto di getto già al livello della configurazione dello schema planimetrico e del nodo.

Il tema delle colonne angolari suggerisce l'idea di uno spazio elastico che, costretto dalla morsa diagonale si espande lungo le direttrici assiali con diversa intensità.

La Cappella Sforza è stata uno dei testi fondamentali della architettura barocca, anche se per molti aspetti i suoi valori architettonici sono lontani da quelli riferibili alla categoria storica del barocco.

Michelangiolo, scrive il Vasari, « fece allogare a Tiberio con suo ordine a Santa Maria Maggiore una cappella cominciata per il cardinale di Santa Fiore, restata imperfetta per la morte del cardinale e di Michelangiolo e di Tiberio ».

All'ingresso della cappella vi sono due lapidi; la prima del 1564 commemora la sua fondazione da parte di Guido Sforza e il legato agli eredi per il suo completamento, la seconda del 1573 ricorda la decorazione fatta eseguire dal cardinale Alessandro Sforza e la consacrazione alle sante Flora e Lucilla.

Alla morte di Tiberio nel 1565 la cappella viene completata da Giacomo Della Porta.

Nel 1748 la facciata in travertino della cappella, che si può ancora vedere in una incisione di Paolo De Angelis e in un disegno dell'inizio del '700 viene distrutta.

L'ordine composito di tipo convenzionale e i dettagli delle finestre e delle porte provano che Michelangiolo non è andato nella progettazione oltre alla prima fase creativa. Solo



Ascolta la storia

Progetti e interventi a Roma - La Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore (1560-1564)

l'impianto generale e il nodo stupendo di innesto tra le cappelle è originale; il resto è aggettivazione piatta e inutile di un testo altissimo.

L'impronta barocca della composizione è l'oggetto di uno dei plastici esposti. Si parte dalla pianta della Cappella Sforza per approdare in quella di S. Ivo alla Sapienza del Borromini. L'altro plastico pone in evidenza lo svincolamento delle strutture delle pareti e le sovrapposte fasciature dello spazio.

SALA 19

Porta Pia (1561-1564). Gruppi di pannelli fotografici mettono in rilievo il valore urbanistico della porta e il carattere originario dei dettagli plastici. I vari progetti michelangioleschi sono raccolti su una parete all'ingresso della sala. Un plastico al vero in negativo riproduce l'originalissimo capitello composto con le gocce della cornice dorica.

Porta Pia.

A Porta Pia l'atteggiamento rivoluzionario verso il repertorio formale dell'architettura classica, così evidente nella Laurenziana e nelle fortificazioni fiorentine ritorna, anche se con accento diverso.

La porta è concepita come fondale di una lunga strada e rivolge la sua facciata principale verso la città.

Il suo ruolo urbanistico è evidenziato dalla sagoma rialzata al centro che corrisponde all'ampiezza della strada e dà all'opera un valore di riferimento visivo a grande distanza.

Il portale deriva da una composizione eretica, paradossale di frammenti classici. In esso si intrecciano più strutture per sovrapposizione con il risultato di determinare una intima tensione plastica. Nel disegno delle finestre il travertino, così diverso dalla pietra serena adoperata nelle opere fiorentine, suggerisce un nuovo gusto del modellato che, sfruttando il valore di corporeità, di vibrazione luminosa, di forza materica del nuovo materiale traduce in termine di massa e di chiaroscuro i valori linearistici delle prime opere.

L'uso dei mattoni posti a contrasto con la pietra, come nel palazzo Farnese, testimonia una adesione a certe caratteristiche dell'architettura romana del tempo, mentre l'uso dei merli nella originalissima versione, dà alla parete un valore atmosferico del tutto nuovo rispetto alla tradizione locale.

In una lettera del 18 gennaio 1561 l'ambasciatore di Mantova a Roma parla del progetto di costruire una porta alla fine della strada.

Per questa porta Michelangelo nel 1561 appresta tre disegni «tutti stravaganti e bellissimi che il Papa elesse per porre in opera quello di minore spesa come si vede oggi murata con molta lode». (Vasari).

I progetti di Michelangelo si possono ricavare: da una medaglia di Pio IV, in cui la porta è terminata da un frontone a linea spezzata, e da uno schizzo di casa Buonarroti che mostra un coronamento a triangolo. L'esecuzione finale è una sintesi di questi due tipi.

Nel maggio del 1561 vengono impiegati dei muratori per smantellare la vecchia porta e porre le nuove fondamenta.

Pietro Gaeta che aveva fatto da assistente a Michelangelo a S. Pietro è il capomastro della costruzione e Paolo del Borgo l'aiuto architetto.



Ascolta la storia

Progetti e interventi a Roma - Porta Pia (1561-1570)

La porta entra in un progetto più vasto di pianificazione urbana: la Porta Nomentana viene chiusa e la via Nomentana spostata e raddrizzata per un miglio fuori le mura fino a S. Agnese.

Questo programma diretto da Battista del Morca è in via di attuazione nel settembre del 1561 e ancora nel 1564.

Il 2 luglio 1561 viene firmato il contratto fra i maestri delle strade e un capomastro per la costruzione della Porta.

Gli ultimi documenti sulla costruzione sono del luglio del 1565.

In una veduta a volo di uccello di circa trent'anni dopo e altre del XVII e XVIII secolo la porta appare priva del coronamento dell'attico, poiché vedute precedenti come quella di Mario Cartaro (1576) mostrano la porta completa, si può supporre che essa fosse compiuta e che solo in seguito il coronamento andò distrutto.

È stata avanzata l'ipotesi che l'attico non sia stato finito. Alla morte di Michelangiolo nel 1564 gli angeli che fiancheggiano le armi papali non sono ancora stati completati e anche l'attico non viene terminato sotto la sua diretta supervisione. Vedute posteriori di pochi anni mostrano la parte priva del coronamento dell'attico che probabilmente andò distrutto.

L'attico rovinato fu restaurato e completato nel 1853 dall'architetto Vespignani che costruì nel 1861-68 il portale esterno.

SALA 20

Le ultime «Pietà». In uno spazio raccolto, in modo da avvicinare più che possibile le opere al visitatore sono esposti calchi e documentazioni fotografiche della «Pietà» del Duomo di Firenze (1550-1553), della «Pietà» di Palestrina, la cui attribuzione al Maestro è tuttora discussa e della «Pietà» Rondanini (Milano, Museo del Castello Sforzesco). Ad intervalli si possono ascoltare letture di rime e lettere dell'ultimo periodo romano della vita di Michelangiolo. I testi di alcune rime sono riprodotti su pannelli inseriti nelle pareti.

La Pietà di Firenze (Firenze, S. Maria del Fiore).

Michelangelo eseguì questa deposizione per sé e l'avrebbe voluta sulla sua tomba in S. Maria Maggiore (*Vasari*). L'opera fu abbandonata nel 1555 allorché l'artista la danneggiò con una martellata. Tiberio Calcagni rilavorò portando a lucido la Maddalena, e pulì forse anche il tronco del Cristo, eseguì le pieghe del sudario e aggiunse parti mancanti (braccio sinistro del Cristo dal gomito al polso, mano della Vergine sulla parte sinistra del petto del Cristo e un pezzo in prossimità, parti dell'avambraccio destro del Cristo). Fortunatamente il Calcagni non poté condurre a termine il suo deturpante lavoro perché morì nel 1565. L'opera fu trasferita a Firenze solo nel 1722.

Il viaggiatore francese Blaise de Vigenère, che visitò nel 1550 Michelangelo mentre lavorava, così scrive: «... egli aveva passato il sessantesimo anno di età e per quanto non fosse molto forte, in un quarto d'ora fece cadere da un blocco di marmo durissimo più schegge che se vi avessero lavorato tre giovani muratori per un tempo triplo o quadruplo. ... Egli attaccava il lavoro con tale energia e fuoco che io pensavo che l'avrebbe fatto volare in pezzi. Con un solo colpo faceva saltar via dei frammenti larghi tre o quattro dita e tanto esattamente fino al punto segnato che se fosse caduto soltanto un poco di marmo in più, avrebbe rischiato di sciupare tutto il lavoro».

Lo schema della Pietà con il Cristo sostenuto verticalmente sotto le ascelle risale a una lunga tradizione iconografica, che il Tolnay ha ricostruito.

Si vedano tra gli esempi più interessanti:

- a) Giovanni da Milano, Compianto del Cristo (Firenze, Uffizi);
- b) Maestro di Flémalle, La SS. Trinità (Francoforte, Istituto Städel);
- c) Maestro nordico del Sec. XV, La SS. Trinità (Utrecht, Museo dell'Arcivescovado);
- d) Filippo Lippi (attribuito), Seppellimento di Cristo (Cherbourg, Museo);
- e) Alberto Dürer, La SS. Trinità, xilografia del 1511 (Parigi, Biblioteca Nazionale).

Michelangelo interpretò il tema in modo da esprimere un pathos profondo: Giuseppe d'Arimatea, il cui volto è un autoritratto idealizzato, sembra unire la Madre al Figlio e insieme sorreggerli entrambi.

65



Ascolta la storia

Il 'non finiti' di Michelangelo

Pietà di Palestrina (Firenze, Accademia).

L'opera è citata come di Michelangelo dalla metà del Settecento. La critica è discorde nell'accettare la paternità del maestro. Il De Tolnay, con altri, ritiene che si tratti di lavoro di bottega a causa della frontalità della composizione e della relativa goffaggine di alcuni tratti.

L'opera si accorda tuttavia con lo spirito di alcuni tardi disegni michelangioleschi ed esprime bene la muta disperazione della Madonna e la tragica inerzia del corpo del Cristo, il cui peso grave, quasi insostenibile, è a fatica sorretto dalle due donne. Per alcuni sarebbero di mano del maestro solo la testa, il braccio destro e le gambe del Cristo.

La statua, già situata nella Cappella Barberini della chiesa di S. Rosalia in Palestrina è stata trasferita a Firenze nel 1940.

La Pietà Rondanini (Milano, Castello Sforzesco).

Sappiamo che Michelangelo lavorò in piedi tutta una giornata a questa Pietà sei giorni prima di morire. Secondo il Vasari era stata iniziata prima di quella di Firenze ed era stata ripresa nel 1555. Di queste due fasi, secondo il Tolnay, sono testimoni la testa della Madonna, il braccio frammentario e le gambe levigate del Cristo, che sono più lunghe di quanto comporti quel braccio e perciò denunciano una ideazione indipendente. Alla terza fase, quella degli ultimi giorni del maestro, si deve la nuova posizione del torace del Cristo, che quasi viene assorbito nel petto della Madre.

Piuttosto che il momento della deposizione della croce (come nella Pietà di Firenze) o quello della traslazione del cadavere (come nella Pietà di Palestrina) qui è adombrata la fase della deposizione nel sepolcro: la Madonna sembra lasciar scivolare dolcemente il cadavere del Cristo nella fossa e al tempo stesso rifiutare di staccarsene.

È noto che negli ultimi anni Michelangelo lavorava spesso di notte con una candela fissata sul capo. Una luce debole dall'alto rende eccezionalmente espressivi i due volti, arcaici e indefiniti come un relitto, della Madre e del Figlio.

L'opera fu lasciata per legato da Michelangelo al servitore Antonio del Franzese. Fu acquistata dalla città di Milano nel 1952 dal Conte Sanseverino-Vimercati, proprietario del palazzo Rondanini dove la scultura era custodita.

SALA 21

Santa Maria degli Angeli (1561-1564). Fotografie della chiesa e dei ruderi adiacenti delle Terme di Diocleziano illustrano questa ultima opera architettonica di Michelangiolo, profondamente alterata dai restauri successivi.

Santa Maria degli Angeli.

L'intervento michelangiolesco a Santa Maria degli Angeli è un intervento critico e interpretativo. Di fronte ai ruderi delle Terme egli non fa che delimitare, nell'organismo originario, una nuova sequenza spaziale.

La costruzione romana impostata su un effetto di massa gravante e di potenza plastica è trasfigurata dalla estrema semplicità delle finiture: la volta a crociera del tepidarium, priva di ogni decorazione, nella nudità dell'intonaco, sembra librarsi in alto senza peso.

Le alterazioni subite dalla chiesa dopo la morte di Michelangiolo hanno sommerso, ma non completamente distrutto, l'idea originaria del restauro, che nel suo programmatico rispetto per il rudere, esprime una sorta di rinuncia all'espressione personale, alla caratterizzazione formale dell'opera che può stupire nell'autore della Laurenziana.

Lo stesso carattere intimamente drammatico, di monologo interiore, delle ultime Pietà, la stessa differenza per la forma come risultato, può leggersi nelle estrema testimonianza architettonica di Santa Maria degli Angeli.

L'idea di convertire in chiesa l'immensa sala centrale delle terme di Diocleziano viene presa in esame fin dal 1515.

Giuliano da Sangallo e Baldassarre Peruzzi che ricevono la commissione del progetto dalla Santa Sede, presentano degli studi.

Il progetto giace abbandonato fino al 1541, quando il prete siciliano Antonio del Duca sollecita il Papa a far erigere nelle antiche terme una chiesa consacrata al culto degli angeli.

Un resoconto dettagliato della attività di del Duca e della costruzione della chiesa fino al 1585 circa è dovuto alla Cronica di Mattia Catalani.

Il progetto, rifiutato da Paolo III, viene ripreso da Giulio II che nell'Anno Santo 1550 emana una Bolla di Consacrazione. Tuttavia i lavori non vengono iniziati e viene solamente aperto un ingresso alla estremità nord-ovest della grande sala; sono installati quattordici altari provvisori dedicati ai sette Angeli e ai principali martiri.

La nobiltà romana, abituata a usare le terme per gli sport, rifiuta di riconoscere la consacrazione appoggiandosi anche al fatto che la tutela delle antichità è per tradizione compito del governo della città e non del Vaticano.

67



Ascolta la storia

Progetti e interventi a Roma - La Chiesa di Santa Maria degli Angeli (1561-1564)

Nel 1561 il progetto di Del Duca che si inserisce nel programma urbanistico del Papa per la vicina via Pia ottiene l'appoggio di Pio IV.

Il Papa invita Michelangiolo a sottoporgli dei progetti.

Del Duca e Michelangiolo visitano le terme per stabilire come orientare la chiesa. Del Duca è propizio a mantenere lo schema provvisorio: una disposizione longitudinale con entrata a nord-ovest e altare a sud-est. Michelangiolo propone uno schema a croce e disegna i tre portali che si vedono attualmente, uno a sud-ovest, l'altro a nord-ovest, il terzo a sud-est e l'altare Maggiore a nord-est.

In una Bolla del 27 luglio 1561 il Papa assume la responsabilità della costruzione della chiesa e la assegna ai Certosini.

Il 5 agosto si pone la prima pietra.

Il 14 agosto i Conservatori danno la loro approvazione. In lettere del 20 agosto e del 10 ottobre un ambasciatore presso il Vaticano scrive « si edifica la chiesa di Santa Maria degli Angeli » il che ci fa supporre che i lavori siano iniziati subito.

I primi documenti della costruzione datano all'aprile del 1563, meno di un anno prima della morte di Michelangiolo.

I lavori vengono interrotti presto per mancanza di fondi, e nel luglio del 1564 il Papa tenta senza successo di convincere i Cardinali ad assumersi le spese almeno per il completamento delle cappelle.

Nel gennaio 1565 Giacomo Del Duca e Jacopo del Rocchetto ordinano un ciborio in bronzo su disegno di Michelangiolo per l'altare maggiore.

La costruzione termina nel 1568, e nel 1749 Vanvitelli trasforma completamente l'interno.

SALE 22 e 23

San Pietro (1546-1564). Gruppi di fotografie e rilievi illustrano sistematicamente le parti michelangiolesche della costruzione individuandone i punti di maggiore interesse critico. Un plastico documentario illustra il rapporto tra il progetto bramantesco e la soluzione michelangiolesca poi alterata dalle aggiunte seicentesche.

San Pietro

San Pietro è il massimo cimento architettonico di Michelangiolo, l'opera alla quale egli dedica con estremo impegno gli ultimi vent'anni della sua vita. « Questa diligenza — scrive al nipote nel 1557 a proposito della cura con cui seguiva i lavori della basilica — ho sempre usata e uso, perché molti credono e io ancora, esservi stato messo da Dio ». Una ragione di ordine religioso oltre che estetico lega l'autore a questa opera smisurata che avrebbe impegnato tutte le energie di un giovane.

Tra lotte e difficoltà di ogni genere Michelangiolo riesce a imprimere una impronta incancellabile all'organismo della chiesa pur compromesso dalle parti già realizzate e lascia nella parete esterna dell'abside una delle testimonianze più alte della sua architettura. La muraglia, articolata su un contorno mistilineo, raggiunge attraverso l'alternanza degli spazi compresi tra le lesene, ora ampi ora stretti, un effetto di movimento, di concitazione che si risolve solo nel volume contrapposto della cupola, dove le costole convergenti nel fascio della lanterna esprimono un progressivo placarsi della struttura fino alla forma geometrica perfetta della sfera di coronamento.

Il mondo umano, nella sua imperfezione si contrappone alla esperienza di un mondo celeste con la mediazione della aspirazione al divino. L'architettura, pur rimanendo fedele a una terminologia tradizionale, si carica di valori drammatici, diventa capace di esprimere delle passioni, di rappresentare non solo un generico momento di armonia tra l'uomo e il cosmo ma una nuova condizione umana, profondamente partecipata, sensibilmente agli squilibri che avevano profondamente scosso l'unità della cristianità e dell'Europa.

All'inizio del suo pontificato Giulio II (1503-1513) riprendendo il progetto di Nicola V, decide di ricostruire l'antica basilica cristiana.

A questo scopo Bramante elabora una serie di studi, passando, da un primo progetto del 1505 a pianta centrale quadrata in cui è iscritta una croce greca, a uno schema di tipo più tradizionale. Nel 1515 gli succedono come architetti Giuliano da Sangallo e Fra' Giocondo e alla morte di Fra' Giocondo nel 1515 Raffaello.

69



Ascolta la storia

San Pietro in Vaticano (1546-1564)

Nel 1520 l'incarico di architetto di S. Pietro viene affidato ad Antonio da Sangallo il giovane con l'assistenza di Baldassarre Peruzzi.

I lavori sono praticamente interrotti fino al 1523, per poi subire una nuova interruzione nel 1527 fino al 1534 circa; quando Paolo III Farnese dà un nuovo impulso alla costruzione.

Il Papa accetta il progetto di Sangallo, in cui lo spazio interno mantiene lo schema a croce greca del Bramante, con l'aggiunta di un immenso portico fiancheggiato da due campanili sulla facciata allungando di cinquanta metri il corpo principale della costruzione.

I cambiamenti del Sangallo arrestano il progredire della costruzione fino al 1540.

Nel 1546 Sangallo muore lasciando impostate in modo definitivo alcune parti della basilica; i pilastri della crociera e gli archi di collegamento, i pennacchi che definiscono la base del tamburo, i quattro bracci principali della chiesa con volte a botte tra i pilastri di crociera e quelli di sostegno e parte delle gallerie trasversali del braccio est.

Michelangiolo viene ripetutamente invitato dal Papa a succedere al Sangallo nella direzione della fabbrica di S. Pietro.

L'incarico è ufficialmente confermato da un documento del 1° gennaio 1547 ma doveva essere stato affidato già vari mesi prima poiché sappiamo di un modello di gesso e uno di legno cominciati nel dicembre 1546.

Nel 1547 i deputati della Fabbrica protestano con il Papa sulla eccessiva libertà di Michelangiolo nella eliminazione di parti già esistenti.

Nell'ottobre 1549, un motu proprio papale, confermato poi da Giulio III nel 1552, impone di rispettare il modello michelangiolesco, così la costruzione della basilica fino alla base del tamburo segue essenzialmente il modello, pur con varianti apportate da Michelangiolo stesso.

La cronologia della costruzione può essere seguita attraverso vari documenti e disegni. 1547 marzo-agosto. Sono ordinate colonne di granito per completare i tabernacoli vicino alla crociera del Sangallo.

Febbraio 1548. Viene completata la cornice circolare della base del tamburo.

Un plastico contrappone il S. Pietro di Bramante a quello di Michelangiolo. Michelangiolo difese fino all'ultimo lo schema a croce del Bramante, ma la fedeltà all'impostazione bramantesca non eliminava la critica interna al sistema. Michelangiolo contrae, incastra e reintegra elementi distinti e giustapposti del disegno bramantesco. Unifica e comprime in un masso ciò che il Bramante aveva separato in « quantità » classicamente proporzionata. L'altro plastico, realizzato in metallo, vuole evidenziare un'impressione dell'abside di S. Pietro: la montagna di travertino straripa e l'ordine gigantesco è incapace di contenerla.

SALA 24

Rampa delle modanature

Lungo il percorso in salita che conduce alla piattaforma del «Giudizio Universale», sono disposti lungo le pareti calchi al vero di particolari architettonici. All'inizio della rampa sul fondo una riproduzione di una delle finestre cieche di Porta Pia. Attraverso il diario dello Chantelou il Bernini ci ha tramandato la tradizione secentesca secondo cui Michelangelo stesso avrebbe scolpito la figura demoniaca sotto la finestrella.

Proseguendo la salita, a destra ed a sinistra sono disposti vari calchi delle cornici dell'abside di S. Pietro; sulla sinistra le modanature del grande basamento e della base delle lesene, sulla destra i particolari del nicchione. A metà rampa è inserito in un incasso il modello della cornice maggiore (in realtà a 50 metri di altezza) sopra ancora a sinistra i particolari dell'attico e a destra quelli del grande finestrone con il capitello ionico, in tutto simile a quello del palazzo dei Conservatori.

Le modanature michelangiolesche, sebbene concepite per una visione da lontano, rivelano nella più attenta analisi, che permette il contatto ravvicinato, una straordinaria qualità formale che riporta in scala minore le stesse ragioni organiche che presiedono alla concezione generale dell'opera.

SALE 25 - 26 - 27

Il Giudizio Universale (1534-1541). Su una grande pala, osservabile da una balconata, è posta una riproduzione in scala 1:2 del grande affresco, analizzato poi nelle sue parti più significative per mezzo di diapositive a colori proiettate in serie continua su uno schermo posto dietro alla riproduzione in bianco e nero.

1534-1541 - È il periodo del lavoro per il Giudizio. Sono gli anni in cui ha inizio il movimento per la « riforma cattolica ».

Nel 1538 è a Roma Ignazio di Lojola. Nella vita di Michelangelo a cominciare dal 1538 entra l'amicizia devota verso Vittoria Colonna e per lei l'artista esegue numerosi disegni. Attraverso Vittoria Colonna conosce il Cardinale Pole ed entra in contatto con la cerchia di Juan Valdés. Incontra il portoghese Francisco de Hollanda. Esegue un ritratto di Bruto, che non termina.

Il Giudizio (Vaticano, Cappella Sistina).

Sulla parete che ospitò poi il Giudizio sembra che Clemente VII intendesse far dipingere una Resurrezione. Su questo tema si conservano alcuni disegni di Michelangelo in cui già appare il tipo di Cristo imberbe e atletico:

- a) Resurrezione (Parigi, Louvre);
- b) Resurrezione (Londra, British Museum), in due diverse visioni.

Nel settembre del 1534 Paolo III ordinò a Michelangelo di dipingere la caduta degli angeli ribelli sulla parete d'ingresso della Sistina e il Giudizio finale sulla parete dell'altare. Il primo affresco non fu mai eseguito. Per il secondo, invece, Michelangelo fece chiudere le due finestre della parete dell'altare, sacrificò gli affreschi del Perugino e le due lunette da lui stesso dipinte e fece costruire una sola immensa parete, leggermente inclinata in avanti per evitare l'accumularsi della polvere, separata dal muro esterno mediante un'intercapedine in modo da lasciar circolare l'aria e difendere così il dipinto dall'umidità. I preparativi durarono poco più di un anno: Michelangelo cominciò il più grande affresco che esiste a Roma (m. 17×13,50) nell'aprile del 1536 e rimase immerso nel lavoro fino al 31 ottobre del 1541. Quando l'opera fu scoperta si narra che Paolo III, sgomento, esclamasse: « Signore non incolparmi dei miei peccati quando farai il giorno del Giudizio ».

Di fatto Michelangelo aveva completamente sconvolto l'iconografia tradizionale: anche là dove il gesto dell'Eterno sembra simile a quello michelangiolesco, come per esempio nel tondo dipinto dall'Angelico a Orvieto nella cappella di S. Brizio, il Cristo giudicante siede tranquillo. Nell'opera michelangiolesca invece il Cristo si leva in piedi minaccioso e possente e l'atto del corpo e del braccio levato sembra imprimere movimento rotatorio alle

72



Ascolta la storia

Il Giudizio Universale nella Cappella Sistina (1534-1541)

masse fluttuanti che lo circondano, ascensionale a sinistra e discendente a destra. Ancora, il gesto magnetico della destra è un atto che tutto comprende e non è solo il segnale dell'ultimo giorno o la ripulsa dei reprobri o l'assunzione degli eletti o il suggello di una sentenza senza appello. Infine avere abolito ogni cornice architettonica dall'immensa scena equivaleva ad affidare ai soli corpi umani la profondità prospettica e perciò a togliere alla visione ogni riferimento metrico e insieme a renderla incombente e irresistibile, mancando ogni schermo prodotto da umane arti.

Nei particolari Michelangelo utilizzò quanto la tradizione classica poteva suggerirgli: il torso e l'Apollo del Belvedere, la Niobe, la Venere inginocchiata (si veda l'Afrodite Farnese del Museo Nazionale di Napoli, che gli servì di falsariga per l'atteggiamento della Vergine). Sviluppò ancora il tema dei movimenti contrapposti del corpo umano per esprimere la tensione dell'attesa o la drammaticità dell'azione. In tal modo Michelangelo fece della struttura del corpo umano il simbolo più alto del movimento nello spazio e identificando tale movimento con la ascesa e la discesa morale identificò il principio fisico nel principio religioso.

Sommariamente si possono distinguere dall'alto quattro zone orizzontali:

a) sotto le volte angolari gli angeli trasportano i simboli della Passione: a sinistra la croce, a destra la colonna;

b) attorno al Cristo giudice sono un primo cerchio di Patriarchi e Apostoli; un secondo cerchio più esterno è composto da donne ebrei, vergini sante e sibille a sinistra e profeti, confessori e martiri a destra;

c) ai lati degli angeli che suonano le trombe sono i giudicati: gli eletti a sinistra e i dannati a destra;

d) nella zona inferiore sono a sinistra la resurrezione dei corpi e a destra l'approdo all'inferno.

Nelle innumerevoli figure dell'affresco sono stati riconosciuti alcuni personaggi: nella pelle sorretta da S. Bartolomeo l'autoritratto di Michelangelo e nella testa del santo il ritratto di Pietro Aretino; nella figura di Minosse il cerimoniere papale Biagio da Cesena.

Molti personaggi delle zone inferiori costituiscono una antologia di figurazioni demoniache che precorrono la fantasia di Goya (*Mariani*).

I nudi del Giudizio subirono attacchi fin dal 1540 a opera di Biagio da Cesena, che vide la parte già eseguita e la chiamò «una «stufa d'ignudi». Poi nel 1545 furono criticati aspramente dall'Aretino. Quando nel 1573 il Concilio di Trento proibì la rappresentazione di soggetti inadatti nelle chiese si provvide a coprire totalmente le nudità. Ma già una simile impresa era stata affidata a Daniele da Volterra (che perciò fu soprannominato il «brachettone»): egli lavorò certamente al Giudizio nel 1565 e rifece il braccio destro e la testa di S. Biagio invertendone la posizione e vestì di verde la S. Caterina, che era completamente nuda.

SALA 28

Gli affreschi della Cappella Paolina (1542-1550). Grandi riproduzioni in bianco e nero in scala 1:2 permettono di valutare la composizione d'insieme, mentre cicli di proiezioni illustrano fin nei minimi dettagli questi affreschi che sono l'ultima opera pittorica di Michelangiolo.

La conversione di S. Paolo (Vaticano, Cappella Paolina).

Eseguita tra il 1542 e il 1545 sviluppa il tema, già affrontato nel Giudizio, del movimento dei corpi umani nello spazio. Il Cristo sembra discendere a precipizio sulla sinistra verso il caduto scontrandosi col moto ascendente che si svolge parallelamente a destra e che è rappresentato dal cavallo impennato e dall'angelo che si leva verso la mano sinistra del Cristo stesso.

È probabile che Michelangelo riflettesse nel gruppo centrale del cavallo e del palafreniere i moti osservati nel Toro Farnese (scoperto assieme al Laocoonte nel 1506). L'attitudine del Cristo impressionò sempre gli artisti e fu ripresa dal Caravaggio nel Martirio di S. Matteo (Roma, S. Luigi dei Francesi) e nelle Opere di Misericordia (Napoli, Pio Monte della Misericordia).

La crocifissione di S. Pietro (Vaticano, Cappella Paolina).

Fu eseguita tra il 1546 e il 1550. Plasticamente svolge il tema non del movimento ma della stasi e dell'inerzia. Narrativamente svolge il tema della omertà e del silenzio per paura o per incomprensione. I soldati a sinistra guardano e attendono (si veda del gruppo in basso lo splendido disegno preparatorio conservato a Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte); nel gruppo in alto al centro c'è chi vorrebbe reagire contro il supplizio del Santo ma c'è chi induce alla prudenza e al silenzio; i diversi gruppi di spettatori a destra confabulano tra loro, meditano o occhieggiano sospettosi, ma in ogni caso inerti. Lo stesso S. Pietro ha lo sguardo assorto di chi sa di essere solo.

74



Ascolta la storia

Gli affreschi della Cappella Paolina (1542-1550)

APPENDICE I

OPERE MINORI DI ARCHITETTURA

La cappella di Leone X in Castel S. Angelo (1514).

La cappella di Leone X viene costruita sotto la direzione di Antonio da Sangallo il giovane verso il 1514.

In questo periodo in vista di una probabile utilizzazione della fortezza come rifugio per il Papa in caso di pericolo tutto Castel S. Angelo viene restaurato.

La cappella, che affaccia sul cortile delle Palle, è dedicata ai Santi Cosma e Damiano protettori della famiglia Medici e porta all'interno le armi dei Medici e di Raffaello Petrucci vescovo di Grosseto e castellano della fortezza dal 1513 al 1517. All'esterno compaiono i simboli dello stemma di Leone X.

Un disegno (1535-1540) di Aristotile e Giovanni Battista da Sangallo con la nota « questa in chastello di roma di mano di Michelagnolo di traverti(no) », costituisce la prima attribuzione di questa cappella a Michelangiolo.

Tuttavia nel disegno dei Sangallo le finestre superiori sono rotonde, quelle inferiori circondate da larghi telai, la base della zona centrale sporge in fuori formando un banco dal profilo a gola.

In generale le proporzioni dei particolari architettonici del disegno non sono in accordo con le proporzioni della struttura attuale. Però alcuni elementi di questa costruzione come la parte centrale frontonata e sporgente, le nicchie laterali sormontate da riquadri, la larga fascia centrale e soprattutto il rivestimento marmoreo sono tutti motivi che si incontrano spesso nelle opere documentate di questo periodo quali la tomba di Giulio II, le tombe medicee e la facciata di S. Lorenzo.

Inoltre in questa epoca Antonio da Sangallo che dirige i lavori è ancora un semplice « scalpellino » e solo dopo il 1516 sarà architetto « bona fide ».

Tutti questi elementi ci permettono di considerare la cappella di Leone X come una delle prime opere architettoniche di Michelangiolo antecedente la sua partenza da Roma nel 1516.

Finestre per il palazzo Medici (c. 1517).

Michelangiolo nel 1516 ritorna a Firenze; « allora fece per il palazzo de Medici un modello delle finestre inginocchiate a quelle stanze che sono sul canto » (*Vasari*).

Fra il 1517 ed il 1520 la chiusura di una « loggia terrena » nel lato tra via Larga e via dei Gori rende necessaria la costruzione di queste due finestre che vengono inserite negli archi della loggia. Una terza finestra della stessa data è conservata all'estremità opposta della facciata principale.

Frey suggerisce di porre in relazione un disegno di casa Buonarroti con uno studio di finestra con le finestre medicee.

Casa Altopascio (1532?).

Nell'archivio Buonarroti si trovano due disegni di piante per una casa con botteghe sulla strada giardino interno sul retro e scala centrale.

Uno dei due disegni porta in margine l'annotazione « l'alto pascio », e vicino alla pianta mostra lo schizzo di un telaio di porta.

Lo stile della porta intermedio tra quello delle porte della facciata di S. Lorenzo e quelle della Laurenziana, ci permette di datare questo disegno intorno al 1520.

Una terza pianta dell'archivio Buonarroti, sempre del periodo fiorentino mostra una casa o villa all'incirca della stessa dimensione con una ampia corte di forma allungata e un portico sostenuto da pilastri rettangolari.

La notazione in margine ad uno dei disegni ha suggerito a Tode l'ipotesi che si tratti di uno studio per un progetto affidato a Michelangiolo da Ugolino Grifoni padrone del palazzo Altopascio.

Roma - Palazzo del Cardinale Santiquattro (1525).

Notizie di questo progetto si hanno in una lettera del febbraio 1525 di Giovanni Francesco Fattucci in cui chiede a Michelangiolo da parte del Cardinale Santiquattro Lorenzo Pucci « un poco di disegno per la facciata di un palazzo » e in una lettera dell'amico di Michelangiolo Pietro Rosselli.

Dalla lettera del Fattucci abbiamo alcune indicazioni sulle richieste del committente ma sono insufficienti a darci un'idea del progetto.

Tribuna del reliquiario di S. Lorenzo (1531-1532).

Da una lettera del 14 ottobre 1525 sappiamo che Papa Clemente VII affida a Michelangelo l'incarico della costruzione di un Ciborio per le reliquie da porre nel coro di S. Lorenzo.

Il progetto primitivo prevede un baldacchino in pietra posto sopra l'altare e sostenuto da quattro colonne antiche in porfido; ma attraverso la lunga corrispondenza fra Michelangelo e Giovanni Francesco Fattucci amministratore del Papa, sappiamo che questo progetto viene in un secondo tempo abbandonato in favore di una tribuna o balconata per le reliquie posta sopra al portale di ingresso.

Il Papa è d'accordo con questa soluzione ma, temendo che le reliquie vengano a trovarsi troppo in alto per essere visibili ai fedeli, suggerisce di prendere in considerazione la possibilità di costruire il reliquiario su uno dei lati lunghi della chiesa.

Il 4 febbraio del 1526 vengono inviati a Roma dei disegni per il Ciborio e la balconata; il Papa suggerisce alcune varianti.

Giovanni Francesco Fattucci in una lettera del novembre 1526, richiede a Michelangelo di costruire un Ciborio provvisorio in legno dove sia possibile porre le reliquie durante la costruzione dell'opera in marmo.

Nel 1527 il Sacco di Roma interrompe anche questo progetto e solo nel 1531 i lavori vengono ripresi e si stabiliscono i materiali da usare.

Nel 1532 quando le colonne e altri elementi della costruzione sono già in opera, il priore di S. Lorenzo scrive a Michelangelo chiedendogli più precise istruzioni sul particolare del progetto.

Nel dicembre 1532 le reliquie vengono sistemate al loro posto e nel luglio del 1533 il pergamò è terminato.

Monumento sepolcrale a Francesco Bracci nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli in Roma (1544-1545).

Notizia di questo monumento si ha nel carteggio tra Michelangelo e Luigi del Riccio dove si parla della morte di Cecchino Bracci, nipote sedicenne di Luigi del Riccio, bandito da Firenze dopo la congiura dei Pazzi.

Si può mettere in relazione con questo monumento un foglio degli archivi di casa Buonarroti che presenta cinque studi per un piccolo monumento sepolcrale.

L'esecuzione fu probabilmente affidata all'Urbino, ma il disegno generale in particolare alcuni elementi architettonici, come la cornice sorretta da quattro mensole arcuate (sul tipo di quelle del vestibolo della Laurenziana) suggeriscono l'attribuzione a Michelangelo.

Roma - Ponte Santa Maria (1548-1551).

Paolo III incarica Michelangiolo di restaurare il ponte Santa Maria pericolante.

Dal resoconto del Vasari e da documenti sappiamo che Michelangiolo costruisce le impalcature e inizia a puntellare i pilastri, ma il suo nome scompare dai documenti dopo il 1549, anno della morte di Paolo III, e gli amministratori di Giulio III affidano l'incarico a Nanni di Baccio Bigio che aveva presentato un progetto meno costoso. Nel settembre del 1551 i lavori sono terminati. Dopo la piena del Tevere del 1557 si rende necessario un nuovo restauro nel 1574-75. Nel 1598 il ponte crolla e se ne vedono ancora i resti.

Scalinata nel giardino superiore del Belvedere (1550-1551).

Vasari ci informa che Michelangelo sostituisce nel 1550 la piccola scalinata rotonda costruita dal Bramante davanti all'Esedra nella parte nord del cortile del Belvedere, con una scala dritta a due rampe: «in Belvedere si rifece la scala, che vi è hora in cambio della mezza tonda fatta già da Bramante, che era posta nella maggior nicchia in mezzo a Belvedere. Michelagnolo vi disegnò e fè fare quella quadra coi balaustri di peperigno che vi è hora molto bella».

Questa notizia è suffragata da altri documenti: un pagamento del settembre del 1551 per il trasporto di peperino «per fare la scala di Belvedere», la pianta di Roma del Bufalini del 1551 in cui la scala del Bramante non è indicata forse perché era stata già demolita.

La scala di Michelangiolo presenta molte somiglianze stilistiche con la scalinata del palazzo dei Senatori al punto che è incerto se due disegni dell'archivio Buonarroti che mostrano una scala a doppia rampa siano da mettere in relazione con il progetto del Belvedere o con la scala del palazzo dei Senatori.

La trasformazione del complesso Bramantesco in una villa a due piani e la decisione di porre una serie di ambienti nelle ali dell'edificio, poste ai lati dell'esedra, rendono necessaria la costruzione di una seconda parete semicircolare sul cortile in modo da creare un passaggio interno tra le ali dell'edificio; e si rende anche necessaria la sostituzione della scalinata semicircolare del Bramante, costruita nel 1512, con una scala a due rampe.

Documenti del 1550-51 riferiscono che Girolamo da Carpi ha l'incarico della costruzione e Vignola ne è l'architetto.

La villa appare parzialmente completata in una veduta attribuita all'Ammannati (1551-53) e la costruzione completa in una veduta del Dosio (1558-61).

Queste vedute mostrano l'Esedra con una copertura a tetto, il che fa supporre che il gran nicchione coperto da una semicupola, costruita da Pirro Ligorio nel 1562-65, non fosse previsto nel progetto originale.

La pigna bronzea posta su un capitello antico viene portata nel Belvedere dall'atrio di S. Pietro verso il 1615. Clemente XI (1700-21) sostituisce la balaustra originale aggiungendovi il suo stemma di famiglia e probabilmente la fontana centrale.

Villa Giulia (1550).

Vasari parla spesso della assistenza e del consiglio dato da Michelangiolo per la costruzione della villa Giulia per cui altri architetti quali Vignola, Vasari, e Ammannati avevano presentato dei progetti.

Però le notizie del Vasari all'appoggio che Michelangiolo avrebbe offerto alla realizzazione del progetto vasariano sono alquanto dubbie, forse destinate dal desiderio del Vasari di porre in rilievo il suo personale contributo alla costruzione.

Facciata per il palazzo di Giulio III (1551).

Condivi e Vasari danno notizia di un progetto michelangiolesco per un palazzo che si doveva costruire per Giulio III, utilizzando le mura del mausoleo di Augusto. Abbiamo anche il documento di un pagamento fatto a Bastiano Melenotti per la costruzione « del modello che M.ro Michelangiolo pittore ha cominciato per fare una facciata di un palazzo di ordine di S. B.ne ».

Un quadro di Fabrizio Boschi di un secolo più tardi a casa Buonarroti mostra la presentazione da parte di Michelangiolo di un modello di facciata.

Roma - Chiesa del Gesù (1554).

Tre lettere del 1554 di P. Polanco procuratore dei Gesuiti e una di S. Ignazio da Loyola documentano dell'accordo tra Michelangiolo e l'ordine dei Gesuiti per un progetto della nuova Chiesa madre dell'Ordine.

A questa data la Chiesa è in costruzione da quattro anni e Nanni di Baccio Bigio è l'architetto. Difficoltà sorte nell'acquisto dei terreni necessari interrompono i lavori. Il cardinale Della Cueva assume allora la direzione e il finanziamento dell'opera e invita Michelangiolo a preparare un progetto.

Il nome di Michelangiolo non compare nei documenti dell'epoca. L'unica prova concreta dell'intervento di Michelangiolo nel progetto del Gesù sono alcune correzioni schizzate a

gesso su un progetto a guazzo in cui riduce la lunghezza del transetto e l'ampiezza dell'abside del progetto di Baccio.

Nel 1568 Vignola che era stato assistente di Baccio Bigio nella prima fase dei lavori innalza l'attuale chiesa.

Sistemazione della colonna Traiana (1558).

Al tempo di Paolo III si compie un largo scavo attorno alla base della colonna traiana: poi i lavori vengono sospesi lasciando lo scavo non ricoperto.

Michelangelo, la cui casa si trova al Macello dei corvi, vicino al Foro Traiano, presenta un progetto per la sistemazione della zona al Consiglio Comunale della città. Il progetto viene accettato il 27 agosto 1558, ma non viene messo in esecuzione.

Tripla scalinata da Piazza Venezia al Quirinale (1558).

Una lettera del 28 settembre 1558 dell'ambasciatore fiorentino Gianfigliuzzi accenna a un progetto che il Papa desidera affidare a Michelangiolo per una tripla scalinata che da S. Silvestro (al Quirinale) conduca a San Marco.

Due anni più tardi il progetto viene preso nuovamente in esame da Pio IV che comincia a tracciare una strada sui versanti del Quirinale con l'intenzione di estendere la nuova via Pia dalle mura cittadine al portale di Palazzo Venezia.

Le difficoltà della costruzione fanno però abbandonare questo progetto.

NOTA SULLA MUSICA ELETTRONICA

MODULAZIONI PER MICHELANGELO

Con questo titolo ho designato la musica elettronica destinata a sonorizzare la sala delle fortificazioni fiorentine; titolo in cui il termine «modulazioni» viene impiegato nella sua accezione tecnica di «modificazione di un qualsiasi parametro del segnale elettroacustico».

L'invito rivoltomi a progettare e realizzare una composizione di suoni elettronici, da inserire nella mostra michelangiotesca, mi offriva l'occasione di verificare praticamente la possibilità — da me spesso auspicata — di funzionalizzare i risultati della ricerca condotta in questi ultimi anni. Ricerca fondata sulla convinzione che la musica proceda, oggi come ieri, nel suo svolgersi storico mediante l'ausilio di numerosi strumenti matematici, tanto a livello della individuazione degli elementi primi (intervalli tra i suoni), dei principi fisici dell'acustica (oggi dell'elettro-acustica), che a livello della pratica compositiva. Una maggiore o minore presenza, scopertamente individuabile, della matematica nella strutturazione delle forme musicali contraddistingue l'evolversi di questo linguaggio artistico, rendendo più o meno normative le catene di relazioni che presiedono all'articolarsi nel tempo di ogni evento sonoro complesso, compreso nella classe di eventi sonori definita «musica». Tale atteggiamento operativo nei riguardi della pratica musicale fu chiaramente individuato da Nicola Costarelli che, nel presentare in un programma radiofonico la mia composizione elettronica «Treni d'onda a modulazione di intensità», avvertì che adottando procedimenti rigorosamente razionali di organizzazione «*la composizione elettronica, più che qualificarsi come ricerca nel mondo dei suoni e delle possibilità acustiche, si pone quale indagine sugli schemi razionali che condizionano l'esperienza musicale, comunque ipotizzabile*».

Date tali premesse, l'ambientazione sonora di un ambiente in cui figurano alcuni progetti di fortificazioni, non si poneva assolutamente su un piano di scelta emozionale operabile a livello di «scelta di gusto», ma diveniva possibile su un piano di collaborazione «interdisciplinare» con gli allestitori della mostra stessa. L'individuazione degli strumenti con cui erano stati progettati i pannelli-parete, la scelta di alcuni modelli modulari impiegati a tale scopo, hanno fornito la «chiave» per la determinazione delle strutture compositive.

In tal modo si è venuta a creare una concorrenza tra l'impiego di progressioni (aritmetiche e geometriche) e di elementi semplici di calcolo combinatorio — operato dagli alle-



Ascolta la storia

***La composizione elettronica 'Composizione per Michelangiolo'
di Vittorio Gelmetti***

stitori nella progettazione dei pannelli-parete — ed operato da me nella progettazione della struttura della musica. I modelli modulari così individuati hanno presieduto tanto alla realizzazione musicale che a quella ambientale-parietale, determinando una simiglianza di strutture che, pur se non immediatamente e scopertamente individuabili, si offrono con un medesimo intrinseco « iter » al fruitore.

La musica si articola su un « *continuum* » determinato dalla successione di quattro misture di suoni sinusoidali in rapporti di durata proporzionali alle dimensioni degli elementi di polistirolo espanso usati nell'allestimento (proporzionalità secondo la successione 4, 3, 1, 2); su tale *continuum* sono proiettati gli altri suoni della composizione, distribuiti nella durata totale del brano (15 minuti) secondo progressioni, il che rimanda al problema della distribuzione statistica dei materiali sonori entro il campo determinato dalle dimensioni « *altezza del suono* » — « *durata del suono* ».

Ciascun suono, organizzato secondo gli stessi principi formali, enuncia un proprio ritmo interno articolato secondo i « battimenti » che si producono fra i vari suoni semplici che lo costituiscono, ed anche da alcune modulazioni di intensità distribuite secondo le stesse progressioni impiegate nella individuazione della struttura generale.

In analogia alla omogeneità del materiale con cui è stato allestito l'ambiente ho impiegato un numero limitato ed omogeneo (sono state usate le stesse proporzioni interne di altezza, con alcune permutazioni) di misure di suoni sinusoidali ed alcuni elementi filtrati (colorati) di rumore bianco. Tenuto anche conto delle condizioni acustiche ambientali i limiti di altezza sono stati contenuti tra 100 e 7712 Hz (inferiori all'estensione di una orchestra, organo incluso).

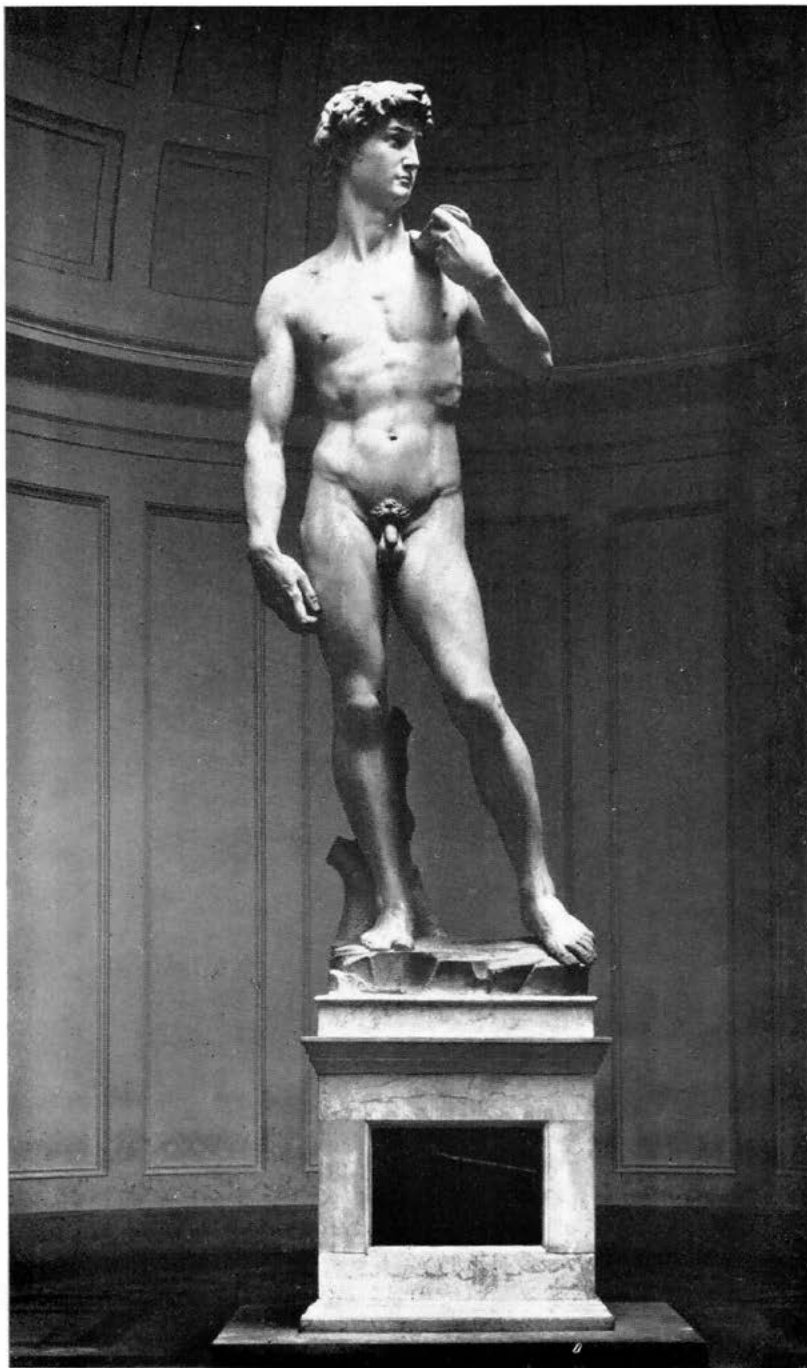
VITTORIO GELMETTI

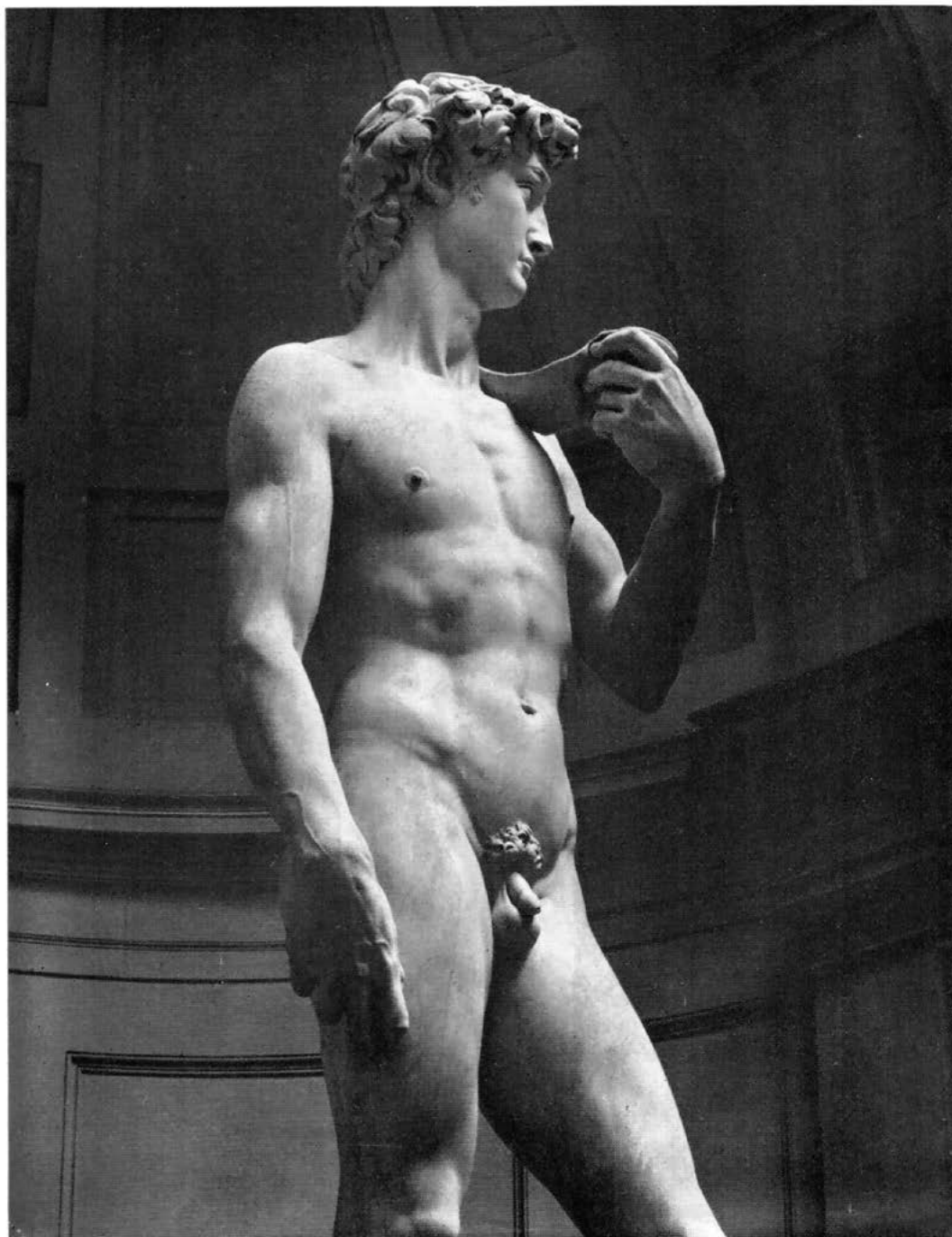
T A V O L E



















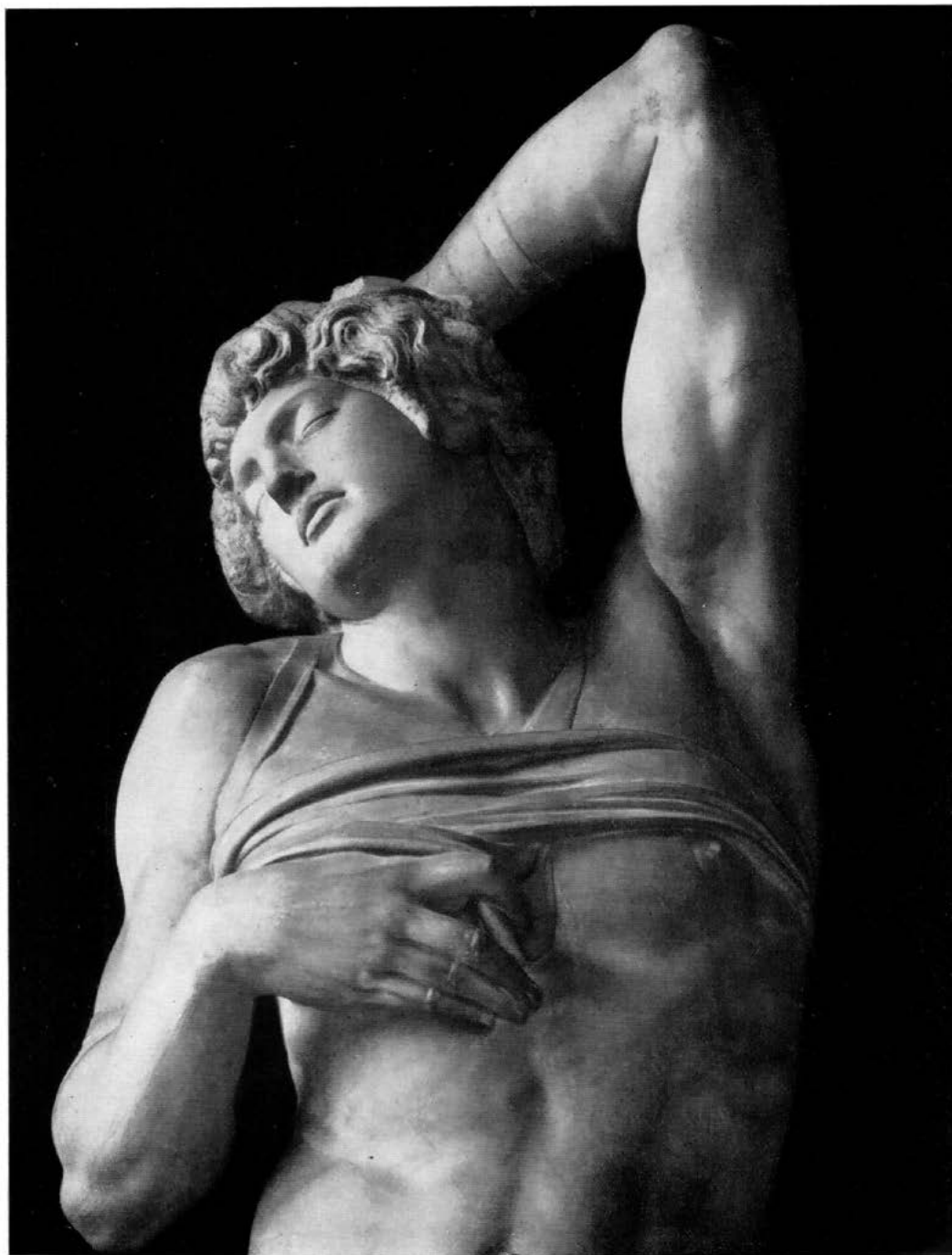


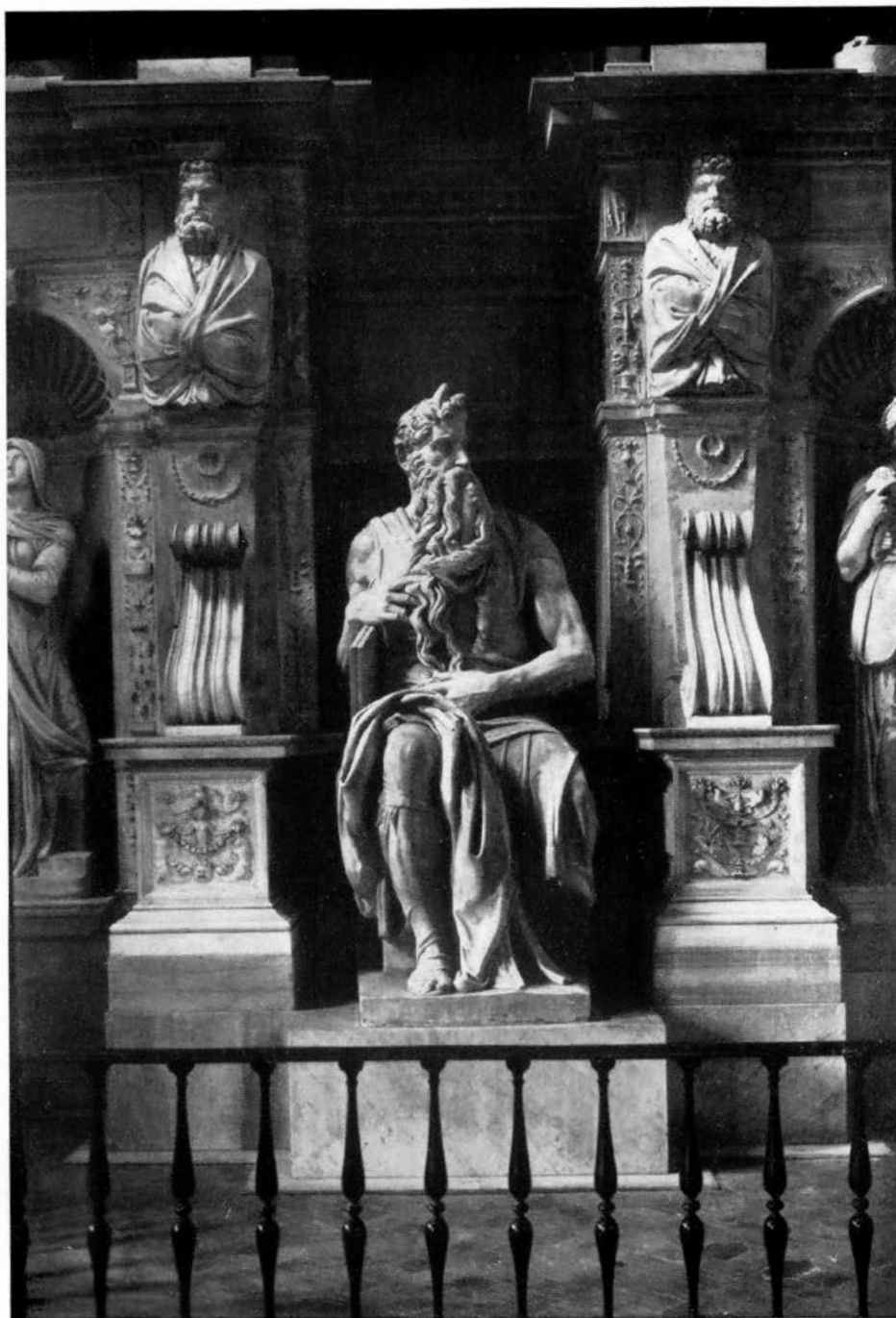




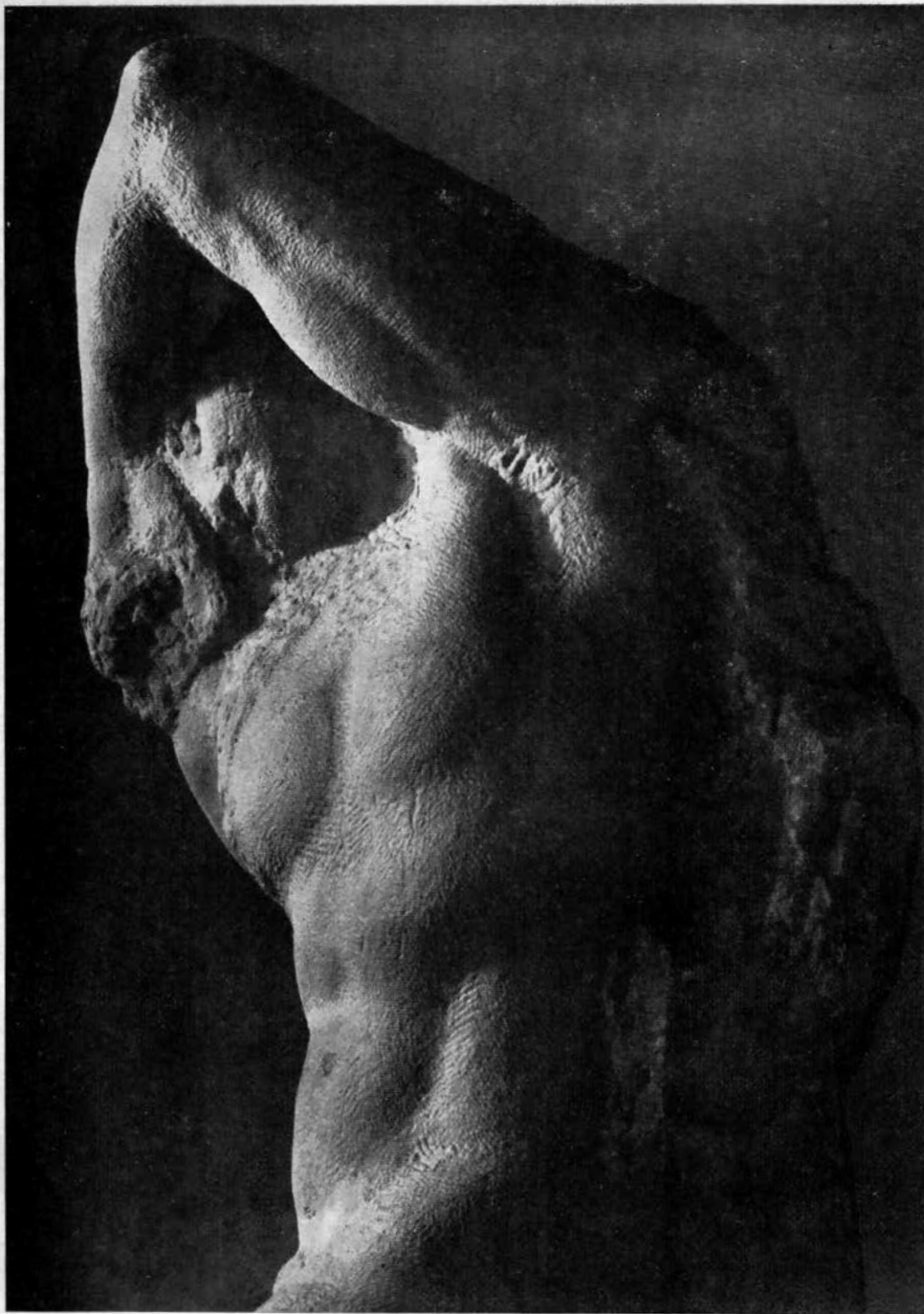


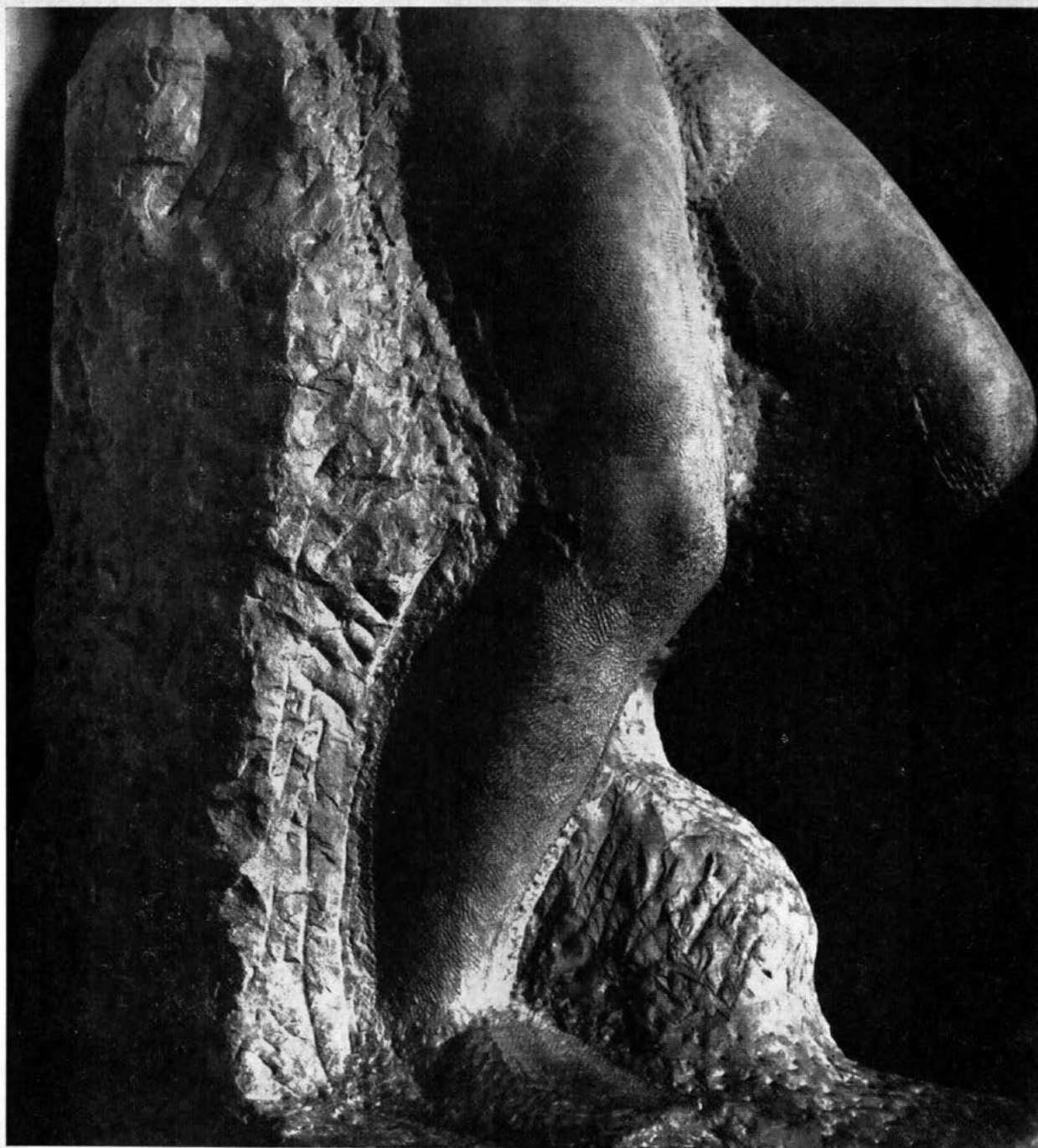




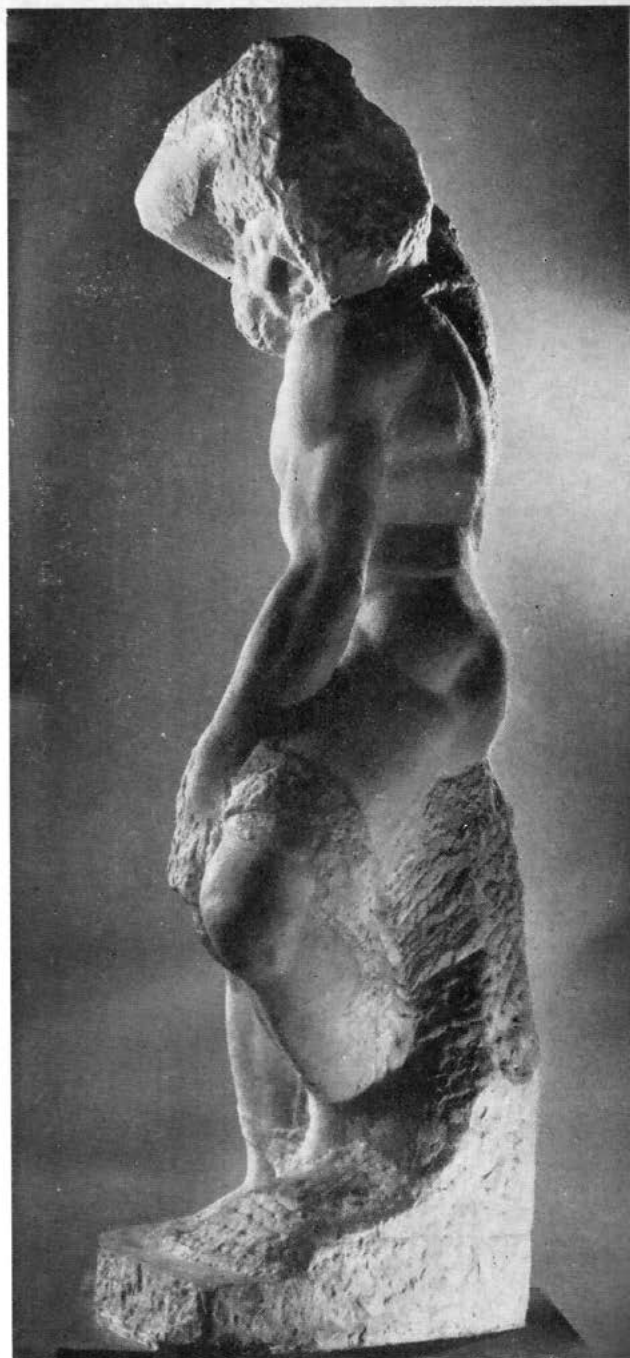


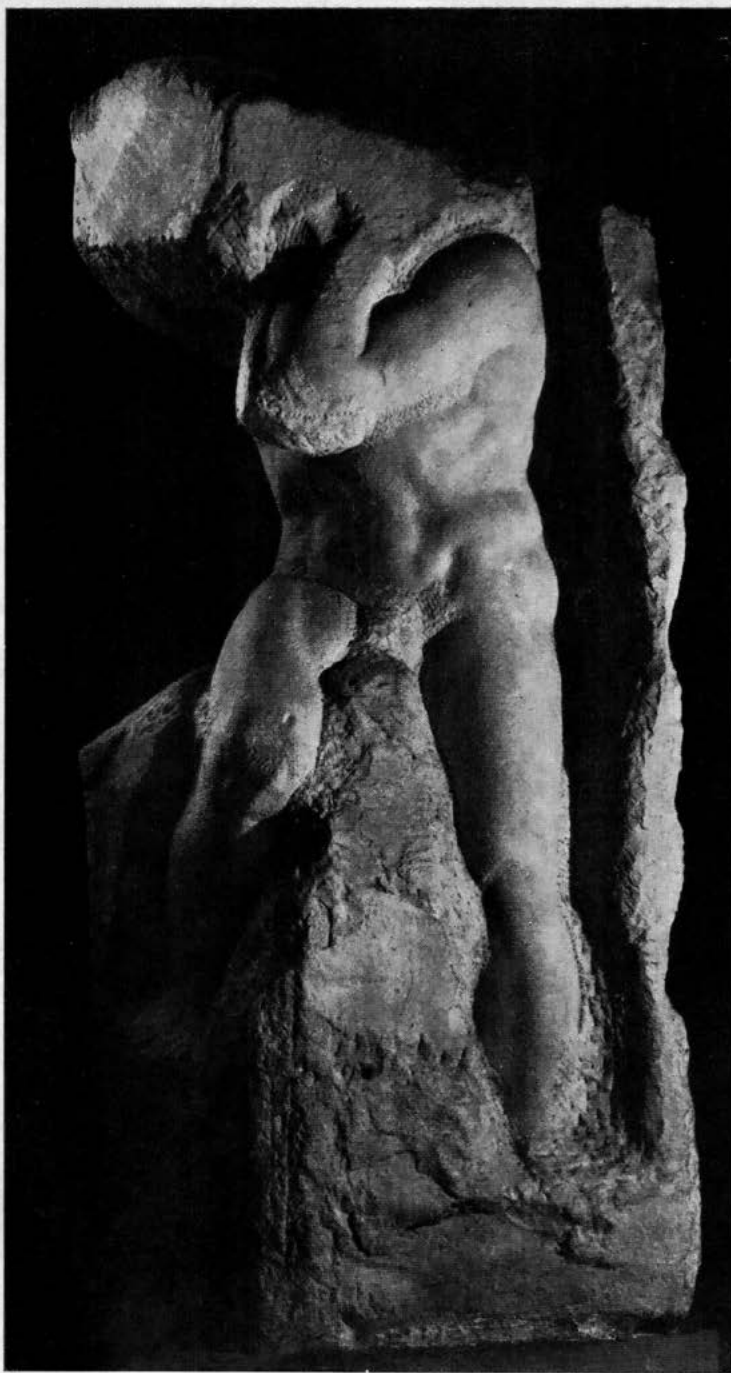


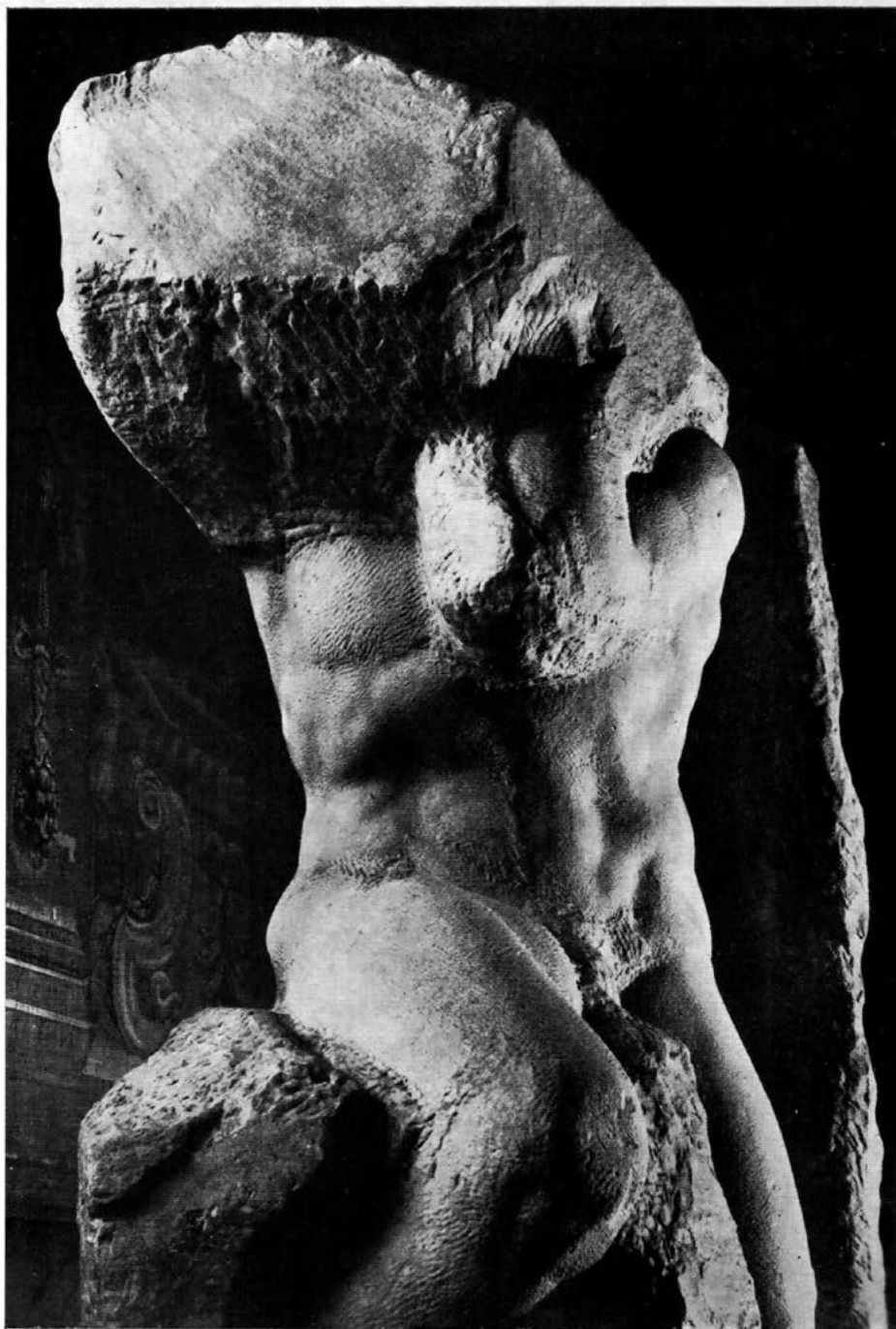


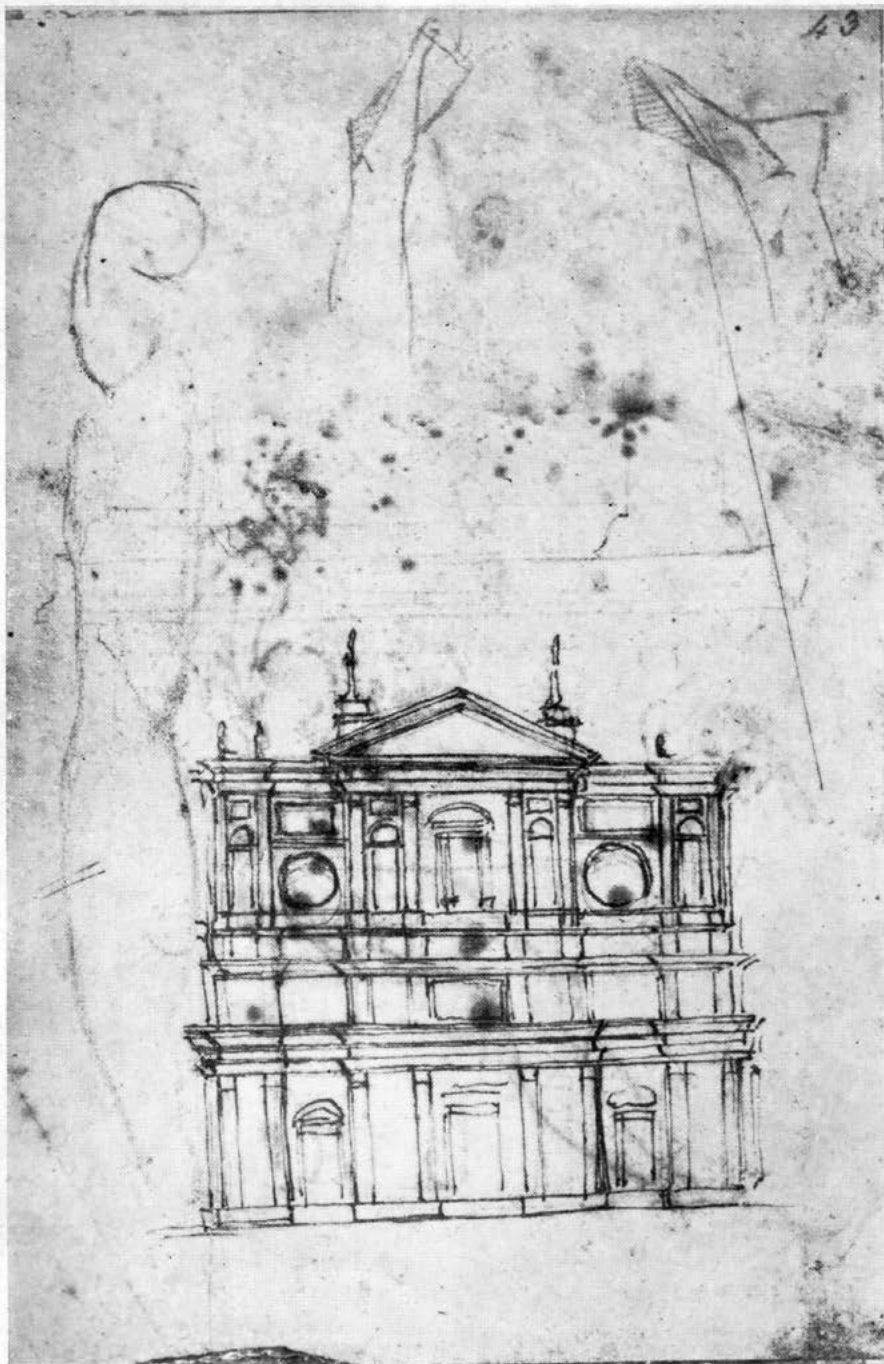




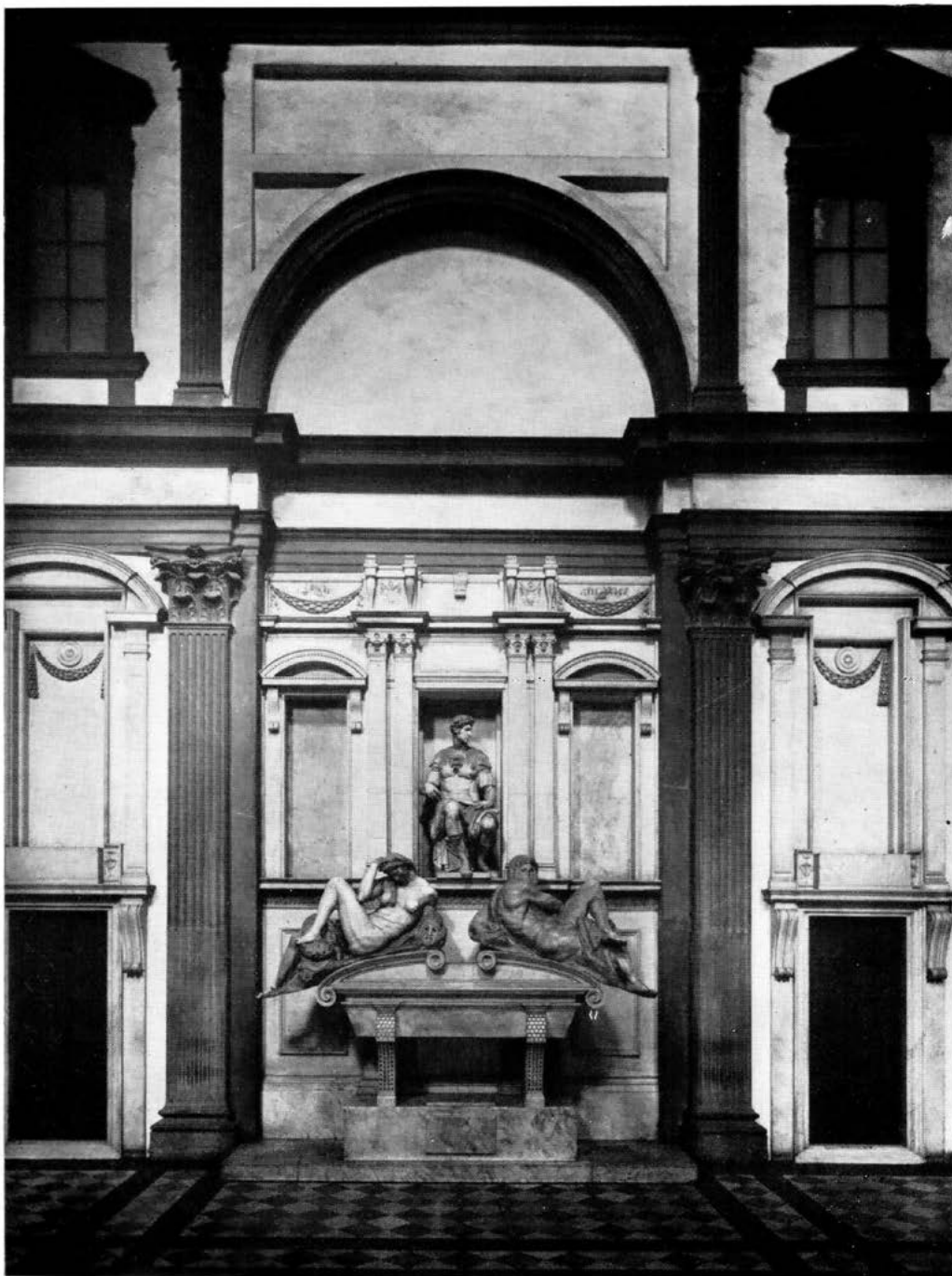


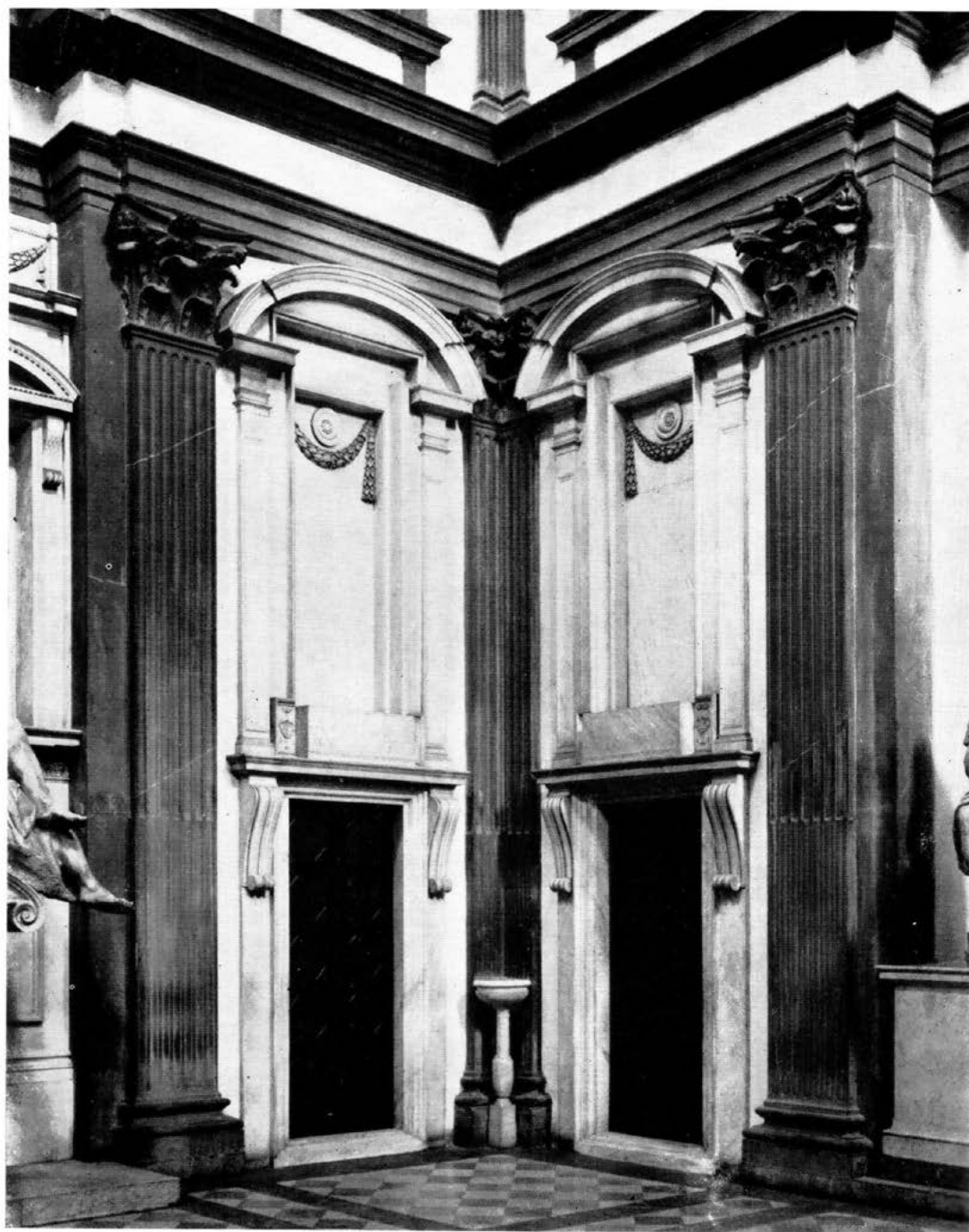


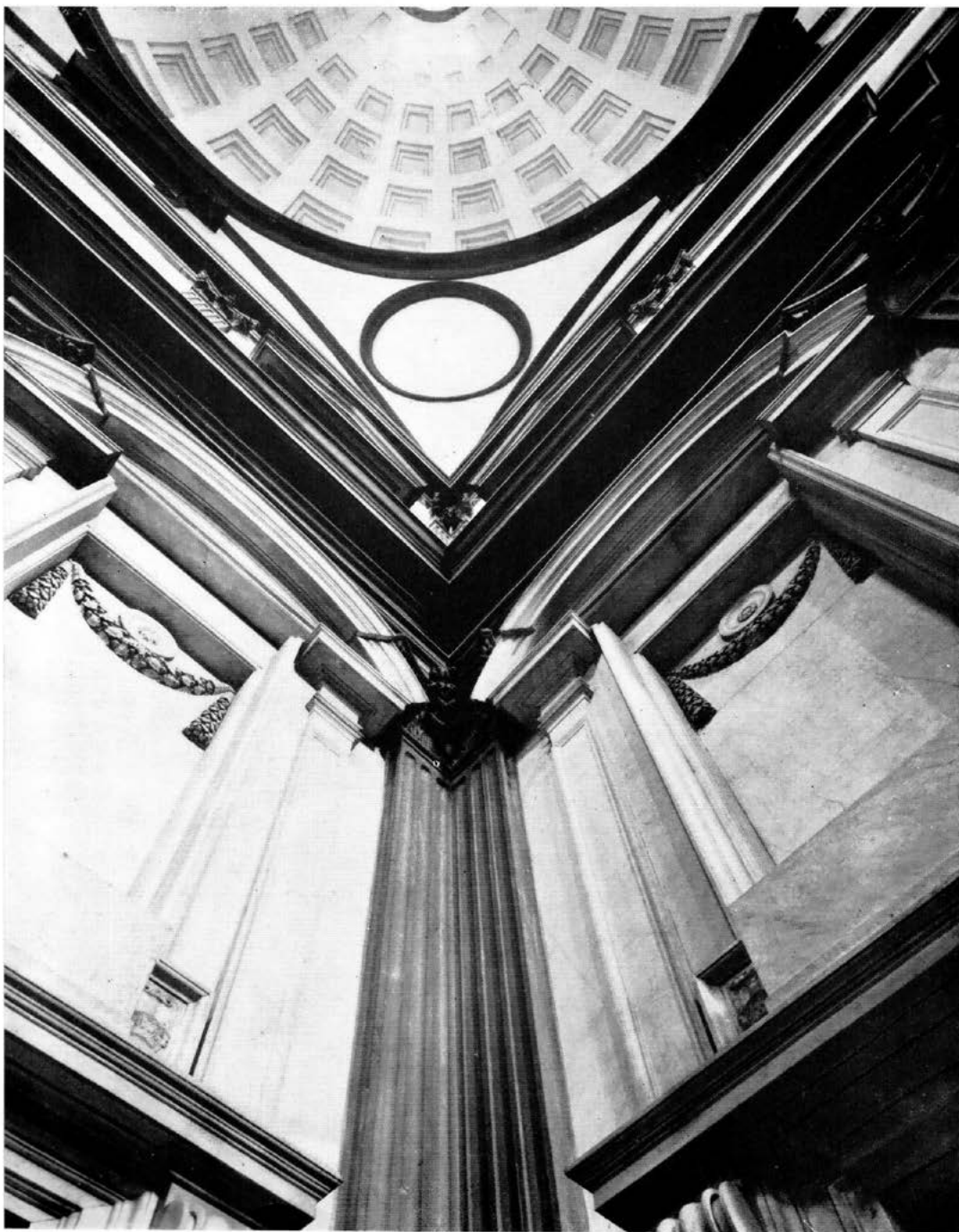






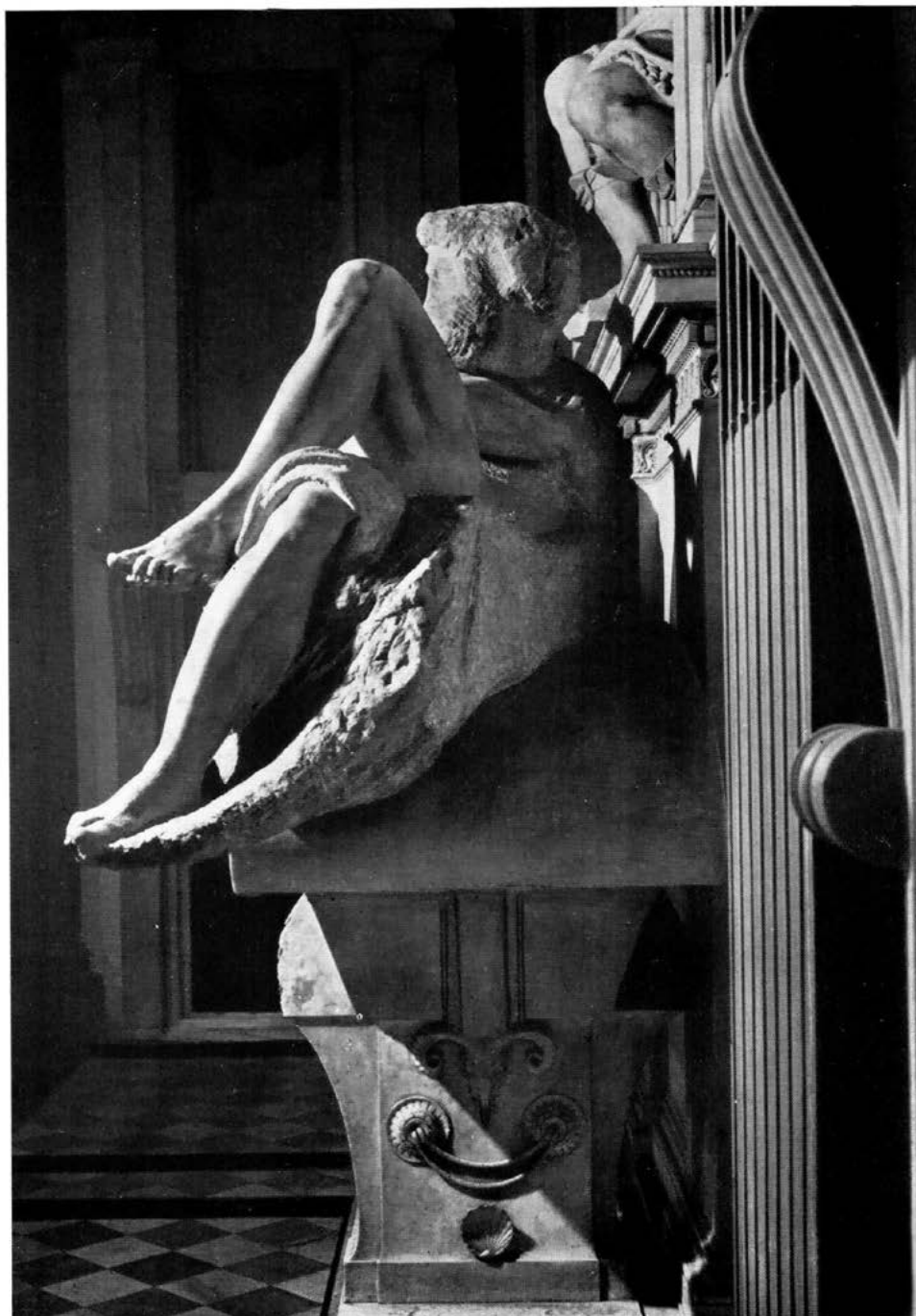




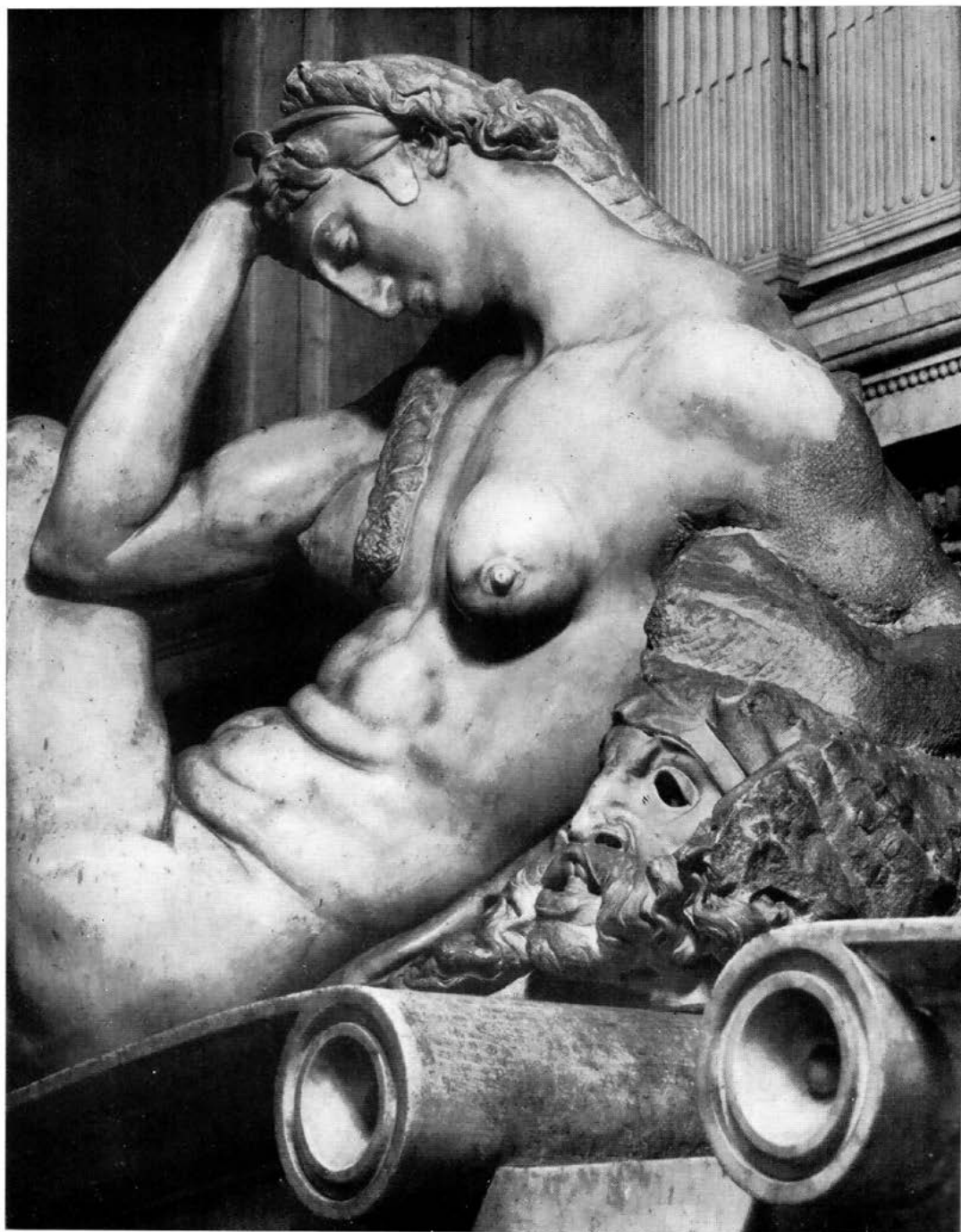


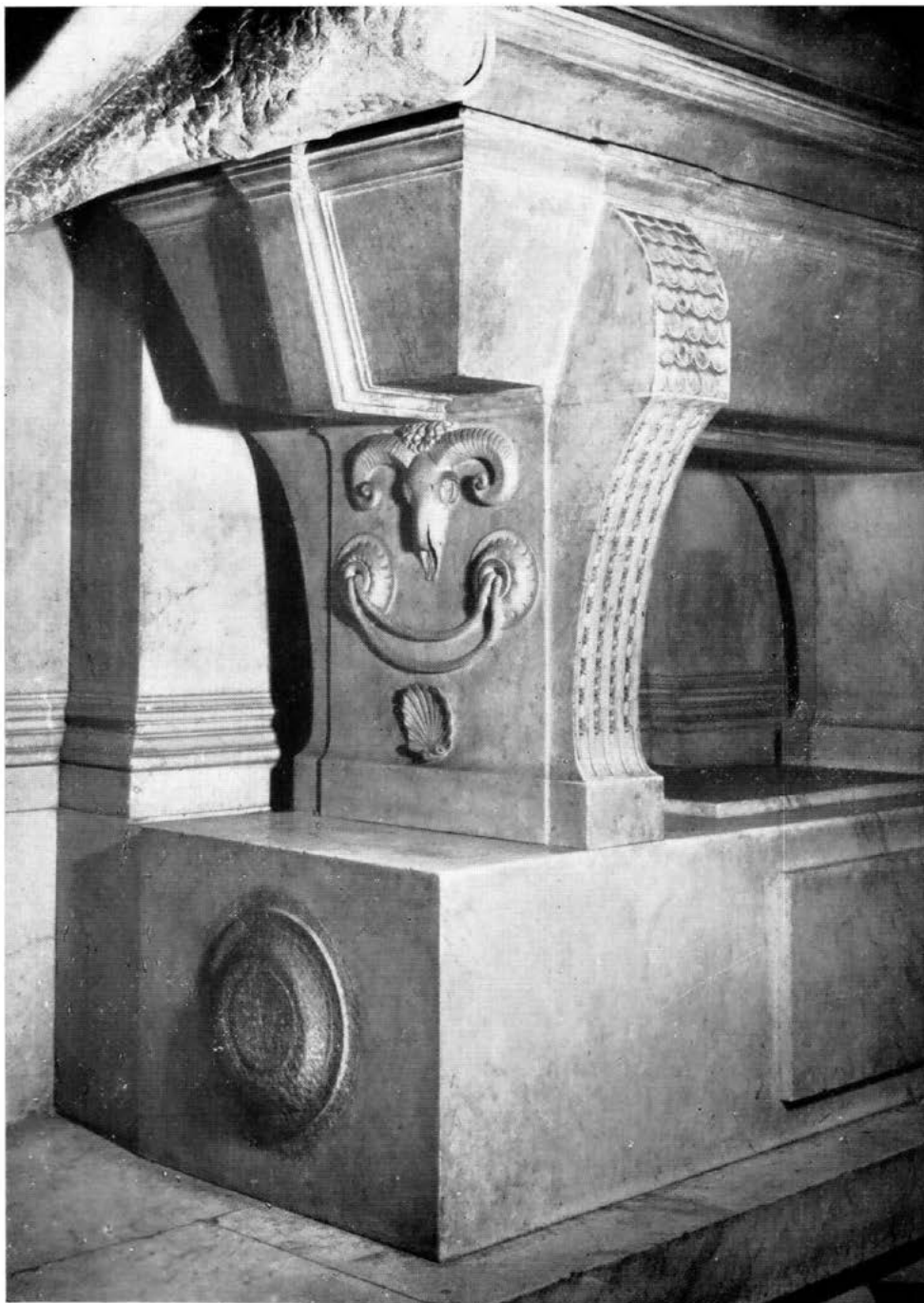


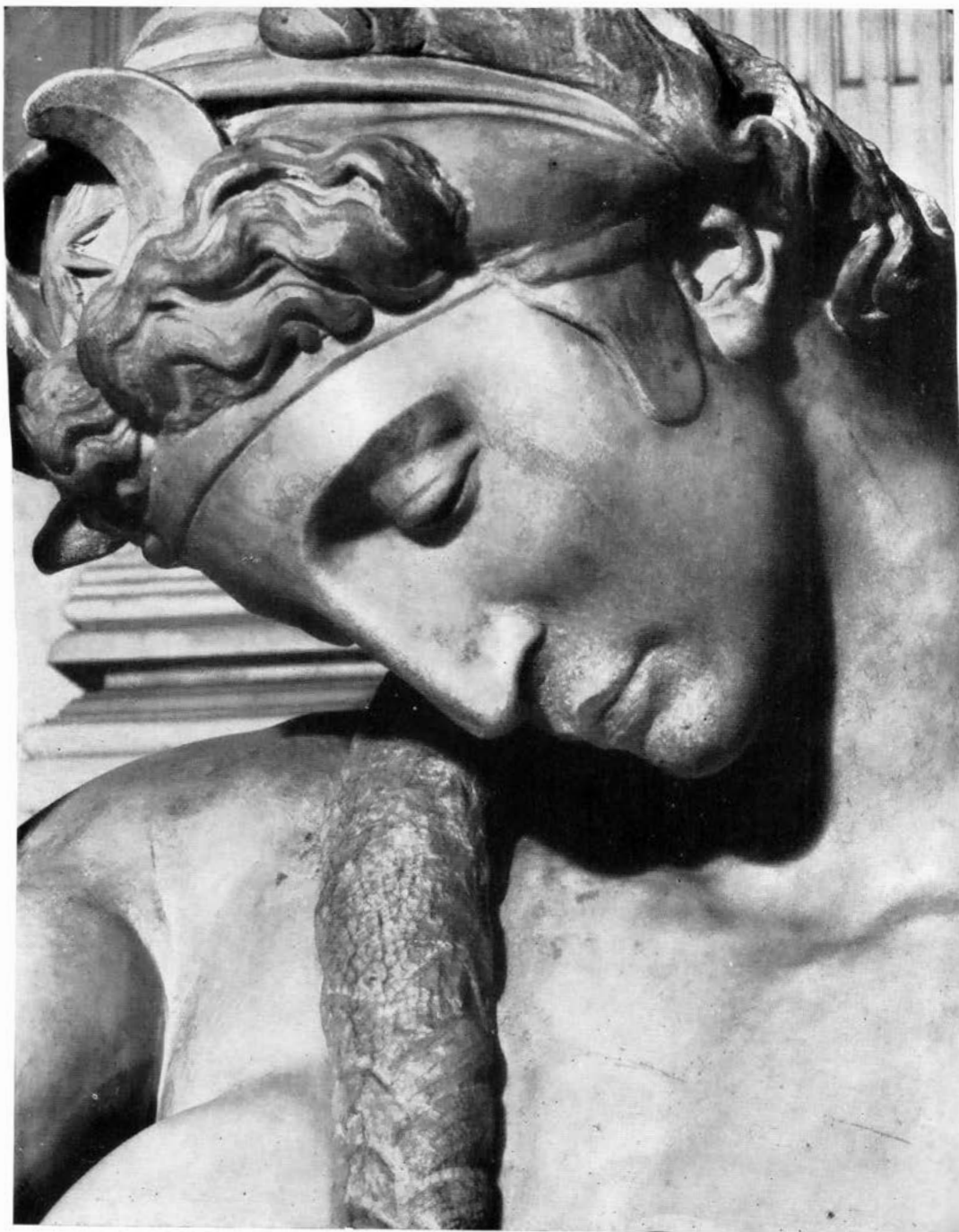






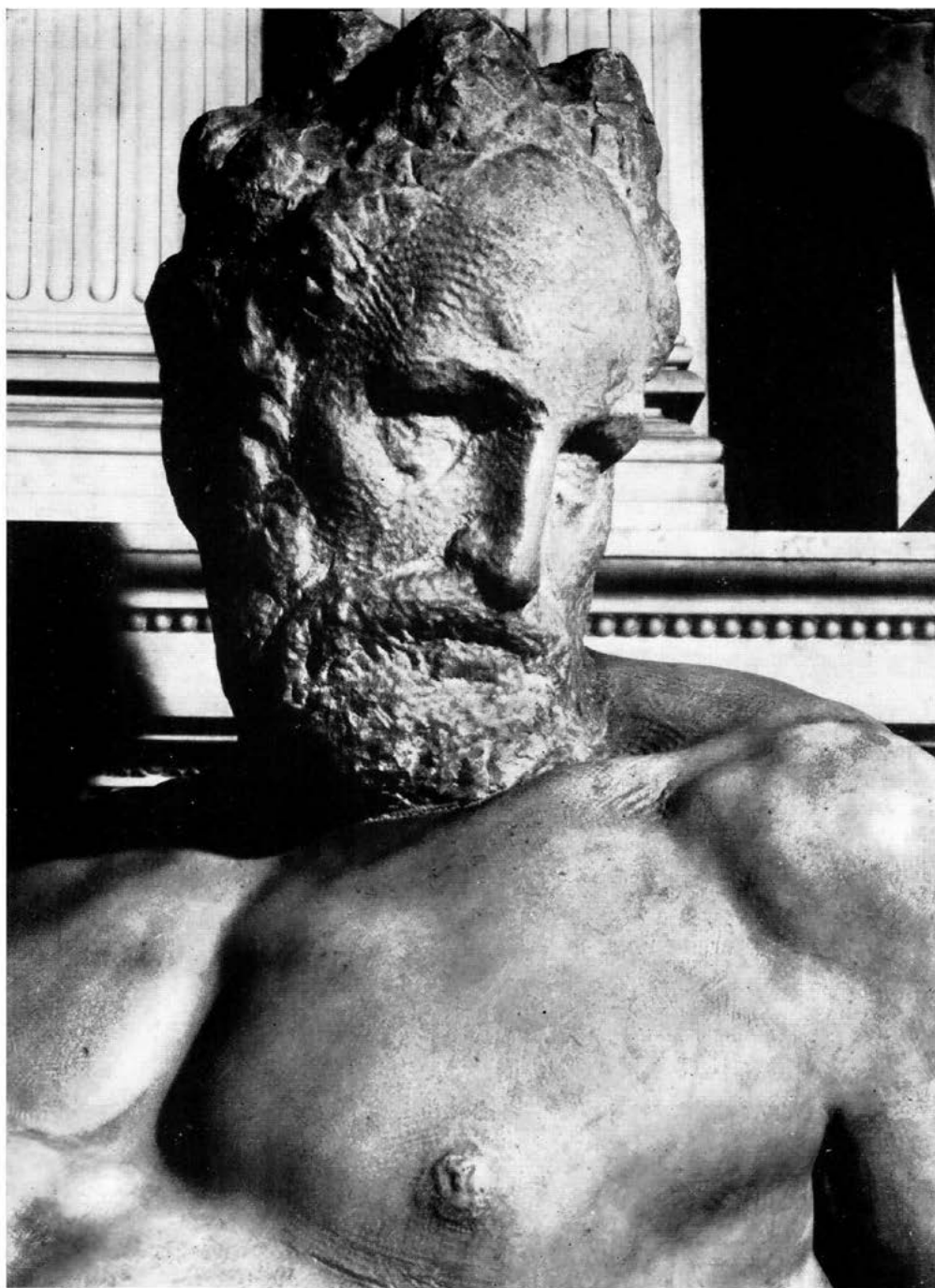


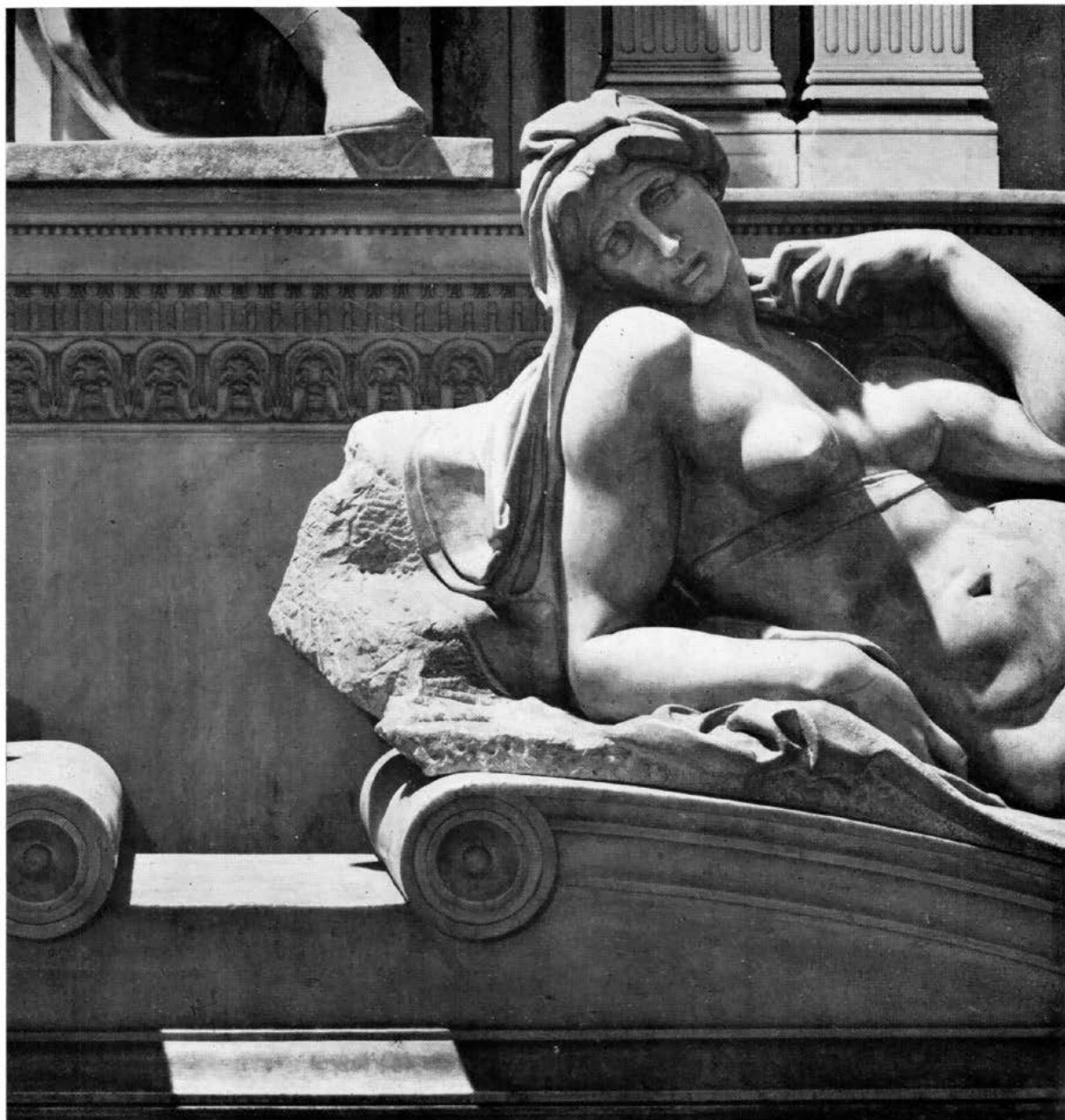




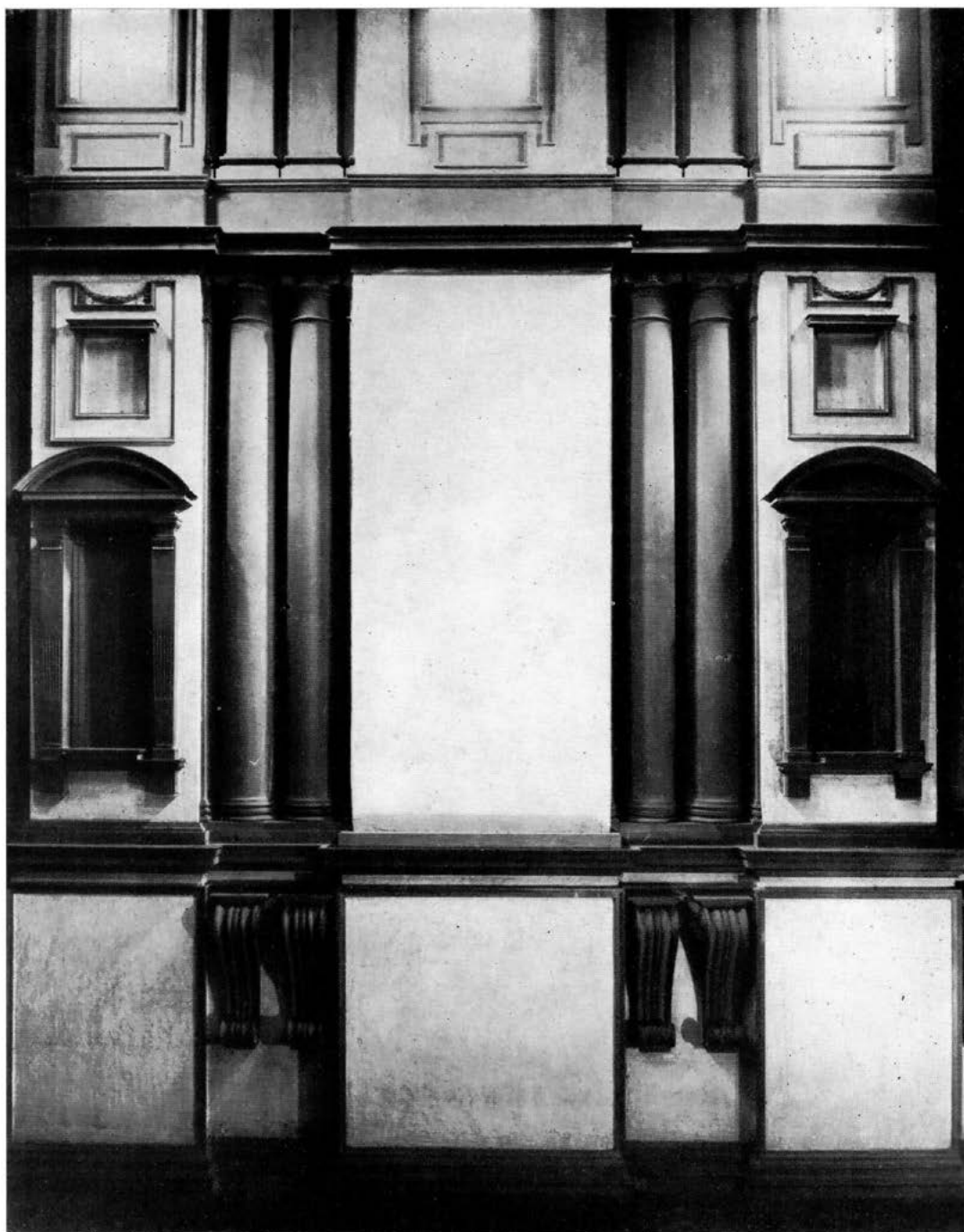






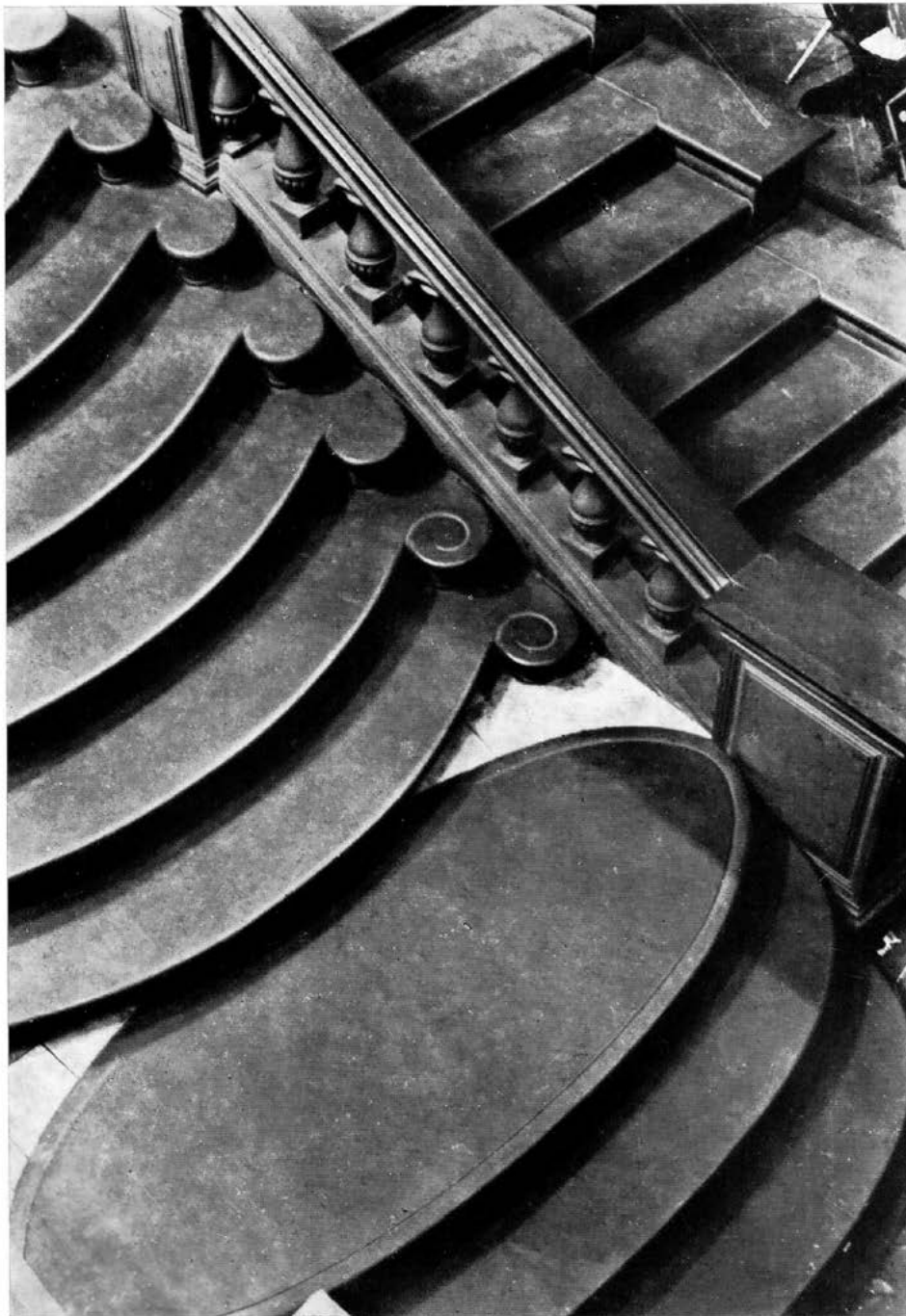




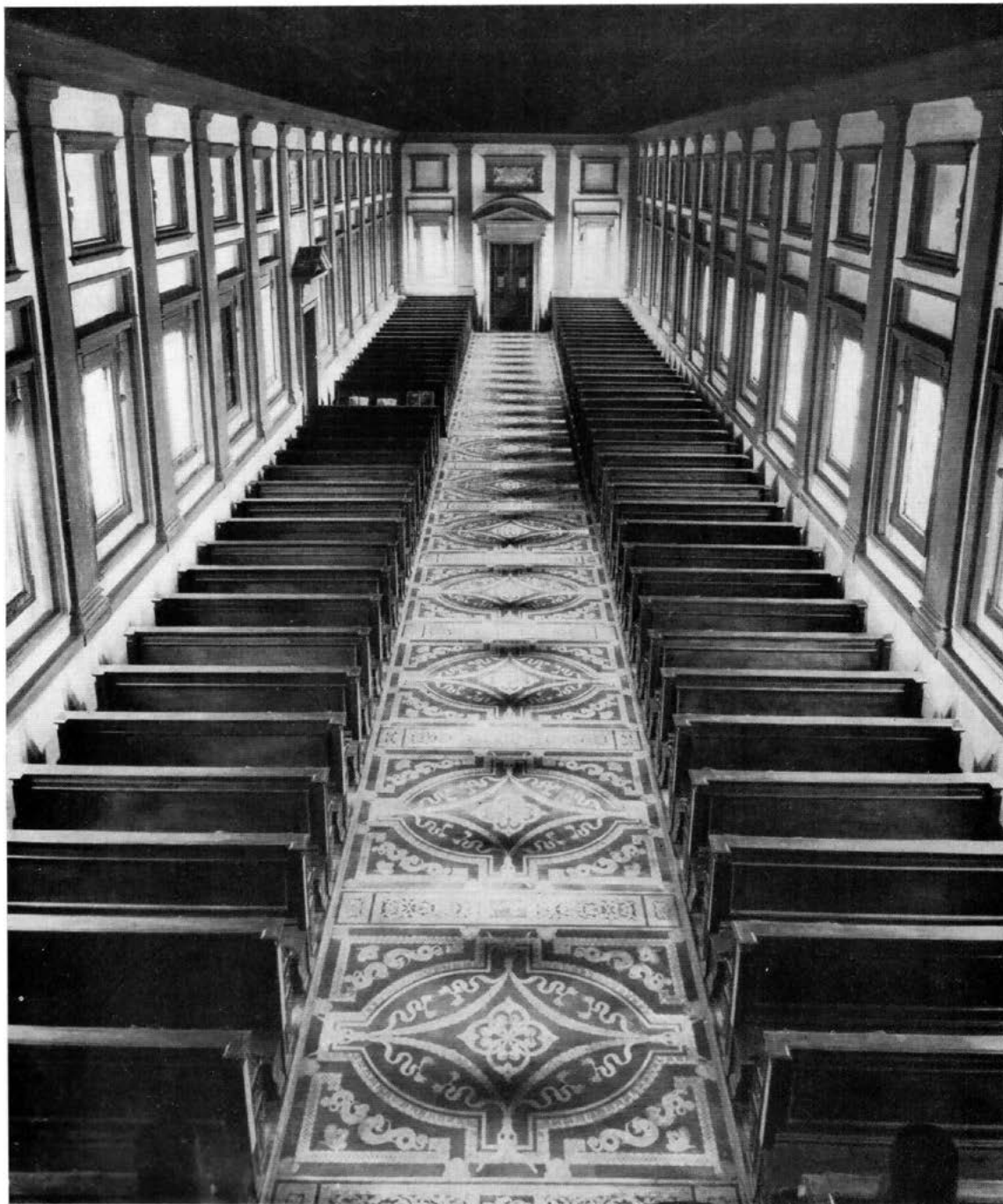




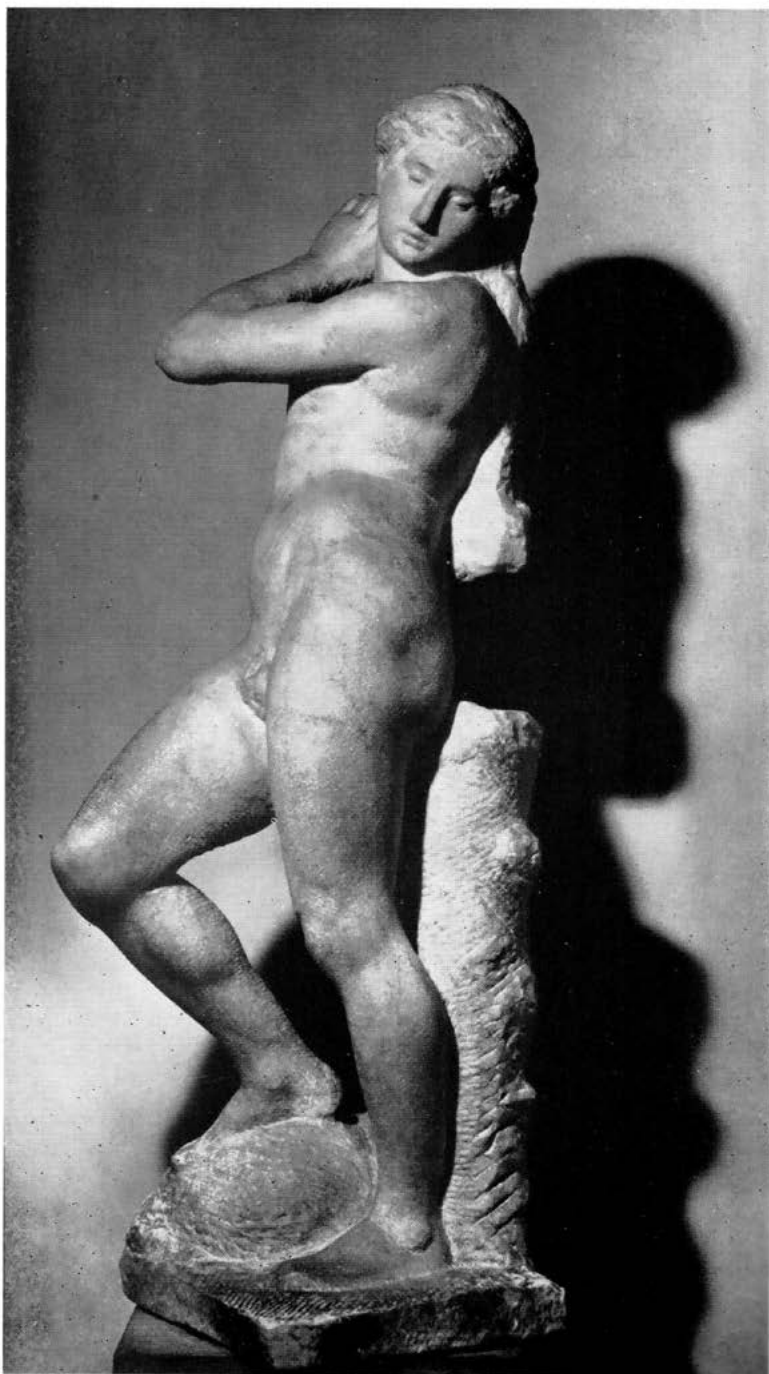


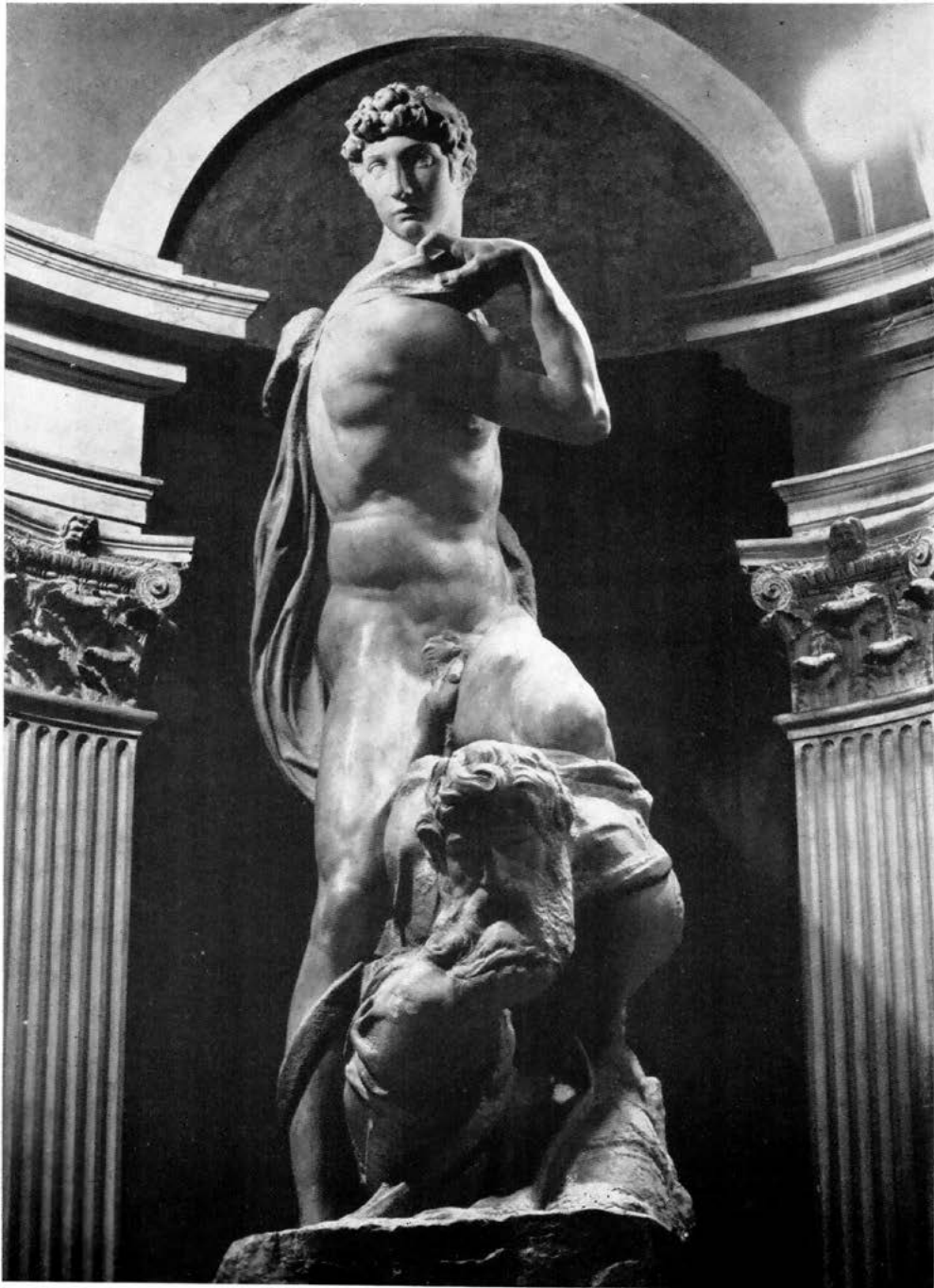


















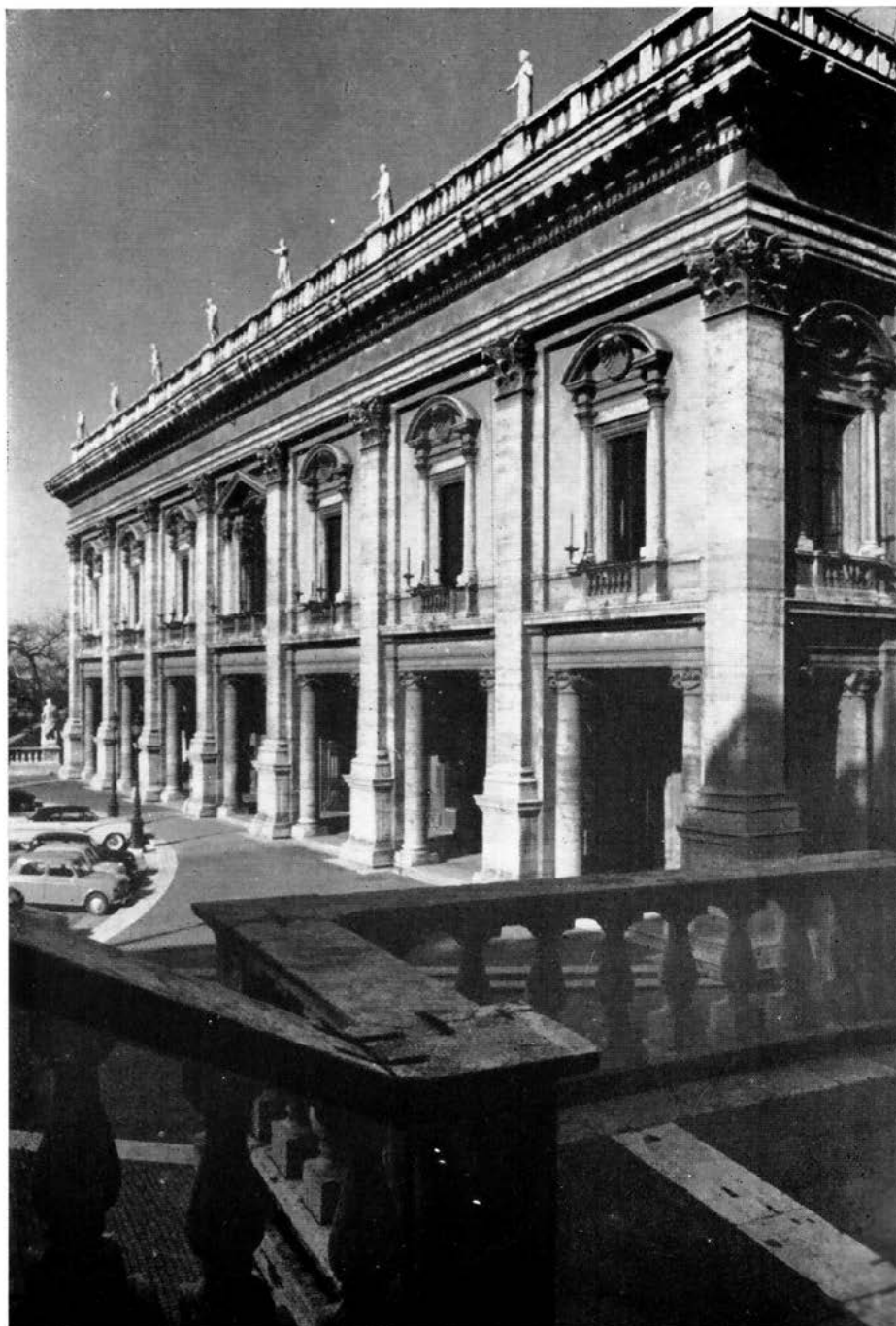




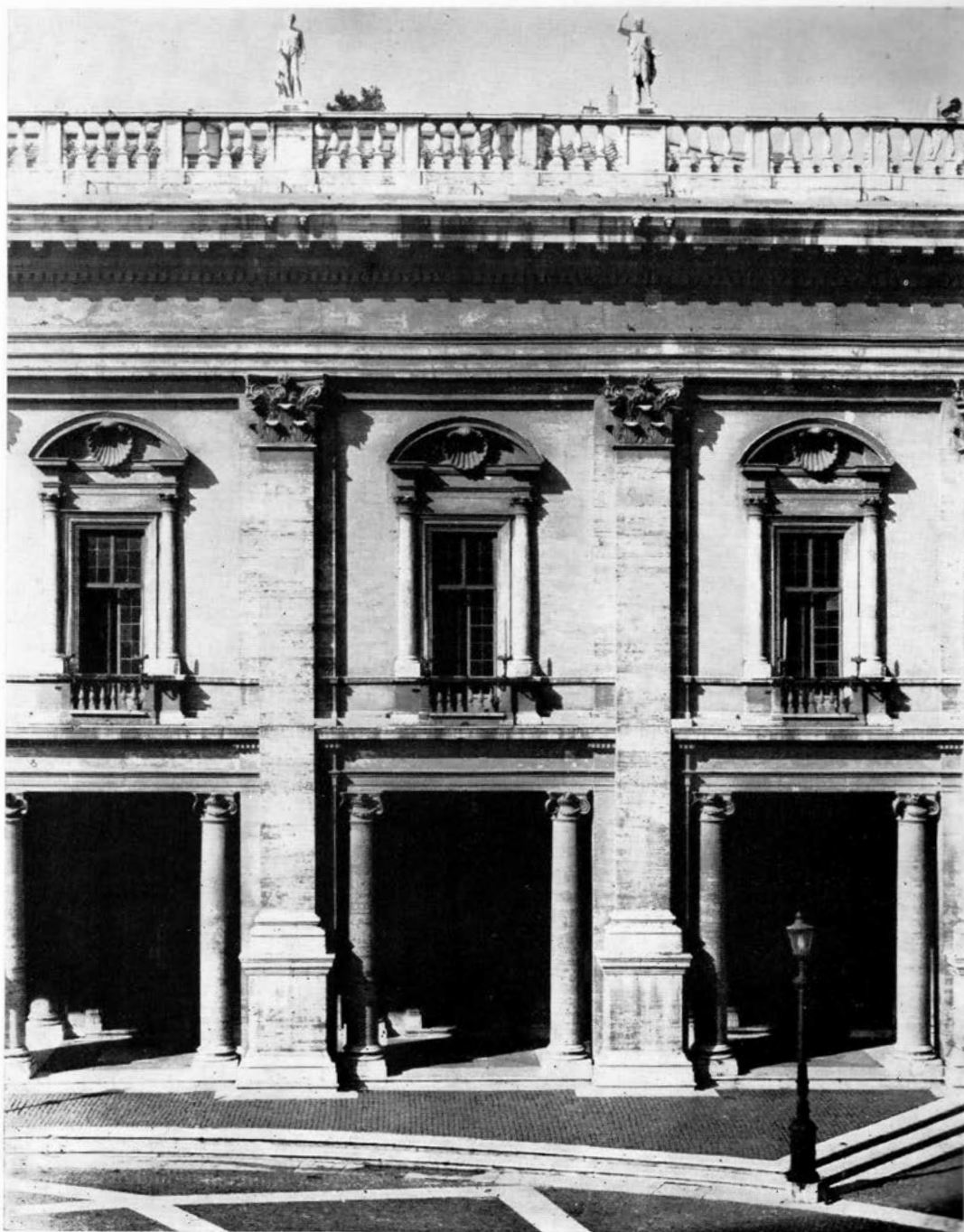










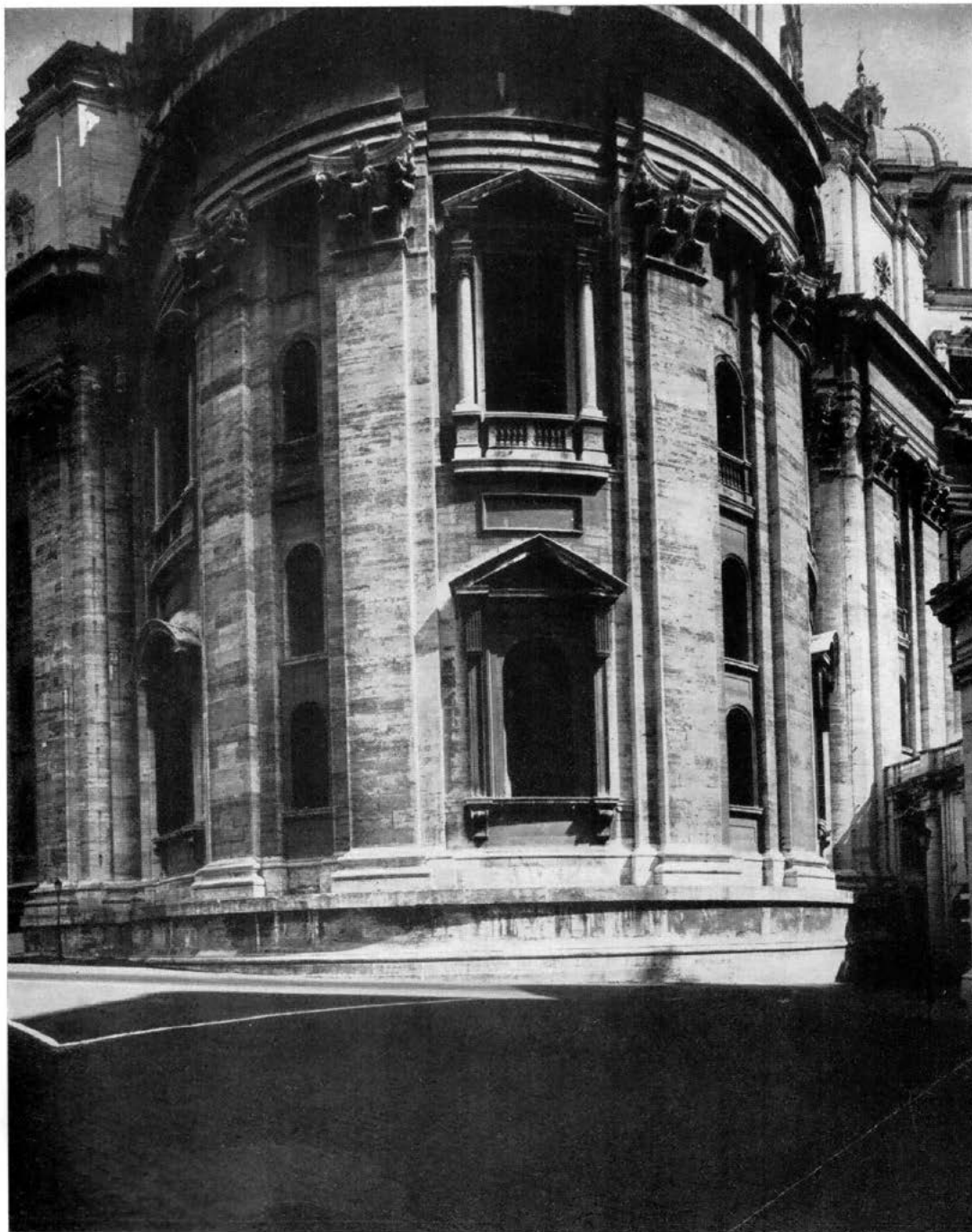




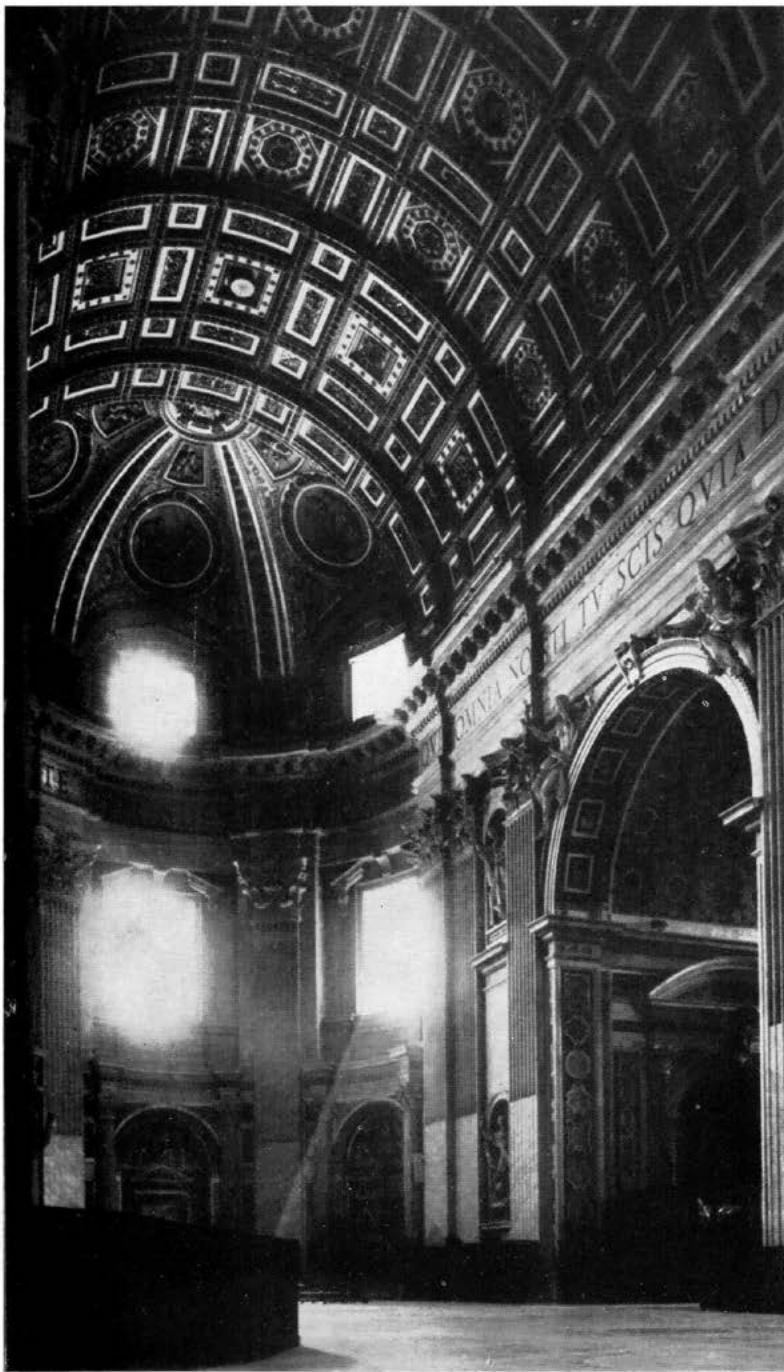


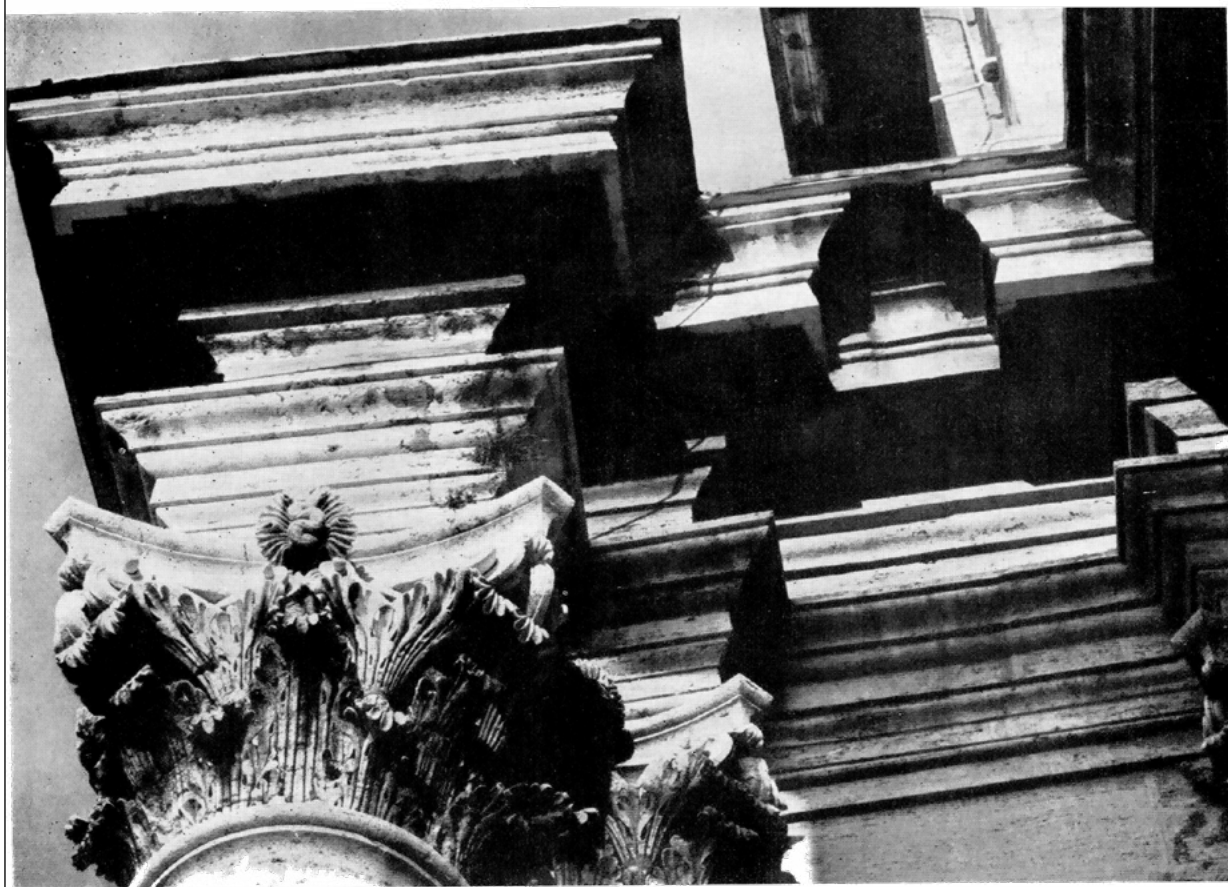








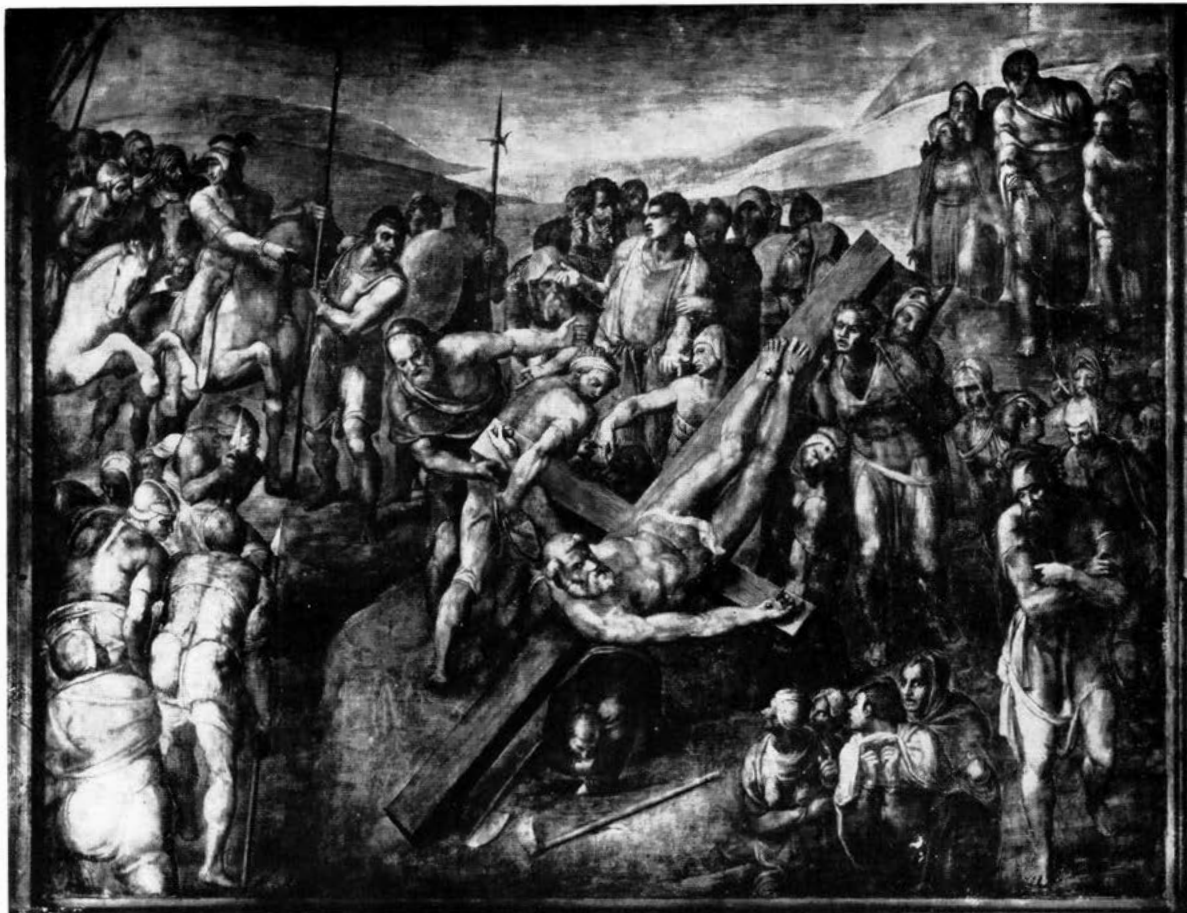






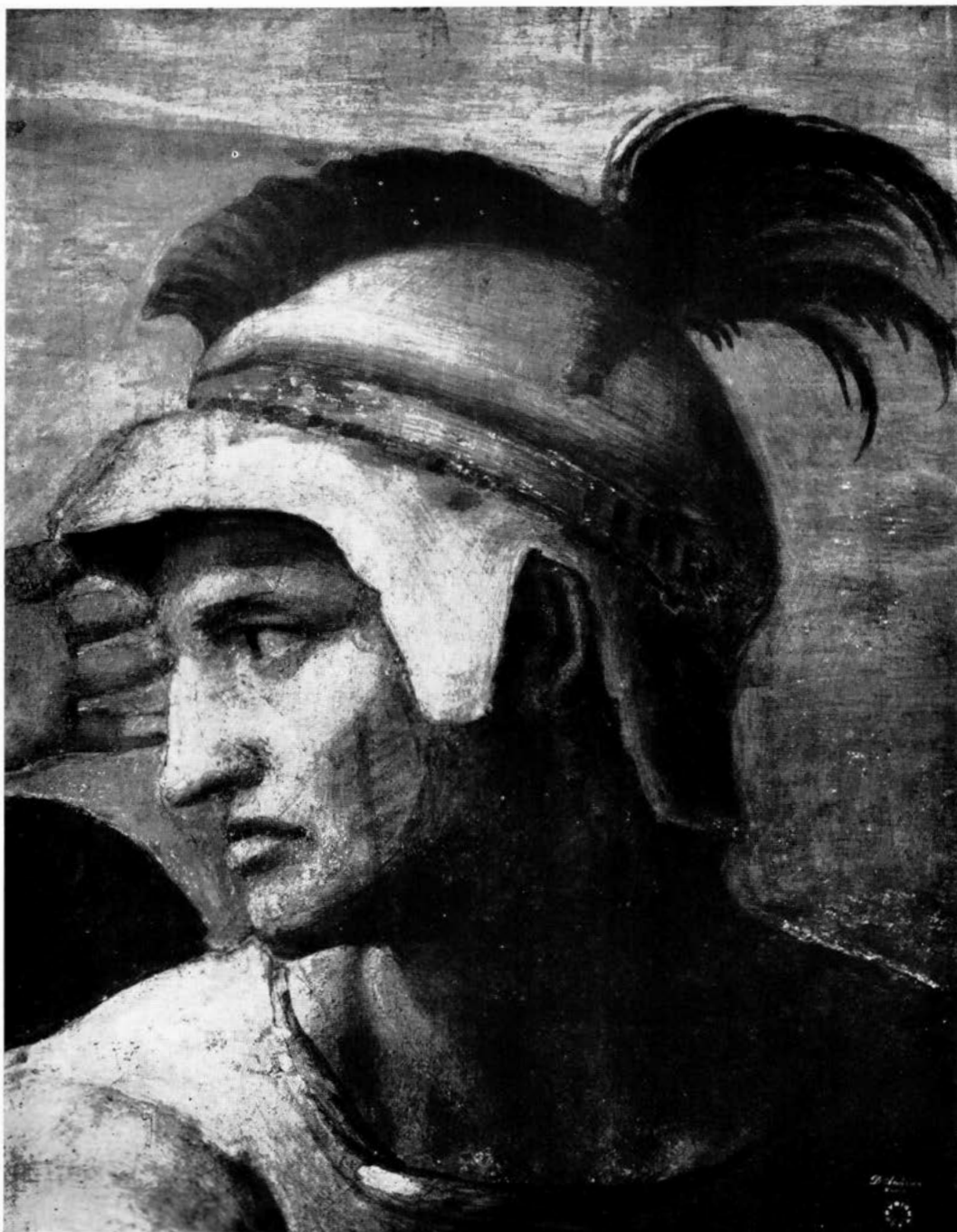




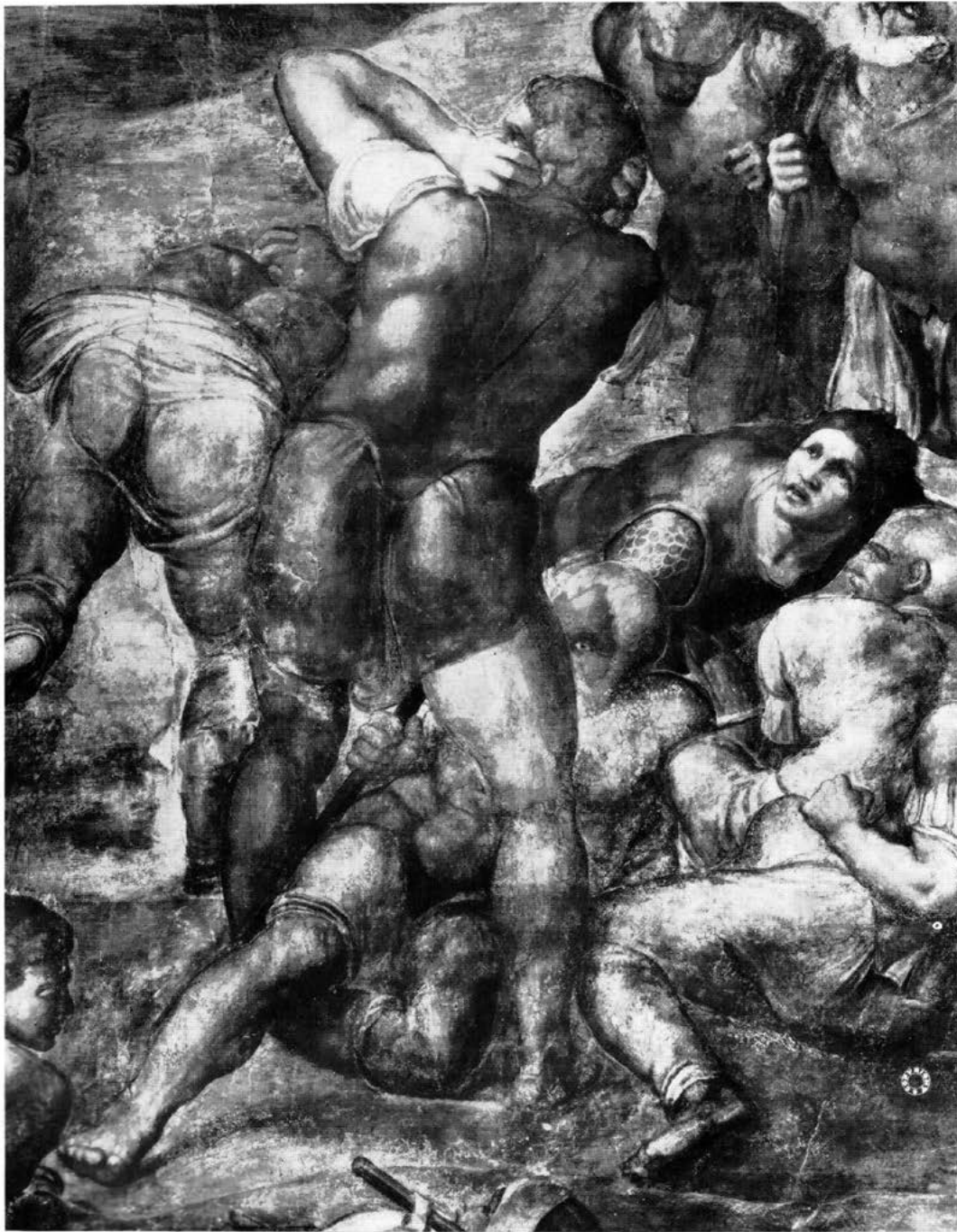


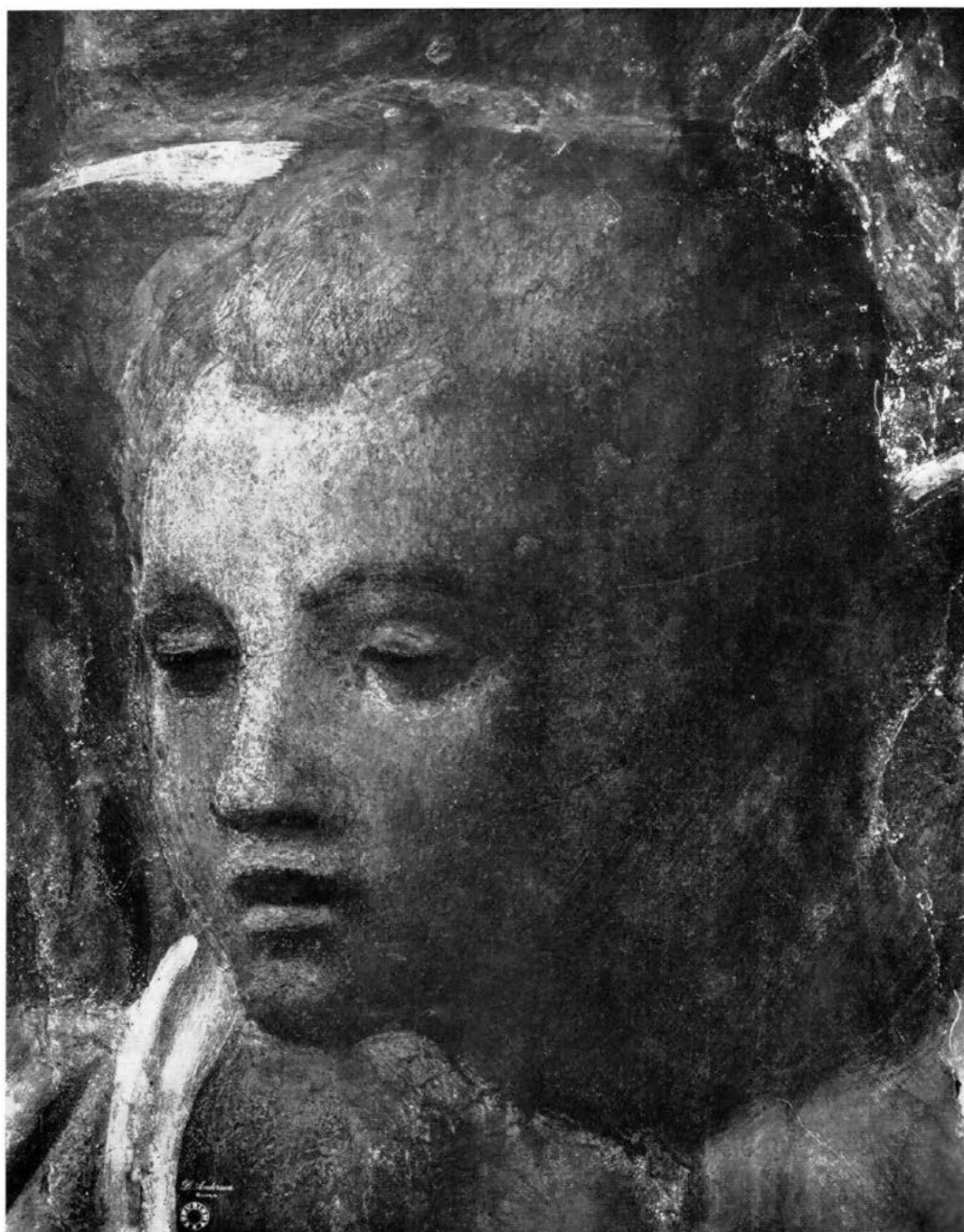










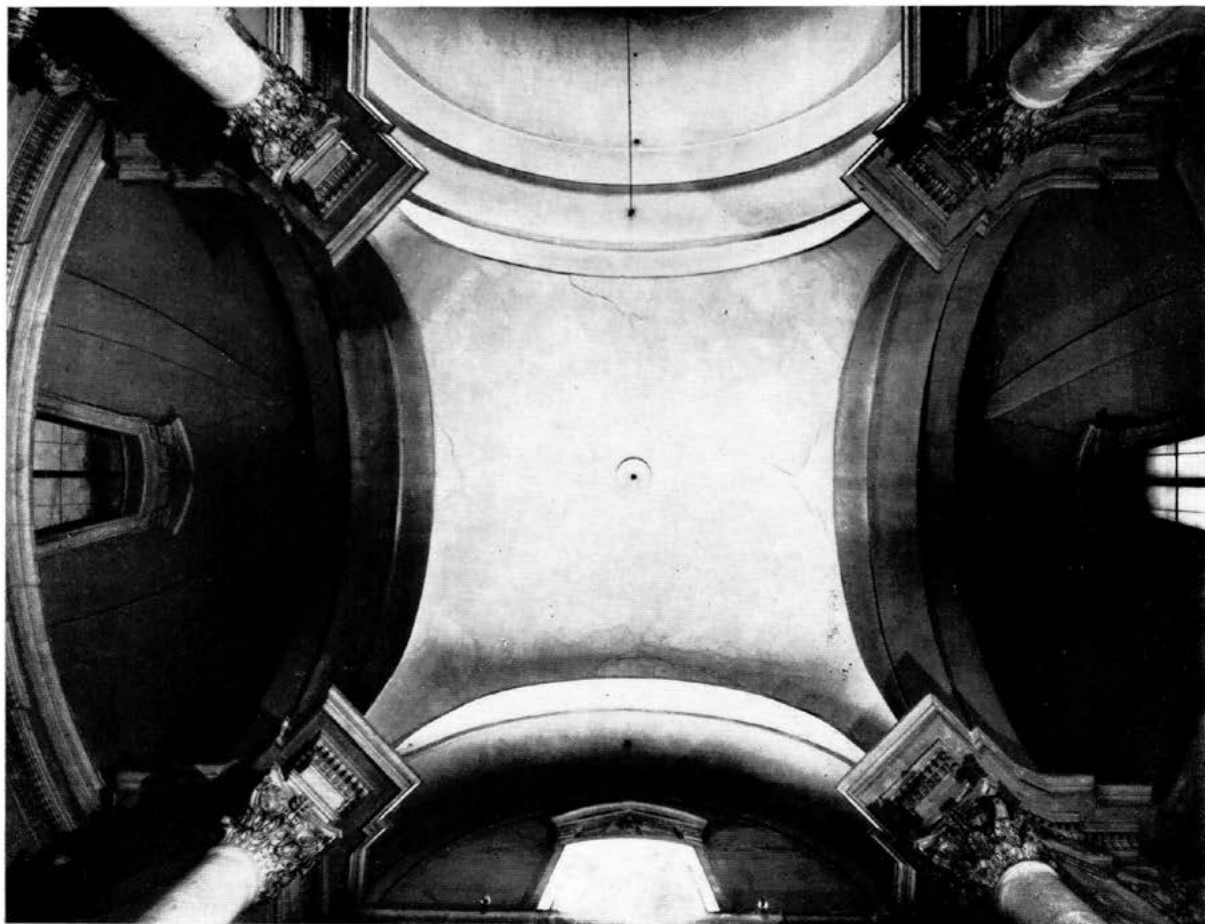




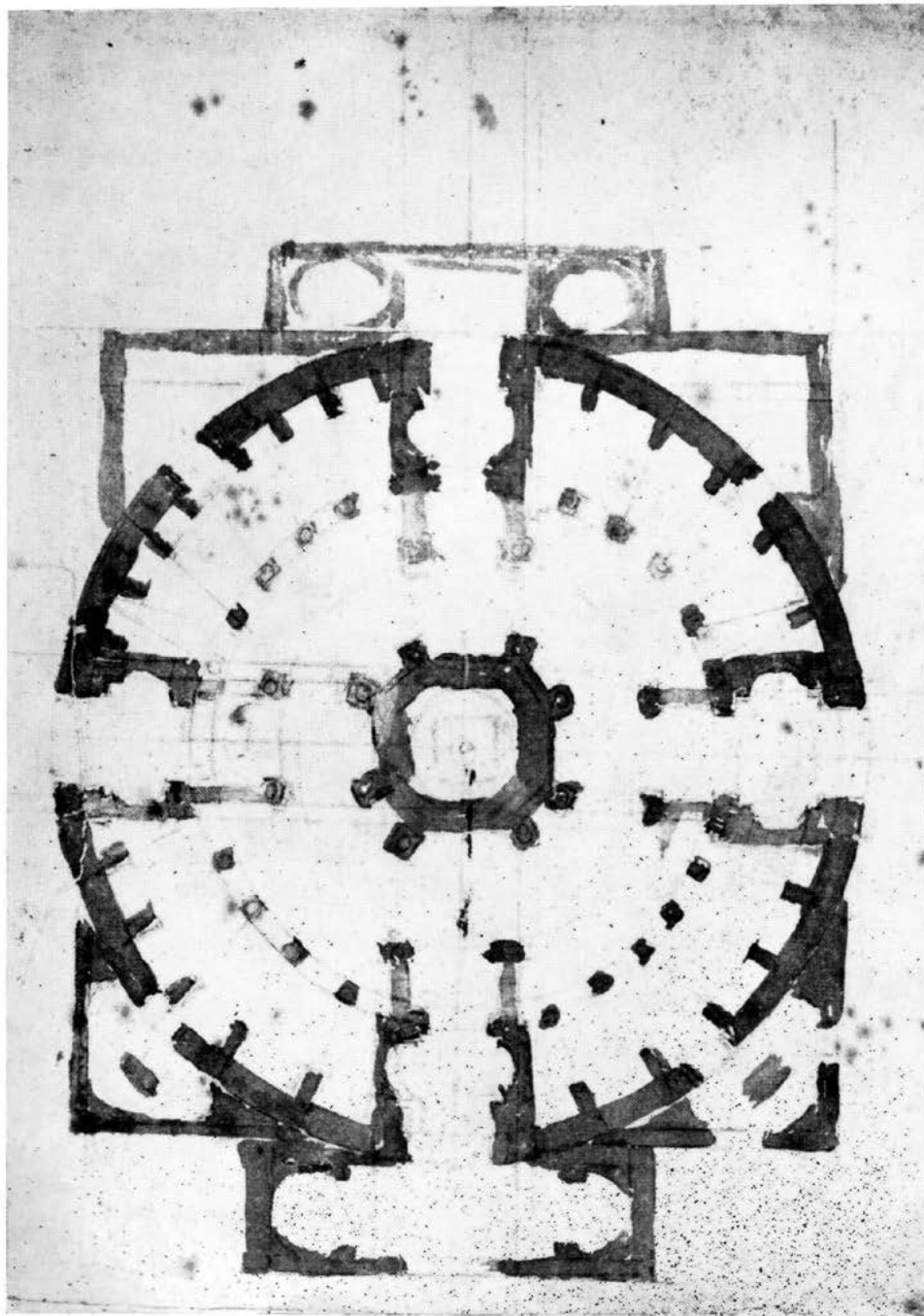






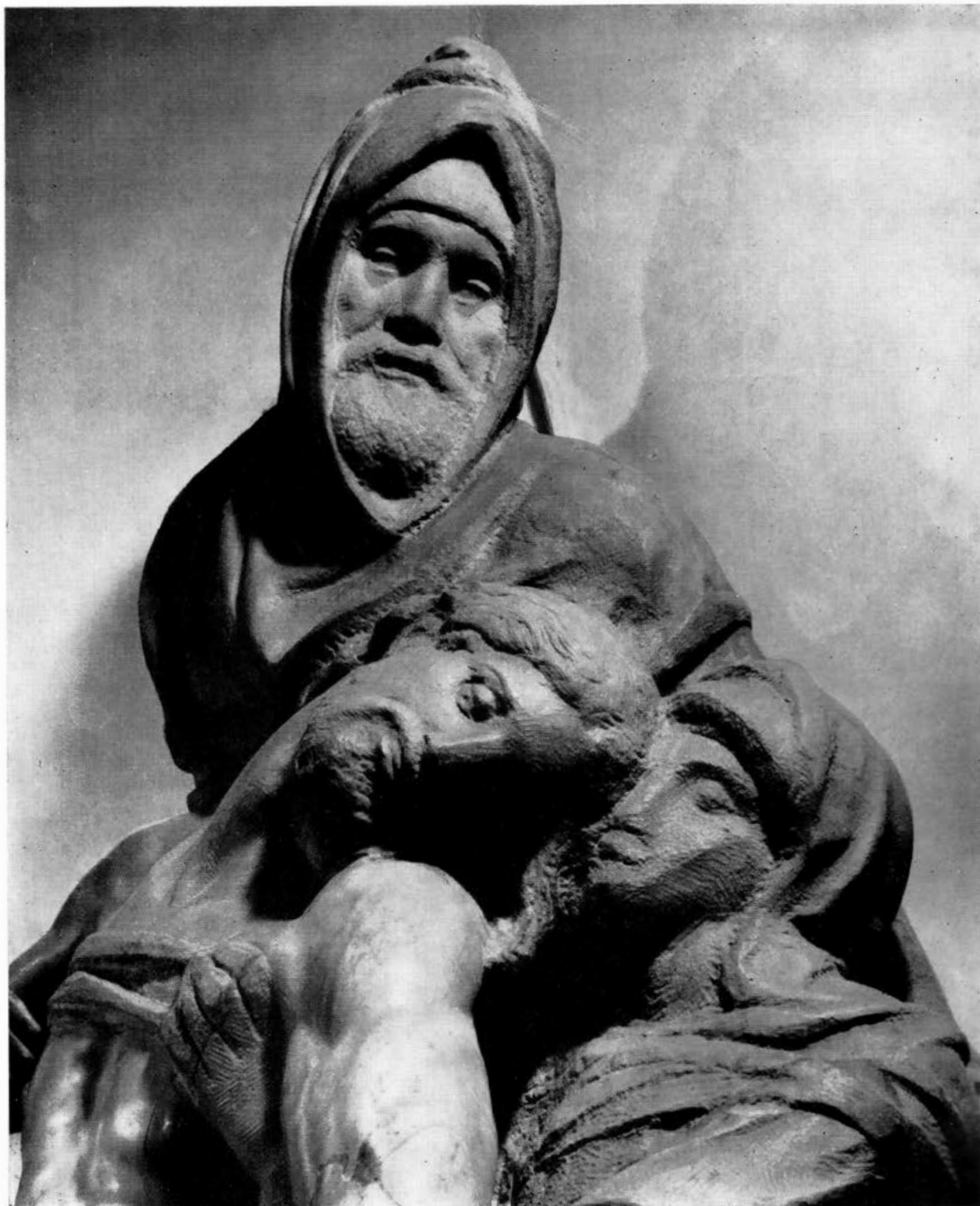












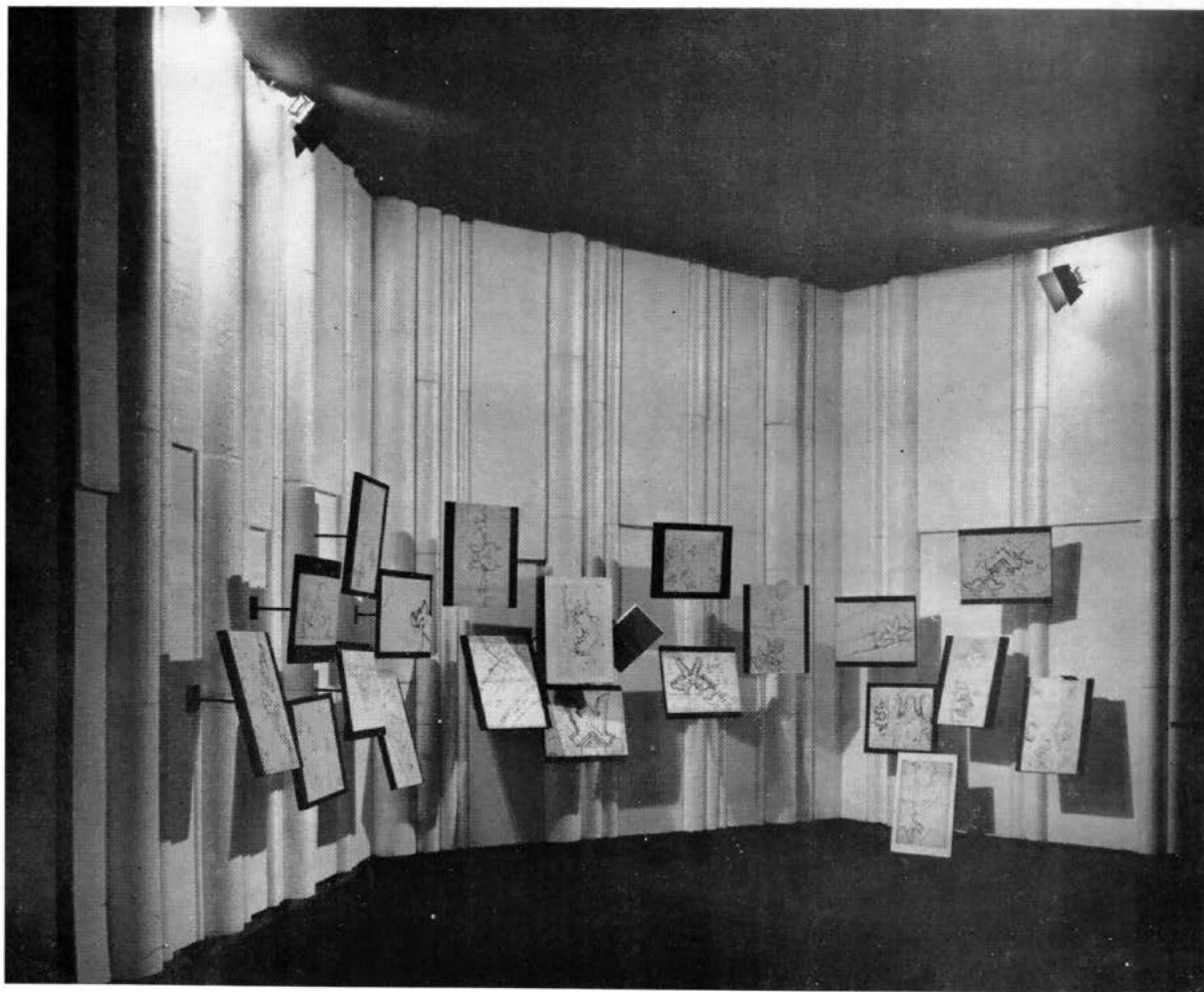


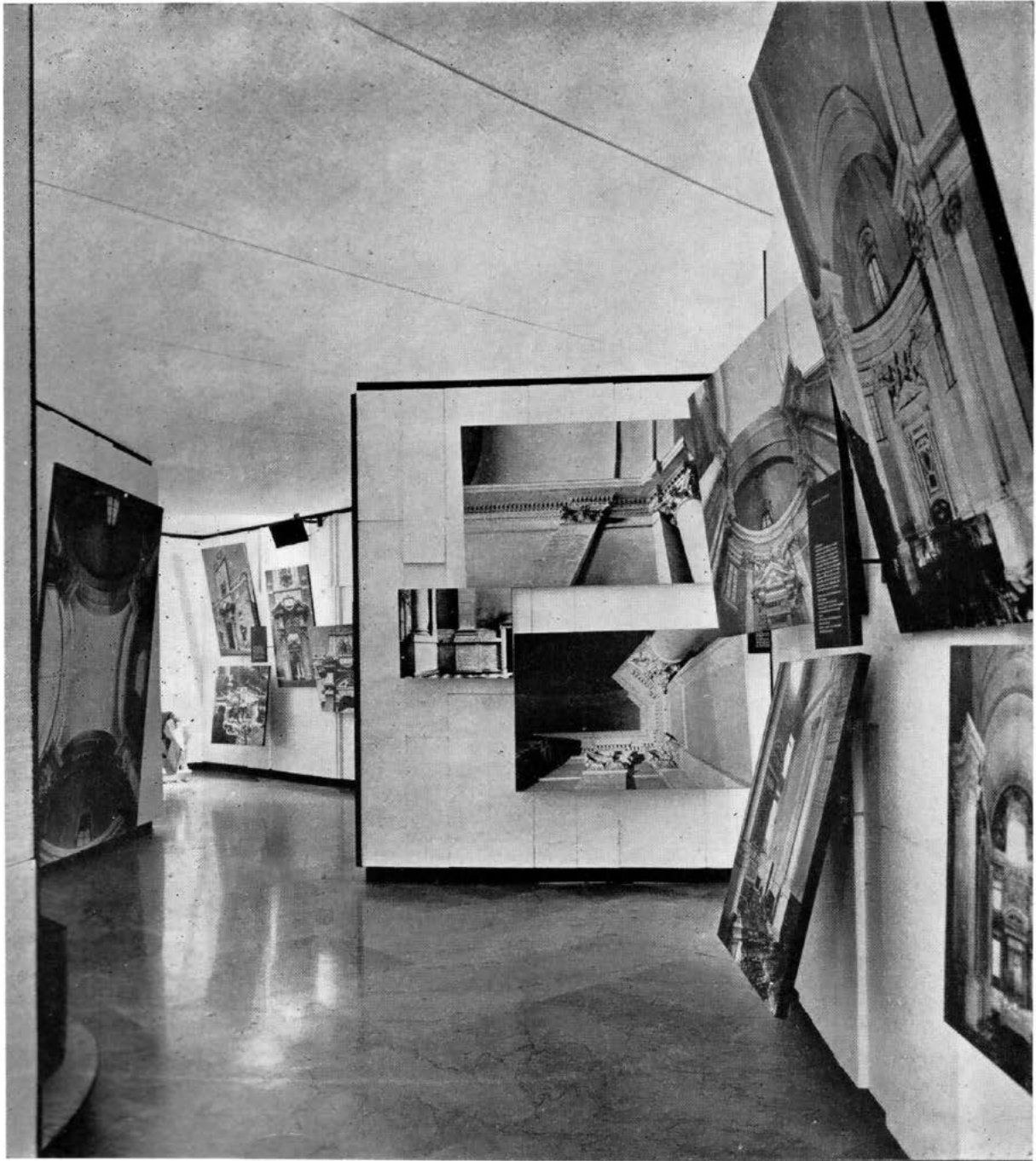












ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Crocifisso - Chiesa di S. Spirito, Firenze. (1492-94). (Foto Cortoni)
2. Battaglia dei Centauri contro i Lapiti (part.), Firenze, Casa Buonarroti (c. 1492). (Foto O. Savio)
3. Bacco con satiretto (part.), Firenze, Museo Nazionale. (1496-97). (Foto O. Savio)
4. David - Firenze, Accademia. (1501-1504). (Foto O. Savio)
5. David - (part.), Firenze, Accademia. (Foto O. Savio)
6. Tondo Pitti - Firenze, Bargello. 1503-1504). (Foto O. Savio)
7. Tondo Taddei - Londra, Royal Academy. (1504). (Foto Alinari)
8. San Matteo - Firenze, Accademia. (1503-1505 c.). (Foto O. Savio)
9. Cappella Sistina - Città del Vaticano. (1508-1512). (Foto Anderson)
10. Cappella Sistina - Volta. Città del Vaticano. (Foto Anderson)
11. Cappella Sistina - Part. della volta. Città del Vaticano. (Foto Anderson)
12. Cappella Sistina - Part. della volta. Città del Vaticano. (Foto Anderson)
13. Cappella Sistina - Part. della volta. Città del Vaticano. (Foto Anderson)
14. Tomba di Giulio II - Roma, S. Pietro in Vincoli. (1505-1545). (Foto O. Savio)
15. Prigione morente (part.) - Parigi, Louvre. (1515-1516). (Foto Alinari)
16. Part. della Tomba di Giulio II con il Mosè (1506). Roma, S. Pietro in Vincoli. (Foto O. Savio)
17. Prigione detto il gigante che si desta - Firenze, Accademia (c. 1532). (Foto O. Savio)
18. Prigione detto il Gigante giovane (part.) - Firenze, Accademia. (Foto O. Savio)
19. Prigione detto il Gigante giovane (part.) - Firenze, Accademia. (Foto O. Savio)
20. Prigione detto il Gigante barbuto. Firenze, Accademia. (Foto O. Savio)
21. Prigione detto il Gigante barbuto. Firenze, Accademia. (Foto O. Savio)
22. Prigione detto « Atlante ». Firenze, Accademia. (Foto O. Savio)
23. Prigione detto « Atlante » (part.). Firenze, Accademia. (Foto O. Savio)
24. Disegno della facciata della chiesa di S. Lorenzo. Firenze, Casa Buonarroti. (1516-1520) (Foto Sovrintendenza Gallerie Firenze)
25. Cappella Medicea. Firenze (1520-1534). (Foto O. Savio)
26. Cappella Medicea. Tomba di Giuliano de' Medici. Firenze. (Foto O. Savio)
27. Cappella Medicea (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
28. Cappella Medicea (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
29. Cappella Medicea. Tomba di Giuliano de' Medici (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
30. Cappella Medicea. Tomba di Giuliano de' Medici (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
31. Cappella Medicea. Tomba di Giuliano de' Medici (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
32. Cappella Medicea. Tomba di Giuliano de' Medici (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
33. Cappella Medicea. Tomba di Giuliano de' Medici (part.) Firenze. (Foto O. Savio)
34. Cappella Medicea. Tomba di Giuliano de' Medici (part.). Firenze. (Foto O. Savio)

35. Cappella Medicea. Tomba di Giuliano de' Medici (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
36. Cappella Medicea. Tomba di Giuliano de' Medici (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
37. Cappella Medicea. Madonna Medici (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
38. Cappella Medicea. Tomba di Lorenzo de' Medici (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
39. Cappella Medicea. Tomba di Lorenzo de' Medici (part.). Firenze. (Foto O. Savio)
40. Biblioteca Laurenziana. Ricetto. Firenze (1523-1534; 1558-1560). (Foto O. Savio)
41. Biblioteca Laurenziana (part.). Ricetto. (Foto O. Savio)
42. Biblioteca Laurenziana (part.). Ricetto. (Foto O. Savio)
43. Biblioteca Laurenziana (part.). Ricetto. (Foto O. Savio)
44. Biblioteca Laurenziana (part.). Ricetto. (Foto O. Savio)
45. Biblioteca Laurenziana (part.). Ricetto. (Foto O. Savio)
46. Biblioteca Laurenziana. Sala di lettura. Firenze. (Foto O. Savio)
47. Biblioteca Laurenziana. Sala di lettura. Firenze. (Foto O. Savio)
48. Fortificazioni fiorentine. Disegno. Casa Buonarroti (1528-1530).
(Foto Sovrintendenza Gallerie Firenze)
49. David-Apollo (1530). Firenze, Museo Nazionale. (Foto O. Savio)
50. Gruppo per una « vittoria » (1532 c.). Firenze, Palazzo Vecchio. (Foto O. Savio)
51. Gruppo per una « vittoria ». Firenze, Palazzo Vecchio (part.). (Foto O. Savio)
52. Bruto, Firenze, Museo Nazionale (1539-1545). (Foto O. Savio)
53. Bruto. Firenze, Museo Nazionale (part.). (Foto O. Savio)
54. Giudizio Universale - Cappella Sistina. Città del Vaticano (1534-1541).
(Foto Anderson)
55. Giudizio Universale - Cappella Sistina. Città del Vaticano (part.). (Foto Anderson)
56. Giudizio Universale - Cappella Sistina. Città del Vaticano (part.). (Foto Anderson)
57. Campidoglio. Roma (1538-1564). (Foto Anderson)
58. Campidoglio. Roma. (Foto O. Savio)
59. Campidoglio. Palazzo dei Conservatori. Roma. (Foto O. Savio)
60. Campidoglio. Roma. (Foto O. Savio)
61. Campidoglio. Palazzo dei Conservatori (part.). Roma. (Foto O. Savio)
62. Palazzo Farnese. Roma (1546-1550). (Foto O. Savio)
63. Palazzo Farnese. Roma. (Foto O. Savio)
64. Palazzo Farnese. Roma. (Foto O. Savio)
65. San Pietro (1547-1564). Città del Vaticano. (Alifoto)
66. San Pietro (part. esterno). Città del Vaticano. (Foto P. Portoghesi)
67. San Pietro (part. esterno). Città del Vaticano. (Foto P. Portoghesi)
68. San Pietro (part. interno). Città del Vaticano. (Foto P. Portoghesi)
69. San Pietro (part. interno). Città del Vaticano. (Foto P. Portoghesi)
70. San Pietro (part.). Città del Vaticano. (Foto P. Portoghesi)
71. San Pietro Modello in legno della cupola (1558-1561). Città del Vaticano.
(Foto O. Savio)
72. San Pietro. Città del Vaticano. (Foto P. Portoghesi)

73. Crocifissione di S. Pietro. Vaticano. Cappella Paolina (1546-1550). (Foto Anderson)
74. Crocifissione di S. Pietro. Vaticano. Cappella Paolina (part.). (Foto Anderson)
75. Crocifissione di S. Pietro. Vaticano. Cappella Paolina (part.). (Foto Anderson)
76. Crocifissione di S. Pietro. Vaticano. Cappella Paolina (part.). (Foto Anderson)
77. La conversione di Saulo. Vaticano. Cappella Paolina (1542-1545). (Foto Anderson)
78. La conversione di Saulo. Vaticano. Cappella Paolina (part.). (Foto Anderson)
79. La conversione di Saulo (part.). Vaticano. Cappella Paolina. (Foto Anderson)
80. Porta Pia. Roma (1561-1564). (Foto O. Savio)
81. Porta Pia (part.). Roma. (Foto E. Monti)
82. Porta Pia (part.). Roma. (Foto E. Monti)
83. Porta Pia (part.). Roma. (Foto E. Monti)
84. Cappella Sforza. Roma. S. Maria Maggiore (1560-1564). (Foto O. Savio)
85. Cappella Sforza (part.). Roma. S. Maria Maggiore. (Foto O. Savio)
86. S. Giovanni dei Fiorentini (1559-1560). (Foto Sovrintendenza alle Gallerie di Firenze)
87. S. Maria degli Angeli (1561-1564). Roma. (Foto O. Savio)
88. S. Maria degli Angeli. Roma. (Foto O. Savio)
89. Pietà (part.). Firenze. Duomo (1555). (Foto O. Savio)
90. Pietà (part.). Firenze. Duomo. (Foto O. Savio)
91. Pietà di Palestrina - Firenze, Accademia. (Foto O. Savio)
92. Pietà Rondanini. Castello Sforzesco. Milano (1555 c.). (Foto O. Savio)
93. Particolare della Sala del calco della Pietà. (Foto O. Savio)
94. Particolare della Sala della volta della Sistina (Foto O. Savio)
95. Particolare della Sala delle fortificazioni (Foto O. Savio)
96. Particolare della Sala della Cappella Sforza (Foto O. Savio)

MICHELANGELO E LA TRANSMEDIALITÀ ANALOGICA NEL 1964.

ELISA BONACINI

Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica (DIRIUM)

elisa.bonacini@uniba.it

In una Italia fino a quel momento colta da una sorta di 'raptus' nell'organizzazione dilagante di mostre¹, la *Mostra critica delle opere michelangelolesche* costituisce la 'punta dell'iceberg', il grande apparato critico-espositivo di quell'immenso apparato di celebrazioni per il IV Centenario della morte del Buonarroti che, dal 1963 al 1965, coinvolsero il governo italiano su più fronti e con i media più disparati.

Come descritto nel contributo *Michelangelo (1964) e intorno a Michelangelo 2024, dall'effimero analogico al transmediale digitale*, pubblicato per la mostra *Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965)*, accanto alla mostra al Palazzo delle Esposizioni (inaugurata il 18 febbraio 1964 alla presenza del Presidente della Repubblica, Giuseppe Saragat, e dell'ex Presidente, il Senatore Giovanni Gronchi, primo sostenitore dell'iniziativa²) e all'ultimo critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti, *Michelangiolo* (appositamente commissionatogli da Gronchi e proiettato in anteprima al Museo della Scienza e della Tecnica "Leonardo da Vinci" a Milano il 12 novembre 1964)³, la figura di Michelangelo e l'importante ricorrenza ebbero una visibilità forse mai più eguagliata, grazie a una copertura mass-mediale - anch'essa analogicamente transmediale al pari della mostra curata da Bruno Zevi -, dai radiogiornali ai cinegiornali, dalla filatelia alla stampa anche 'patinata', dall'editoria scientifica (con la pubblicazione in *fac simile* del corpus di 103 disegni michelangeloeschi⁴, che si aggiungevano alla recente pubblicazione delle edizioni critiche della *Vita di Michelangelo* di Giorgio Vasari⁵ e delle stesse *Rime* di Michelangelo⁶) all'editoria scolastica. Pubblicazioni di taglio scolastico furono lanciate in occasione della ricorrenza, per essere adottate nelle scuole sin dall'inizio dell'anno scolastico 1963⁷; ad esse si affiancarono programmi radiofonici specifici per ragazzi, come la 'radioscena' (forma di sceneggiato radiofonico) di Rossano Zezzòs, *Michelangelo*, andata in onda sul canale radio nazionale (oggi Rai Radio 1) il 30 dicembre del '64 e presentata nella programmazione settimanale del Radio Corriere TV.

Proprio le pagine del Radio Corriere (i cui fascicoli, come vedremo, sono stati interamente digitalizzati dagli archivi della televisione nazionale) ci documentano le celebrazioni michelangelolesche attraverso le scalette degli appuntamenti in radio e in tv (fig. 1), con i programmi lanciati da *Classe Unica*⁸ su Michelangelo e il suo tempo e le trasmissioni sul Terzo programma incentrate sulla vita dell'artista attraverso la lettura delle lettere e delle rime. La programmazione radiofonica rivela numerosi momenti incentrati sulla figura e sulla vita di Michelangelo, sia a carattere divulgativo (affidati a storici, storici dell'arte, linguisti, etc.) che musicale (per esempio, con le reinterpretazioni in chiave musicale dei sonetti michelangeloeschi), rivolti a un pubblico di ragazzi e di adulti, con un'attenzione a quella che oggi definiamo 'targettizzazione dei pubblici', decisamente marcata ma in fondo non anomala per l'epoca. Scopriamo così che *Il dramma della volta*, a cura del grande regista Franco Monicelli, fu trasmesso sul canale nazionale come ultima puntata delle storie della vita di Michelangelo l'1 gennaio 1965, mentre il giorno seguente, sul terzo canale, Cesare Brandi, storico dell'arte e fondatore della teoria del restauro, concludeva la rassegna sull'arte di Michelangelo, con un focus specifico su *L'Architettura*.

Il Radio Corriere TV ci racconta anche del lancio dello sceneggiato *Vita di Michelangelo* (figg. 2-3), con cui entrò nelle case degli italiani il primo grande 'volto' cinematografico di Michelangelo, quello di Gian Maria Volontè (cui fece seguito l'altra celebre interpretazione hollywoodiana di Charlton Heston, con *Il tormento e l'estasi*, uscito in Italia nel 1965, ma girato proprio nel '64). Questa soluzione narrativa, che oggi definiremmo docu-fiction, andò in onda in tre puntate (intitolate *Il David*, *La Sistina*, *Il Giudizio*) tra il 13 e il 20 dicembre 1964, «con la chiara intenzione di avvicinare il grande pubblico alla biografia e alle opere del grande arti-

«Vita di Michelangelo»: alla televisione uno spettacolo nuovo per

LA GRANDE AVVENTURA

Non sarà un documentario, né un romanzo sceneggiato: vi si alterneranno, secondo una linea narrativa, l'illustrazione delle opere più famose, la ricostruzione dell'ambiente storico e culturale, e quella — interpretata da un folto gruppo di noti attori — dei momenti salienti della vita del grande artista

«A

biamo comperato un

era tanto la materia su cui

metodica precisione. Il so-

blocchi che avrebbero dov-

col suo nascente, e solo a

l'«Industria».

Dal marmo Michelangelo

racente gli temi di una vita

opere che tutto il mondo am-

«prigioni», le donne, iudi-

cer, sono alla delirante sim-



Carlo Frangipani, nella parte di Lorenzo il Magnifico, con la piccola Rosalinda Gagliardi, nella parte di Lorenzina, la giovane amante di Michelangelo. In basso: il personaggio della figura del signore di Firenze, i comizi che indicano gli attori sono diretti da Vittorio Colaninno. In alto: il maggior specialista del genere, che per il teatro che per il cinema. Lo sceneggiato Maurizio Mammi ha poi concepito un ambiente unitario, una sorta di architettura michelangeloiana.

Il segreto del marmo

Anche i grandi così pri-

re dell'artista, la compag-

to « il suo Michelangelo

La scenografia

Dal canto suo, lo sceno-

etica, vuole soltanto « indi-

Una moneta speciale

La punta della Vita di

ma il Michelangelo gior-

Un uomo solitario

Quanto autentico scultore,

ma il Michelangelo gior-

Un uomo solitario

Quanto autentico scultore,

3. Articolo di lancio dello sceneggiato in tre puntate *Vita di Michelangelo* (Radio Corriere TV n. 51 del 13-19 dicembre 1964).

contributo *Michelangelo* (1964) e intorno a Michelangelo 2024, dall'effimero analogico al transmediale digitale, si è deciso di presentare in questa sede due pubblicazioni dell'epoca, rappresentative di quella transmedialità analogica delle celebrazioni michelangeloiane, cui si è accennato, nella stampa nazionale, persino 'patinata'.

La prima è la versione digitalizzata di alcune pagine del numero speciale del settimanale *Epoca* (fig. 4)¹⁰, stampato in un formato 'album' (cm. 33,5 x 26,5), appositamente acquisito nella sua versione originale cartacea proprio come corredo alla mostra *Michelangelo antifascista a Bari* (1964-1965). Distribuito nelle edicole italiane il 22 marzo del 1964, come da sommario riportato (fig. 5), il periodico presenta una introduzione curata dal giornalista e scrittore Guido Gerosa (proprio allora corrispondente per *Epoca* dagli

4. Copertina dello speciale di *Epoca* (n. 704 del 22 marzo 1964) dedicato al IV Centenario della morte di Michelangelo Buonarroti, con tavole staccabili a colori.

ricordare il quattrocentesimo anniversario della morte del Buonarroti

DI UN GENIO UNIVERSALE



Una scena tratta dal terzo episodio della « Vita di Michelangelo »: Gian Maria Volontè (a destra), nella parte del Buonarroti, e Lydia Alfonsi, in quella di Vittoria Colonna, a colloquio con Frate Ambrogio (l'attore Giuseppe Forti). L'ambientazione fra il grande artista di Caprese e la principessa è fra gli episodi che sono riservati nella ricostruzione della vita di Michelangelo all'adattamento di Giorgio Prosperi e alla regia di Silvestro Blasi.

re dell'artista, la compag-

to « il suo Michelangelo

La scenografia

Dal canto suo, lo sceno-

etica, vuole soltanto « indi-

Una moneta speciale

ma il Michelangelo gior-

Un uomo solitario

Quanto autentico scultore,

ma il Michelangelo gior-

Un uomo solitario

Quanto autentico scultore,



EPOCA	
Settimanale politico di grande informazione	
DIRETTORE NANDO SAMPIETRO - EDITORE GIORGIO MONDADORI	
SOMMARIO	
17	IL SOTTOSEGRETARIO AUTOMOBILISTA di Domenico Bartoli
21	APPELLO AGLI ITALIANI di Ricciardetto
26	DALLAS: ECCO IL MOMENTO DELLA CONDANNA A MORTE
30	MIO FIGLIO NON HA UCCISO KENNEDY di Margherita Givelli
38	PERCHÉ I TEDESCHI HANNO PAURA DI CONDANNARE LE «SS»? di Arthur Miller
44	IL MISTERO DI MICHELANGELO di Guido Gerosa
48	COME NACQUERO I CAPOLAVORI di Giovanni Papini
55	MICHELANGELO: IL GRANDE PRODIGIO di Mia Cinotti
84	LA BASTONATA DEL PAPA di Domenico Agasso
92	LA SUPREMA ARMONIA DEGLI SPAZI
96	AL QUIRINALE ARRIVA UN FOTOGRAFO IN ABITO CICLAMINO
98	I GRANDI BUFALI ASPETTANO LA MORTE di Giuseppe Graziosi
102	ATTENTI AI SINTOMI DI INVECCHIAMENTO di Lirico di Aichelburg
104	VOGLIO COMPIERE SUL CAMPO I CINQUANT'ANNI di Livio Caputo
106	VIETATO AI MINORI di Livio Pesce
113	E TROPPO TIMIDO IL FRATELLO DEL «TULIPANO NERO» di Filippo Sacchi
114	SCIASCIA IN SICILIA: FINALMENTE UN DRAMMA ITALIANO di Roberto De Monticelli
116	I SERPENTI E I MOSTRI DI CARLETTI: L'ULTIMA APOCALISSE di Raffaele Carrieri
118	MORAVIA RIAFERMA I VALORI DELL'UMANESIMO di Luigi Baldacci
123	UN IMPRESARIO NEL GUAI ALL'ORIGINE DELL'«ELISIR D'AMORE» di Giulio Confalonieri

COME SI PARLA COME SI SCRIVE

di Aldo Gabrielli

**MICHELANGIOLO
O MICHELANGELO?**

«So che si è discusso parecchio in questi ultimi giorni a proposito del nome del Buonarroti: Michelangiolo o Michelangelo? Sarebbe opportuno, ricorrendo al quarto centenario della morte, decidersi, una volta per tutte, o per l'una o per l'altra forma. Lei che cosa ne pensa?»

Dott. G. V., Roma

Ho pescato a bella posta, nel gran mucchio di lettere che attendono pazienti sul mio tavolino, questa domanda che si riferisce al genio di Caprese, cui è dedicata tanta parte di questo numero di *Epoca*. E dico subito che, almeno per quel che riguarda gli storici dell'arte, a cominciare dai maggiori, la scelta è già stata fatta, e da un pezzo: Michelangelo. E, con costoro, sono di massimi d'accordo anche gli storici della letteratura, dal Rosi al Momigliano al Fiori al Sapegno. Dove il nome oscilla è, semmai, fuori

del campo ufficiale dei critici.

La forma Michelangiolo, si sa, è di tradizione tutta toscana; e questo potrebbe forse avere il suo peso nella scelta dell'una o dell'altra forma, se almeno tutta la Toscana si dimostrasse concorde in questo affare. Ma concorde non è: ché Michelangiolo e Michelangelo si alternano bellamente non solo nelle scritte stradali, ma anche nelle denominazioni ufficiali di istituti, musei, enti, ecc., consacrati all'artista. E gli stessi scrittori fiorentini usano ora l'una o l'altra forma.

A tale proposito ho voluto levarmi una curiosità, indagando sulla preferenza data dagli scrittori toscani alle due forme della seconda componente del nome, che è la sola che conta: *angio* o *angelo*? Un'indagine arcisommatoria, s'intende, come vien viene, ma abbastanza indicativa. Preferiscono la forma *angelo*, oltre la triade famosa - Dante, Petrarca e Boccaccio -, il Sacchetti, il Landino, il Machiavelli; un

salto tra i moderni: Carducci, Pascoli e D'Annunzio; tra i contemporanei, il fiorentissimo Pratolini. Trovo invece abbastanza frequente la forma *angio* in un'esigua schiera di antichi, il Giamboni, per esempio, e il Cavalcanti, e poi il Pulci; ma più mi interessano i contemporanei toscani, e tra questi mi sembrano piuttosto costanti il Soffici, il Cecchi, il Palazzeschi e il Ciognani. Il Viani e il Pea, spesso gerganti, oscillano tra le due forme. Quindi, in ultima, indecisione estrema, con una netta maggioranza, semmai, per la forma *angelo*. (Il curioso è poi questo: che la toscanesima forma *angio* l'ho ritrovata in parecchi scrittori non toscani: nel Tasso, per esempio, e con molta frequenza; il Manzoni usò nella prima stesura del suo romanzo *angio*, che poi mutò in *angelo* nella stesura definitiva; trovo costantemente *angio* nel Pellico; tra i moderni, scopro alquanti *angio* nello stesso Moravia).

Ripeto, oscillazione grande. E allora, dovendo scegliere, logico sarebbe risalire alle origini della parola, che sonava in greco *angelos*, divenuta in latino *angelus*, da cui l'unica forma legittima *angelo*. *Angio* è soltanto corruzione popolare, come è corruzione *agnolo*, con la variante *agnelo*, da tempo scomparsa. Dura soltanto, a Firenze, una *Via dell'Agnolo*,

mic'he'lagmo lo hno nann o o q

La firma autografa di Michelangelo (da una lettera al Vasari).

parallela a *Via Ghibellina*, dov'è giusto la casa del Buonarroti.

Fin qui, dunque, par naturale che si debba preferire la forma Michelangelo, per origine e per uso. Resta solo da vedere la cosa più importante: come si firmava il Buonarroti? Ecco come si firmava: *Michelagnolo*, con tanto di *i* nella penultima sillaba, come è possibile vedere anche nell'autografo qui sopra riprodotto, tolto da una lettera diretta al Vasari. E il Vasari stesso, nelle *Vite*, lo chiama costantemente Michelagnolo (senza quella zeppa, presto caduta), e questa forma popolare rimase quasi costante fino ai primi del Seicento, alternata alla forma Michelangelo, che lo stesso Buonarroti, in qualche lettera, mostrò di non disdegnare. Ma Michelangelo, mai.

Dunque: poiché la forma Michelagnolo è indubbiamente sorpassata (e su questo siamo tutti d'accordo); poiché la forma Michelangiolo fu ignota all'artista, non fu mai usata dai suoi maggiori biografi, ed è pressoché ignota fra gli storici dell'arte e della letteratura, non ci resta che dar la palma alla

forma Michelangelo, accetta allo stesso artista, e di gran lunga la più comune per quanto è lunga la nostra penisola. Anche il nome ufficiale della sua piccola città natale è, a quanto leggo sull'elenco dei comuni italiani, Caprese Michelangelo.

Si obietterà: ma con l'aggettivo *mic'he'lagmo* come la mettiamo? Il fatto è che questo aggettivo fu scritto così fin dal primo giorno che fu foggiano, poco più di un secolo fa, e non si alterò mai nell'uso, ch'io sappia, con una forma, pur legittima, *mic'he'lagmo*. Del resto, nei derivati di *angelo* si trova spesso un irrazionale uso delle due forme. Così, vicino ad *angelico*, *angelicare*, *angelicamente*, che nessuno si attenderebbe di alterare, troviamo i diminutivi *angioletto* e *angiolino*, costantemente usati in tutta Italia per indicare un bambino dolce e grazioso, accanto a un nome proprio *Angelino* e *Angelina* assai più comuni all'artista, non fu mai usata dai suoi maggiori biografi, ed è pressoché ignota fra gli storici dell'arte e della letteratura, non ci resta che dar la palma alla

Aldo Gabrielli

Stati Uniti e autore, nel tempo, di numerose biografie storiche), intitolata *Il mistero di Michelangelo*.

A questo primo contributo faceva seguito un lungo estratto della 'biografia d'artista' edita nel 1949 da un ormai anziano Giovanni Papini¹¹ su *Come nacquero i capolavori* di Michelangelo, che introduceva l'album di 24 pagine *Michelangelo. Il grande prodigio*, realizzato con tavole staccabili a colori, a cura della storica dell'arte Mia Cinotti¹².

Dopo le tavole, e un box con 4 rime michelangeloesche a documentarne anche l'attività poetica (*Giunto è già il corso, Per qual mordace lima, A Vittoria Colonna e Carico d'anni*), chiudono lo speciale sul Buonarroti altri due approfondimenti, uno di tipo biografico, *La bastonata del Papa*, a firma del giornalista e scrittore vaticanista Domenico Agasso, e uno a matrice architettonica, *La suprema armonia degli spazi* (qui, invece, senza firma).

Questa iniziativa editoriale del periodico *Epoca* fu certamente precoce fra gli eventi che caratterizzarono quell'anno e può essere annoverata fra i primi del IV Centenario (basti pensare che le celebrazioni si avviarono con l'inaugurazione della *Mostra critica delle*

5. Sommario del fascicolo speciale di *Epoca* n. 704 del 22 marzo 1964.

6. Rubrica di Aldo Gabrielli sulla lingua italiana (*Epoca* n. 704 del 22 marzo 1964).

opere michelangeliolesche, il 18 febbraio, data della morte dell'artista), realizzata con quella 'attenzione' al grande pubblico, che aveva spinto nel 1950 l'editore Mondadori a lanciarsi nell'avventura del 'rotocalco' illustrato di ispirazione statunitense (che ebbe proprio in *Epoca* il primo esempio italiano di queste riviste, sul modello di *Life*).

Oltre l'iniziativa in sé delle tavole a colori, si riporta qui nell'immagine a lato (fig. 6), per la rubrica del settimanale dal titolo *Come si parla. Come si scrive*, la risposta di Aldo Gabrielli, linguista, lessicografo e scrittore, noto soprattutto per aver redatto il *Grande Dizionario Italiano*, sull'interrogativo riguardo la scrittura del nome del Buonarroti: Michelangelo o Michelangiolo? Anche questa mezza pagina del settimanale rientra perfettamente fra le strategie, tipiche del tempo, in merito all'uso dei mezzi di comunicazione di massa per favorire forme di alfabetizzazione della popolazione.

A seguire, infine, si presenta la versione digitalizzata del "cofanetto", ideato qualche mese dopo dal Radio Corriere TV e costituito da tavole ritagliabili, in questo caso uscite a puntate e a gruppi di 4 tavole per volta (fra agosto e settembre del 1964) all'interno della collana *Classe Unica*. A cura di Guido Di Pino (autore, l'anno seguente, sempre per le edizioni ERI e sempre nell'ambito delle celebrazioni michelangeliolesche a cura della RAI, del volume *Vocazione e vita di Michelangelo Buonarroti*) e reimpaginato in questa sede dalla collazione delle tavole ricavate dei fascicoli digitalizzati del settimanale presenti nelle Teche Rai¹³, questo cofanetto rappresenta ancora una volta la testimonianza di una transmedialità mirata a voler 'educare' un pubblico di massa alla sensibilità artistica, anche in modo analogico e, come descritto all'inizio di questo contributo, attraverso una massiccia programmazione radiofonica e televisiva.

Nessun artista fu celebrato mai in modo così massivamente transmediale, come accadde a Michelangelo Buonarroti, in quel lontano 1964.

Note

¹ Cimoli 2007, p. 19.

² Come dalla relazione che il senatore Gronchi tenne in Senato del 17 ottobre 1963, in occasione della 6ª Commissione Istruzione pubblica e belle arti (consultabile al link <http://www.senato.it/serve/PDF/PDFServer/DF/263844.pdf>).

³ Si vedano *infra* i contributi di Casini, *Filmare la Cappella Sistina: Ragghianti e Michelangelo moltiplicato*; Mangone, *Spazio, ambiente e architettura nei cine-film autoriali. Ragghianti e gli architetti, 1948-1967*; Mattei, «Solo un sottofondo»? *La musica nel Michelangiolo di Carlo Ludovico Ragghianti*.

⁴ Fra le attività celebrative previste dalla Commissione nazionale, oltre l'esposizione *Michelangelo. Mostra di disegni, manoscritti e documenti* organizzata da Casa Buonarroti e Biblioteca Laurenziana, vi era anche la pubblicazione di oltre un centinaio di disegni michelangelioleschi, pubblicati in folio, con la premessa di Mario Salmi, l'introduzione di Carlo De Tolnay e le schede di Paola Barocchi, edito grazie a un impegno economico della Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane.

⁵ L'edizione critica era stata pubblicata un paio di anni prima, in un pregiato cofanetto di cinque volumi, per i tipi della Ricciardi Ricciardi, Napoli, nel 1962 (entrata nel 1998 nel catalogo Einaudi, poi nel 2003 in quello Treccani).

⁶ L'edizione critica *Studi sulle rime di Michelangelo* fu curata da Enzo Noé Girardi, per i tipi della casa editrice L'Eroica di Milano nel 1964.

⁷ È il caso di quanto realizzato dal Centro Didattico Nazionale di Studi e Documentazione di Firenze, che pubblicò *Il Michelangiolo. Guida per l'Istruzione Artistica*, 1963-1964.

⁸ Classe Unica era una collana di tascabili, che le Edizioni Rai

Radio Televisione Italiana (ERI) pubblicavano in formato tascabile, fra gli anni '50 e '60, proprio con lo scopo di avvicinare il grande pubblico ad alcuni temi della storia, della letteratura e della storia dell'arte.

⁹ Felici-Francini 2014, p. 40.

¹⁰ Il numero speciale di *Epoca* (anno XV, n. 704 del 22 marzo 1964), pubblicato dalla Arnoldo Mondadori Editore, nelle sue 130 pagine raccontava anche momenti della vita culturale, politica e sociale globale: erano i giorni dello 'smontaggio' dei templi egizi di Abu Simbel, degli interrogativi intorno all'assassinio di J.F. Kennedy (e il settimanale riportava un articolo con la lunga difesa del presunto assassino, Lee Harvey Oswald, da parte della madre), ma anche della 'rivoluzione' nel campo della fotografia a colori con il passaggio dalla stampa 'pionieristica' da laboratorio a quella commerciale e industriale. Contrasta, a sfogliare oggi quelle pagine, l'associazione fra i contributi introduttivi storico-artistici e l'inserzione di pubblicità, che oggi considereremmo un po' maschiliste e misogine (in cui, per promuovere una lavatrice, una donna "laurea" la sua "amica lavatrice" in "bel bucato" o per una miscela di caffè, viene raffigurata in piedi mentre serve la bevanda al marito, seduto a tavola).

¹¹ Scrittore, poeta, critico letterario e d'arte, saggista italiano, figura significativa nella cultura italiana del XX secolo, co-fondatore delle riviste *La Voce* e *Lacerba* e parte del movimento futurista fiorentino, Giovanni Papini pubblicò, per i tipi Garzanti, una celebre *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo* (1949), da cui sono appunto estratte le pagine introduttive all'album di tavole di *Epoca*.

¹² Mia Cinotti, nota anche alle cronache recenti per essersi tolta la vita nel 1992, aveva firmato alcuni importanti studi sull'arte del Rinascimento, fra Barocco e Rococò, e in particolare su Caravaggio.

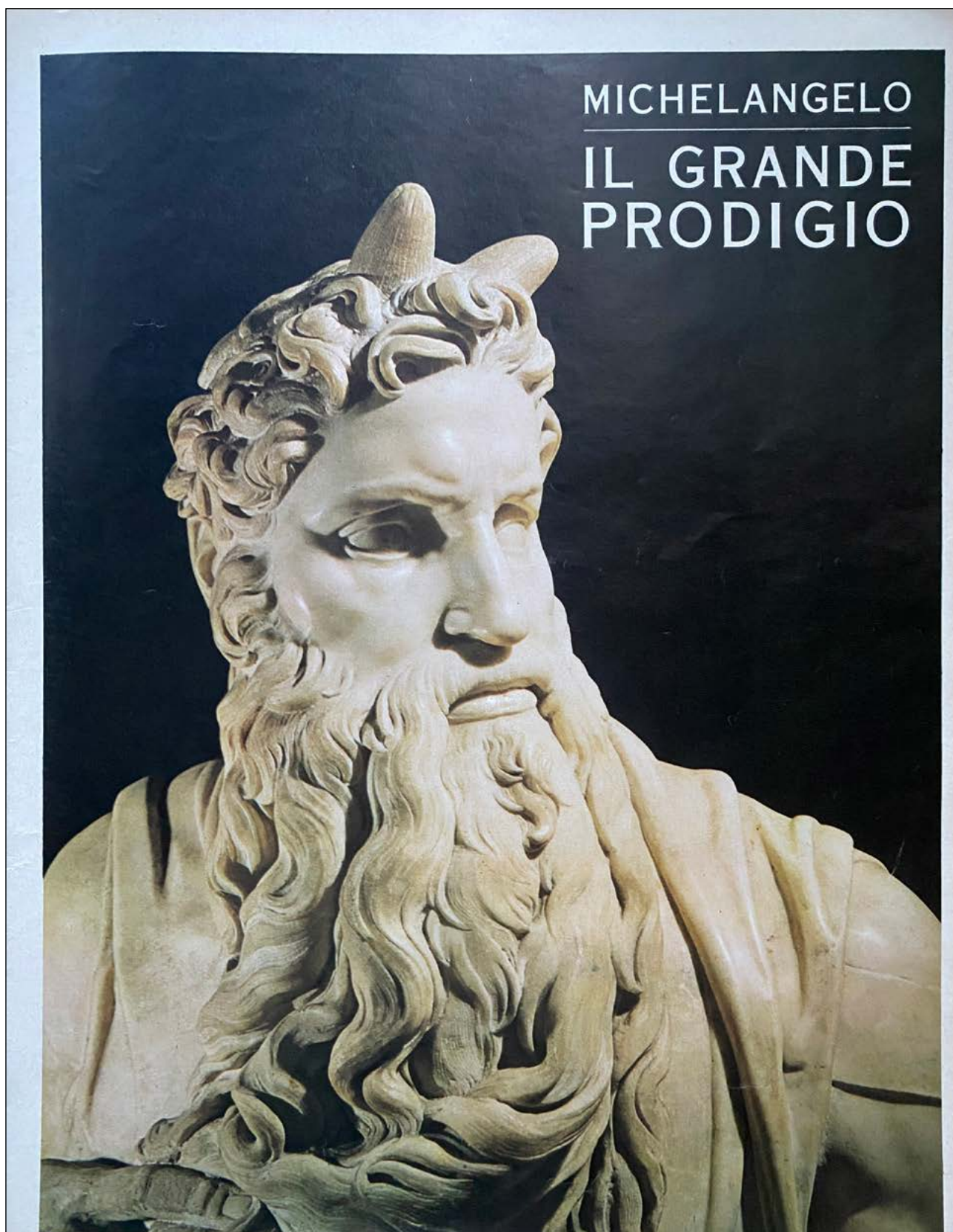
¹³ I fascicoli sono consultabili dal sito <http://www.radiocorriere.teche.rai.it>, a partire dal 1925 fino al 1995.

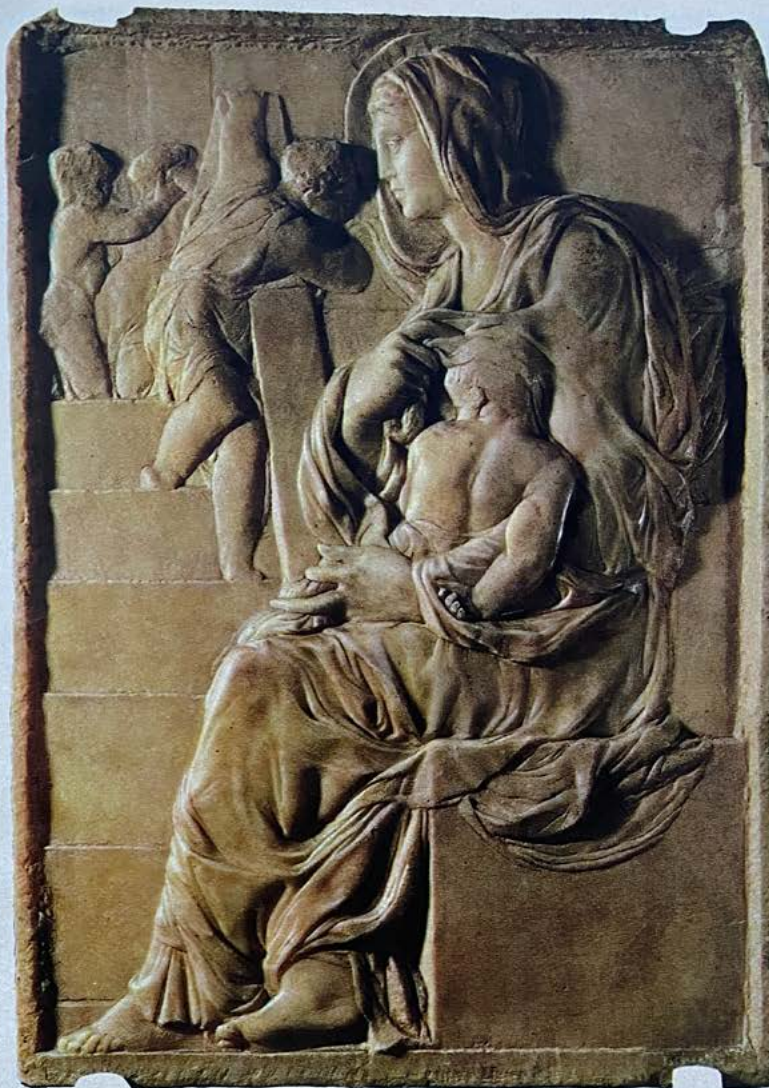
Epoca, speciale

Michelangelo. Il Grande Prodigio (a cura di Mia Cinotti).

Album a colori, introdotto dall'articolo *Il mistero di Michelangelo*, a cura di Guido Gerosa e da *Come nacquero i capolavori* (estratto da Giovanni Papini, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Milano, 1949), e seguito da due approfondimenti, uno di tipo biografico, *La bastonata del Papa*, di Domenico Agasso, e uno a matrice architettonica, *La suprema armonia degli spazi* (senza firma).

Fascicolo n. 704 del 22 marzo 1964 (qui riportate le sole tavole, pp. 55-79).





LA PRIMA OPERA GIUNTA A NOI: LA SCOLPI A QUINDICI ANNI

Sopra: la *Madonna della Scala*, del 1490-92 circa (Firenze, Casa Buonarroti), è la prima opera di Michelangelo giunta fino a noi. Quando la scolpi, l'artista aveva appena quindici anni. Questo vero fanciullo prodigio godeva già il favore di Lorenzo il Magnifico, viveva ospite nel suo palazzo e frequentava i famosi Orti Medicei, dove i giovani si educavano all'arte in mezzo ai capolavori antichi raccolti da Lorenzo. Fin da questa prima opera Michelangelo afferma uno stile nuovo e raggiunge una palpitante plasticità fondendo il rilievo semipiatto, o «schiocciato», col bassorilievo prospettico. Egli crea un clima eroico, risuscitando il tipo medievale della Madonna che allatta, ma trasformandola in una figura severa come una Sibilla. Nello sfondo della composizione proietta un angolo qualunque di casa toscana: ma i bimbi che giocano sulla scala sono come i putti d'un antico sarcofago.

IL CROCIFISSO MIRACOLOSAMENTE RITROVATO

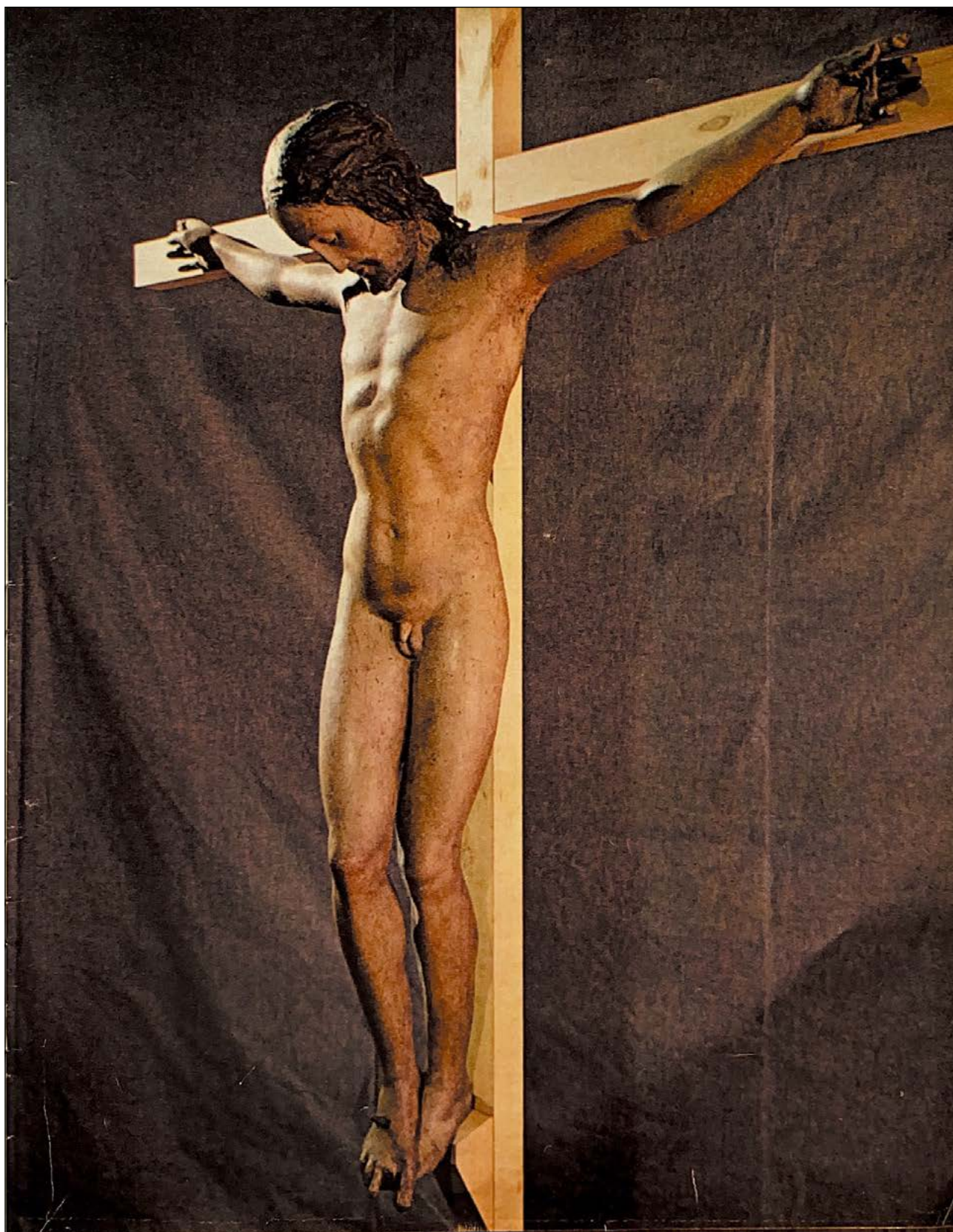
A destra: questo crocifisso ligneo di Michelangelo è stato riscoperto miracolosamente solo pochi mesi fa, nel Convento di S. Spirito di Firenze, appeso sopra la porta della cucina. Esso era scomparso dalla sagrestia del convento al tempo dell'invasione napoleonica, e lo si credeva definitivamente perduto. Michelangelo lo scolpi subito dopo la morte del Magnifico per il Priore di S. Spirito, che gli aveva permesso di compiere studi di anatomia sui cadaveri dell'ospedale del Convento. Sotto uno strato di vernici posticce, il restauro ha rivelato i colori originali dell'epoca.



I "CENTAURI" SEMBRANO PRELUDERE AL "GIUDIZIO"

Sotto: nella *Battaglia di Centauri* (Firenze, Casa Buonarroti), scolpita poco dopo la *Madonna della Scala*, Michelangelo usò la tecnica del «mezzo rilievo», con figure su tre piani. L'intrico sapiente dei corpi richiama certi antichi sarcofagi di battaglie, che avevano ispirato anche Giovanni Pisano e Donatello, e sembra anticipare la sinfonia d'ignudi del *Giudizio Universale*. Si crede che il giovane artista abbia tratto il soggetto dalla favola di Ovidio col ratto di Ippodamia. Aveva appena finito questa scultura, quando nell'aprile del 1492 Lorenzo il Magnifico morì.





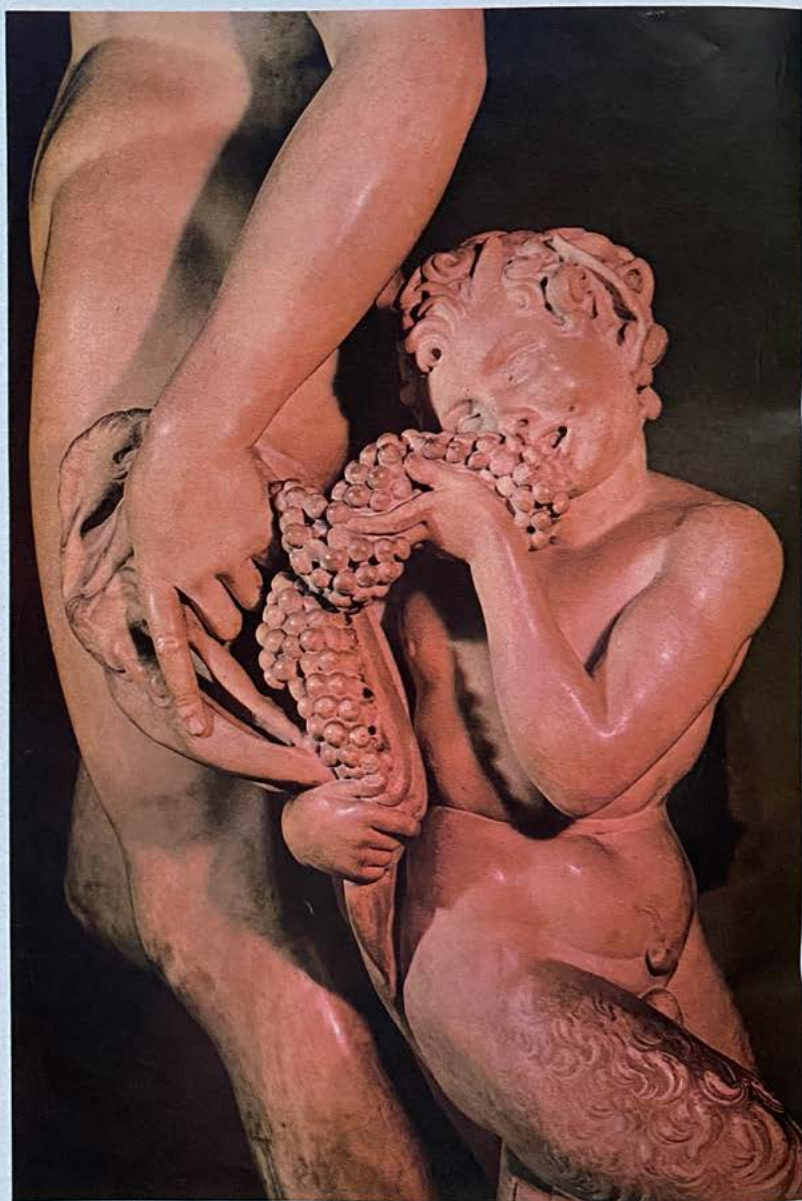


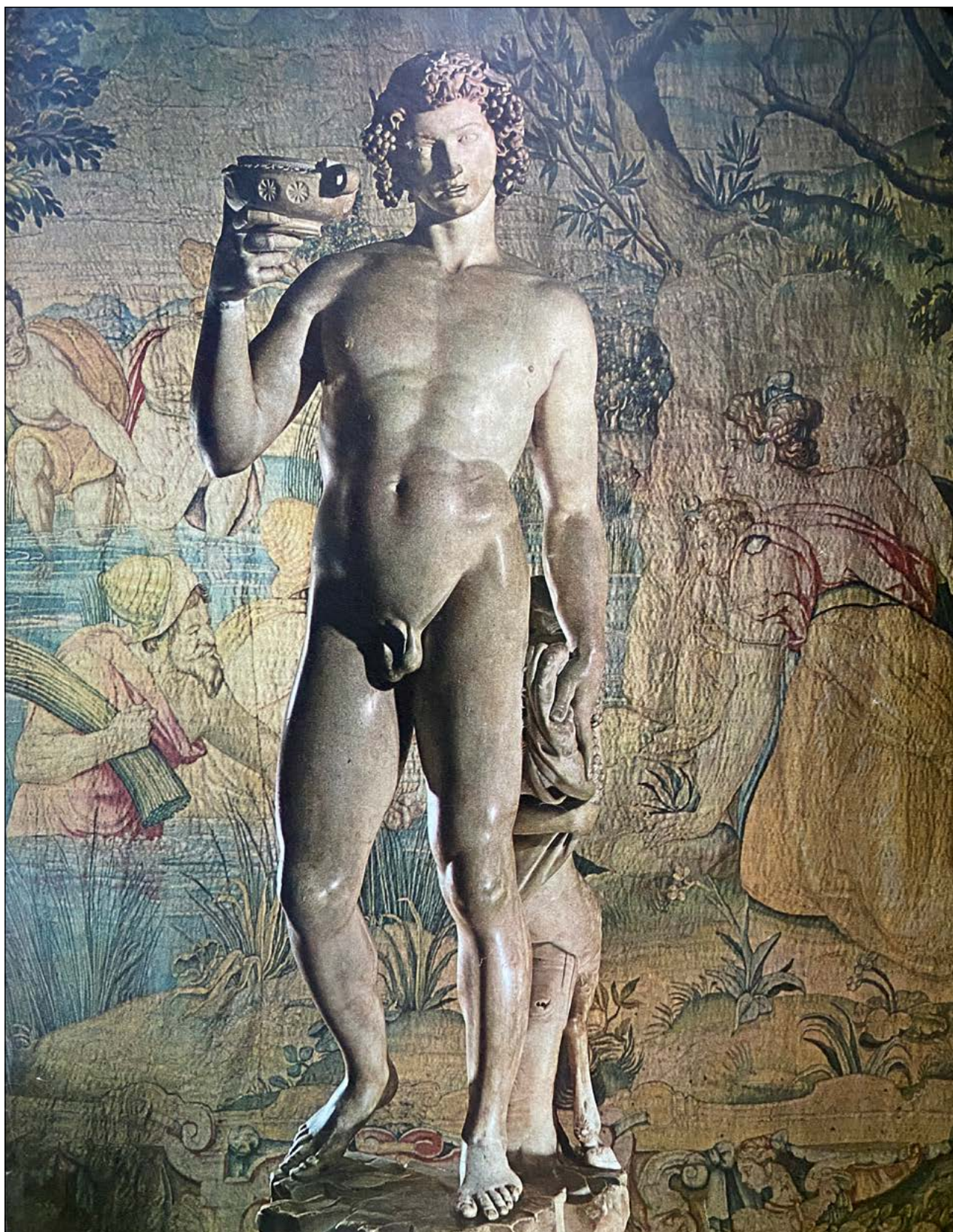
LE DUE STATUETTE PER LA CHIESA DI SAN DOMENICO

Sopra: le statuette dell'angelo portacandelabro e del San Petronio col modello della città furono scolpite da Michelangelo a Bologna, per completare la tomba di S. Domenico nella chiesa omonima. Nell'ottobre del 1494, infatti, Michelangelo scomparve improvvisamente da Firenze. La leggenda dice che fu il fantasma di Lorenzo il Magnifico ad avvertirlo dell'imminente cacciata dei suoi protettori, i Medici. Lo scultore si stabilì a Bologna per un anno, in casa del nobile Gianfrancesco Aldrovandi, e fu questo personaggio influente che gli ordinò le statue per la tomba di S. Domenico. L'Aldrovandi, grande amico delle arti e a sua volta poeta e scrittore, amava molto Michelangelo e si faceva leggere da lui, alla sera, Dante, Petrarca e Boccaccio, secondo quanto l'artista stesso ha narrato al suo biografo Condivi.

A ROMA CREA LA FIGURA DEL "BACCO": UN INNO ALLA GIOIA DI VIVERE

A destra e sotto: Michelangelo aveva ventun anni, e si era da poco trasferito a Roma, quando nel 1496-97 scolpì una figura di Bacco, alta oltre due metri (Firenze, Bargello), che, come dice un'antica descrizione, «ha da man manca un satirello sopra un tronco assiso, e con ambedue le mani si pone in bocca de' grappi de l'uva. Il satirello ha i piè di capra, e le orecchie medesimamente, ha le corna anche e la coda». La statua fu acquistata dal banchiere e collezionista romano Jacopo Galli, raccoglitore di opere antiche e generoso mecenate, primo protettore di Michelangelo nella città dei Papi. Egli la collocò al posto d'onore nel giardino della sua casa. Il giovane dio, ignudo come un atleta greco e ricciuto come un cherubino, è la vera incarnazione dell'inebriante gioia vitale elargita dai succhi dell'uva.







LA "MADONNA" CHE FU PORTATA A BRUGES

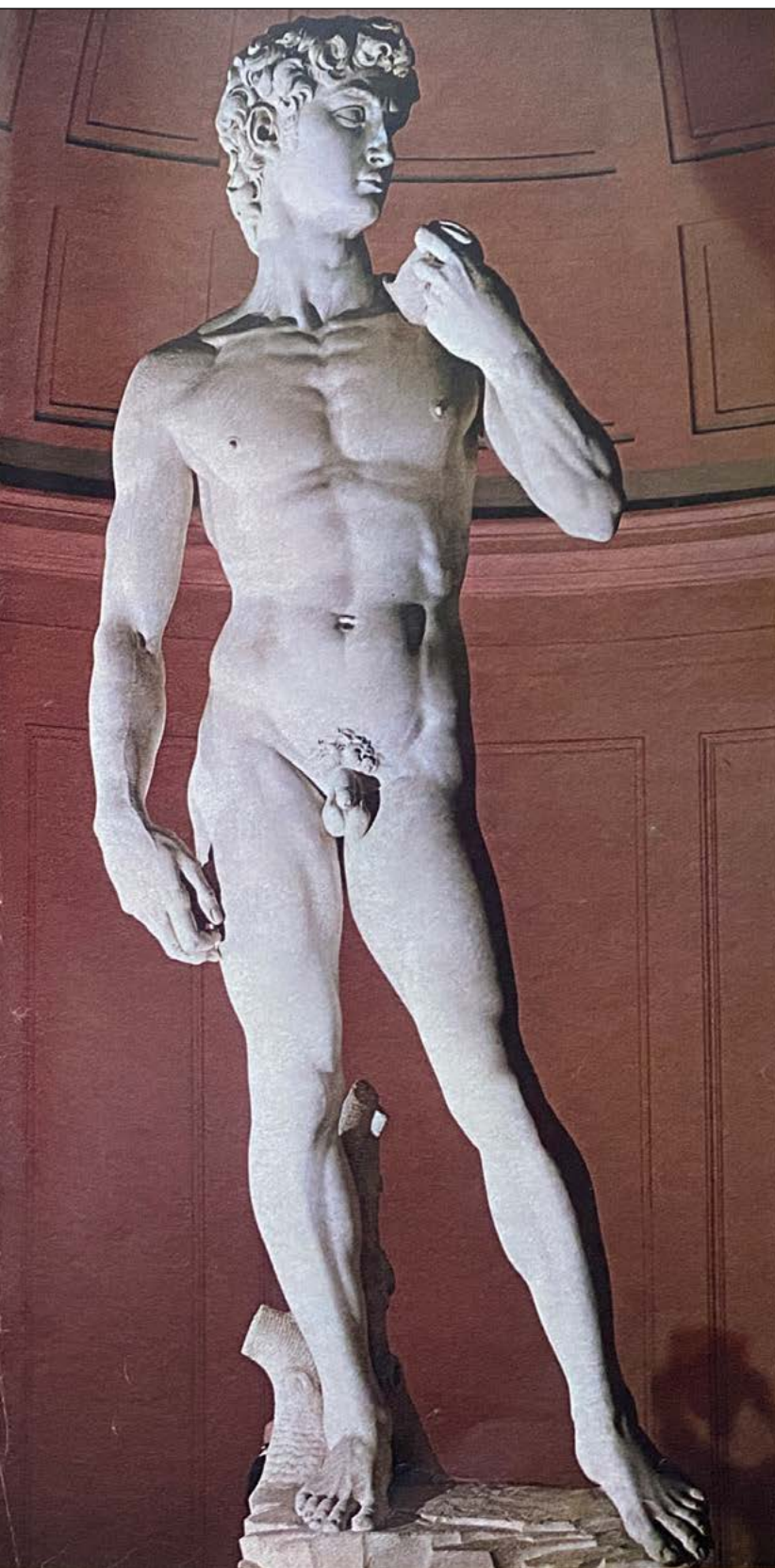
A sinistra: nel 1506 Michelangelo inviò a Bruges, ai mercanti di panni Mouscron che avevano una filiale anche a Firenze, una Madonna per la cappella di famiglia nella chiesa di Notre-Dame, dove tuttora si trova. Questa immagine, che alle delicatezze del Bacco e della Pietà ha sostituito un più severo senso della forma, fu scolpita forse nel 1501, al ritorno a Firenze, poco prima del David.



UN FRANCESE GLI ORDINA LA PRIMA "PIETÀ"

Sotto: la Pietà fu ordinata a Michelangelo dal cardinale Jean Bilhères de Lagrèzes per il proprio sarcophago nella chiesa di Santa Petronilla. Il gruppo fu poi trasportato in San Pietro. In questo capolavoro l'artista ha ottenuto effetti nuovissimi, ammorbidendo le superfici bagnate di luce e flettendo il corpo di Cristo, per farlo stare tutto sulle ginocchia della Madonna senza ridurne le proporzioni.





DAVID IL GIGANTE BIANCO DI FIRENZE

Subito dopo il ritorno di Michelangelo a Firenze, nella primavera del 1501, l'Opera del Duomo gli affidò un enorme blocco di marmo che stava nei magazzini, perché ne ricavasse un David. Aveva già tentato di farlo Agostino di Duccio quarant'anni prima, tanto che Michelangelo dovette scalpellar via un nodo di tessuto scolpito sul petto, residuo del progetto d'un David semivestito. Dopo due anni e mezzo di accanito lavoro, il colosso, alto oltre quattro metri, era pronto, e una commissione di artisti del tempo lo collocò davanti al Palazzo Vecchio, ora si trova alla Galleria dell'Accademia. Nel David, Michelangelo abbandonò il tipo tradizionale dell'eroe fanciullo, caro agli artisti del Quattrocento: l'uccisore di Golia è diventato egli stesso un gigante, simile all'Ercote greco. Sulla spalla sinistra ha la fianda, con la mano destra (foto sotto) stringe la pietra da scagliare. La ricerca anatomica è spinta al massimo: David non è più una figura rivestita di morbide carni, come il Bacco, ma un congegno di muscoli e di vene a fior di pelle.





**FRA I DIPINTI GIOVANILI LA "SACRA FAMIGLIA"
NEL TONDO ISPIRATO A LEONARDO**

Il tondo della *Sacra Famiglia* (Uffizi), ordinato da Angelo Doni di Firenze, forse per le sue nozze con Maddalena Strozzi nel 1503-4, è il primo dipinto importante di Michelangelo. Certo l'idea del tondo gli fu suggerita dal cartone con la Vergine e S. Anna creato in quel tempo da Leonardo, ma la concezione plastica e dinamica, con figure intrecciate e vigorosamente contornate, e i colori chiari e cangianti, che producono l'effetto d'un marmo dipinto, sono tipici di Michelangelo. Il Vasari racconta che il committente Angelo Doni, per ottenere il dipinto, dovette versare all'artista la somma di centoquaranta ducati.

L'ENIGMATICA SUGGERIZIONE DEL "NON FINITO"

A destra: la statua incompiuta del S. Matteo (Firenze, Accademia) è l'unica cui Michelangelo pose mano, delle dodici figure di Apostoli ordinate nel 1503 dall'Arte della Lana per il Duomo di Firenze. È l'ultima opera della giovinezza, e vi si afferma il suo caratteristico «non finito»: è una incompiutezza tecnica, che serve a potenziare misteriosamente l'espressione del soggetto.



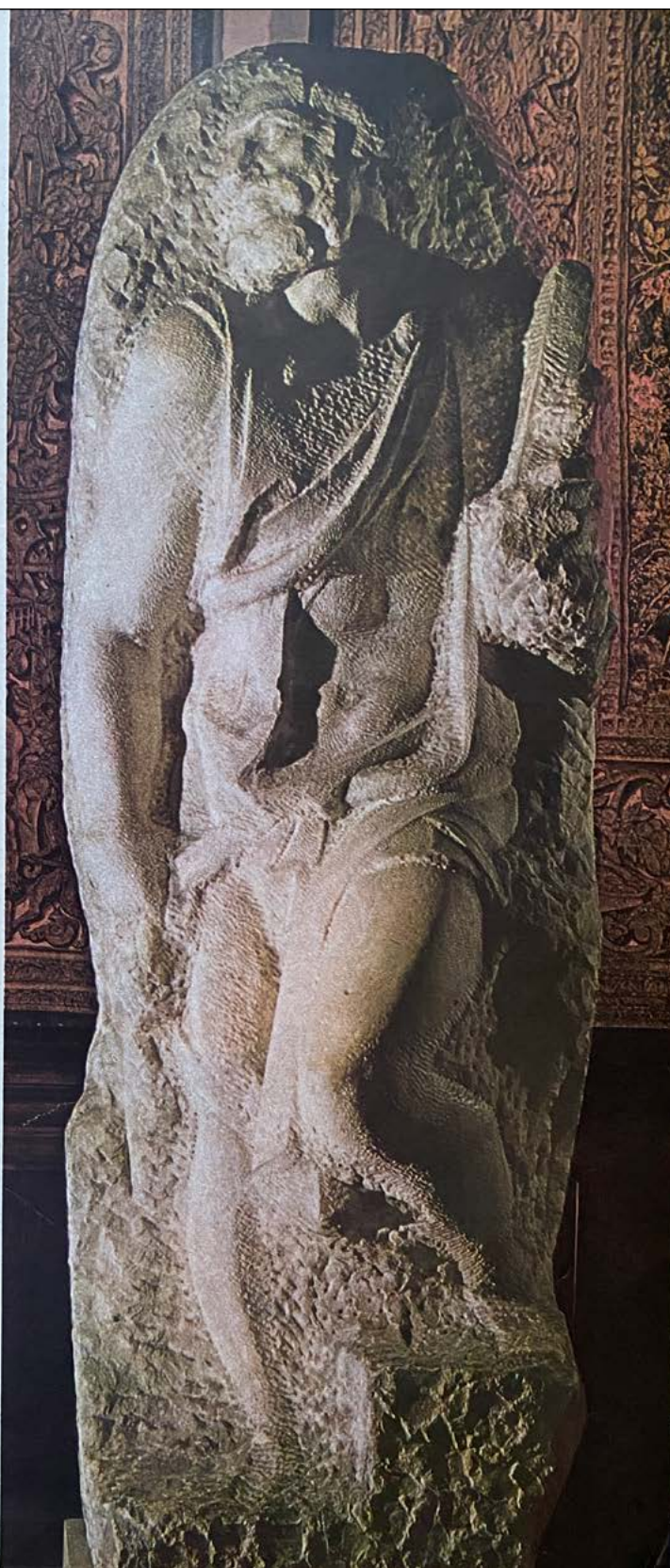
LA "MADONNA PITTI" SU UNA LASTRA CONVESSA

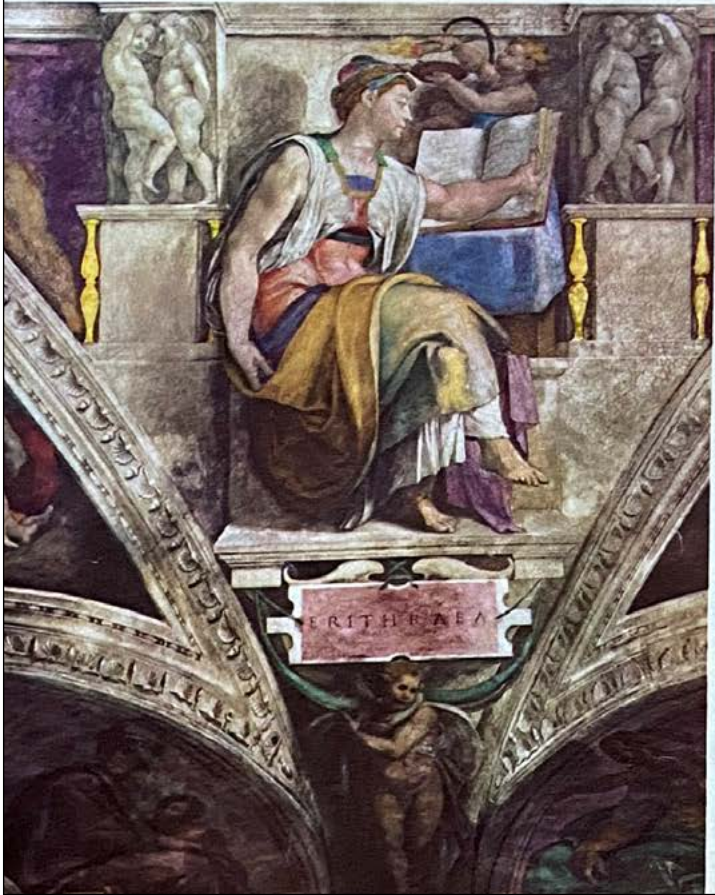
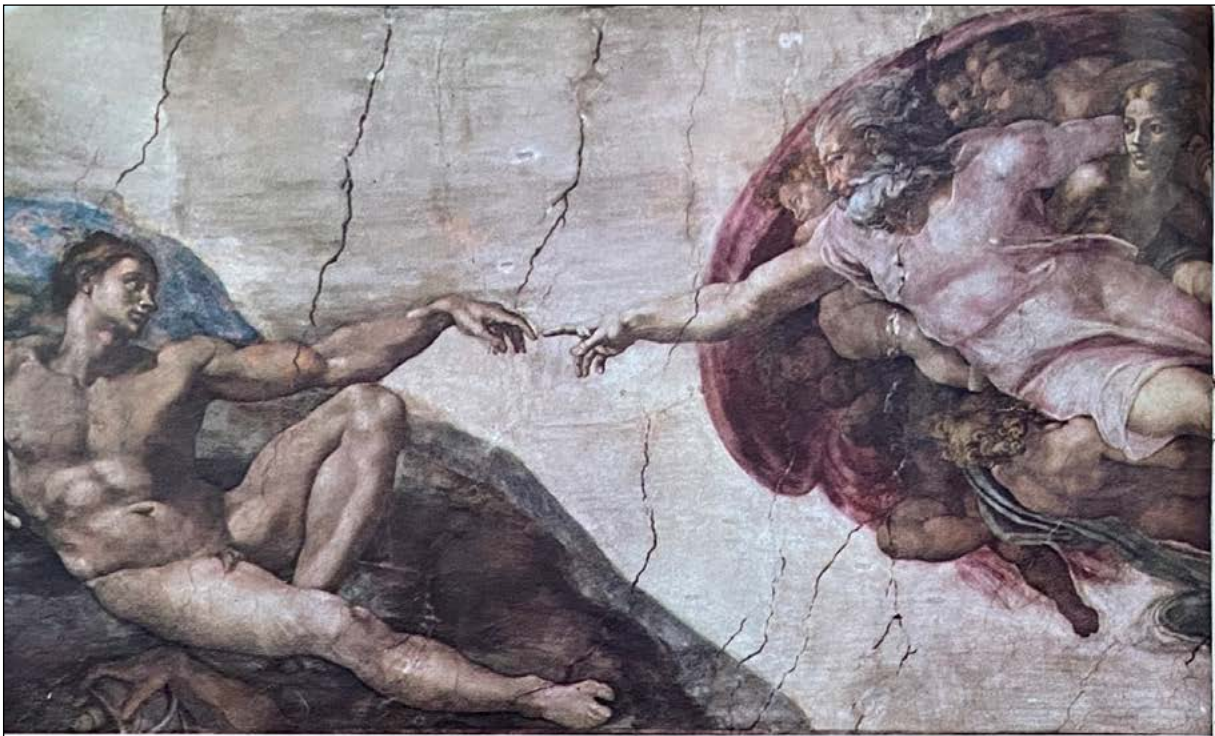
All'epoca della Sacra Famiglia, Michelangelo sfrutta l'idea del tondo anche in scultura. La Madonna eseguita per Bartolomeo Pitti verso il 1504-5 (Firenze, Bargello) sviluppa con la tecnica dell'altorilievo il tipo maestoso della *Madonna di Bruges*; le parti laterali della composizione sfumano gradualmente in un rilievo più basso, dovuto al fatto che il blocco di marmo era convesso.



INCOMPIUTA LA "MADONNA" DI LONDRA

Contemporanea al tondo Pitti, la *Madonna* eseguita per Taddeo Taddei (Londra, Royal Academy) rimase incompiuta: i segni scabri dello scalpello sul fondo sono uno dei primi esempi del famoso «non finito» michelangiolesco. La composizione è assai movimentata: S. Giovannino porge un cordellino, ma la Madonna lo ferma con un gesto gentile, mentre Gesù Bambino si ritrae spaventato.







QUATTRO ANNI DI FATICA PER LA VOLTA DELLA "SISTINA"

La volta della Cappella Sistina fu affrescata da Michelangelo dal 1508 al 1512 per volere di Papa Giulio II, che lo aveva richiamato a Roma dopo il litigio per la sua tomba. Quest'opera grandiosa, con le sue trecento figure, era il primo affresco dell'artista, che nelle lettere firmava ancora ostentatamente «Michelagnolo scultore». Egli raffigurò la storia dell'umanità dalla creazione al periodo precedente Gesù, esaltando al massimo la sua visione eroica e il suo ideale d'una pittura che avesse il risalto plastico della scultura. Nelle tre foto a sinistra la Creazione di Adamo, la Sibilla Eritrea e il Profeta Isaia.



DONA A UN ESULE LA FIGURA DELLO SCHIAVO

A destra: lo Schiavo morente è una delle statue scolpite da Michelangelo nel 1513 per il secondo progetto della Tomba di Giulio II, che il Papa gli aveva ordinata fin dal marzo del 1505. Questa figura trasognata nella sua forza sofferente s'ispira al gruppo del Laocoonte, da poco scoperto a Roma. Michelangelo la offrì in dono nel 1546, assieme alla statua gemella dello Schiavo ribelle, a Roberto Strozzi esule a Lione, in segno di riconoscenza per esser stato accolto nel suo palazzo di Firenze durante due malattie. Lo Strozzi donò le statue al re Francesco I, poi le ebbe il cardinale di Richelieu, e alla fine entrarono al Louvre.

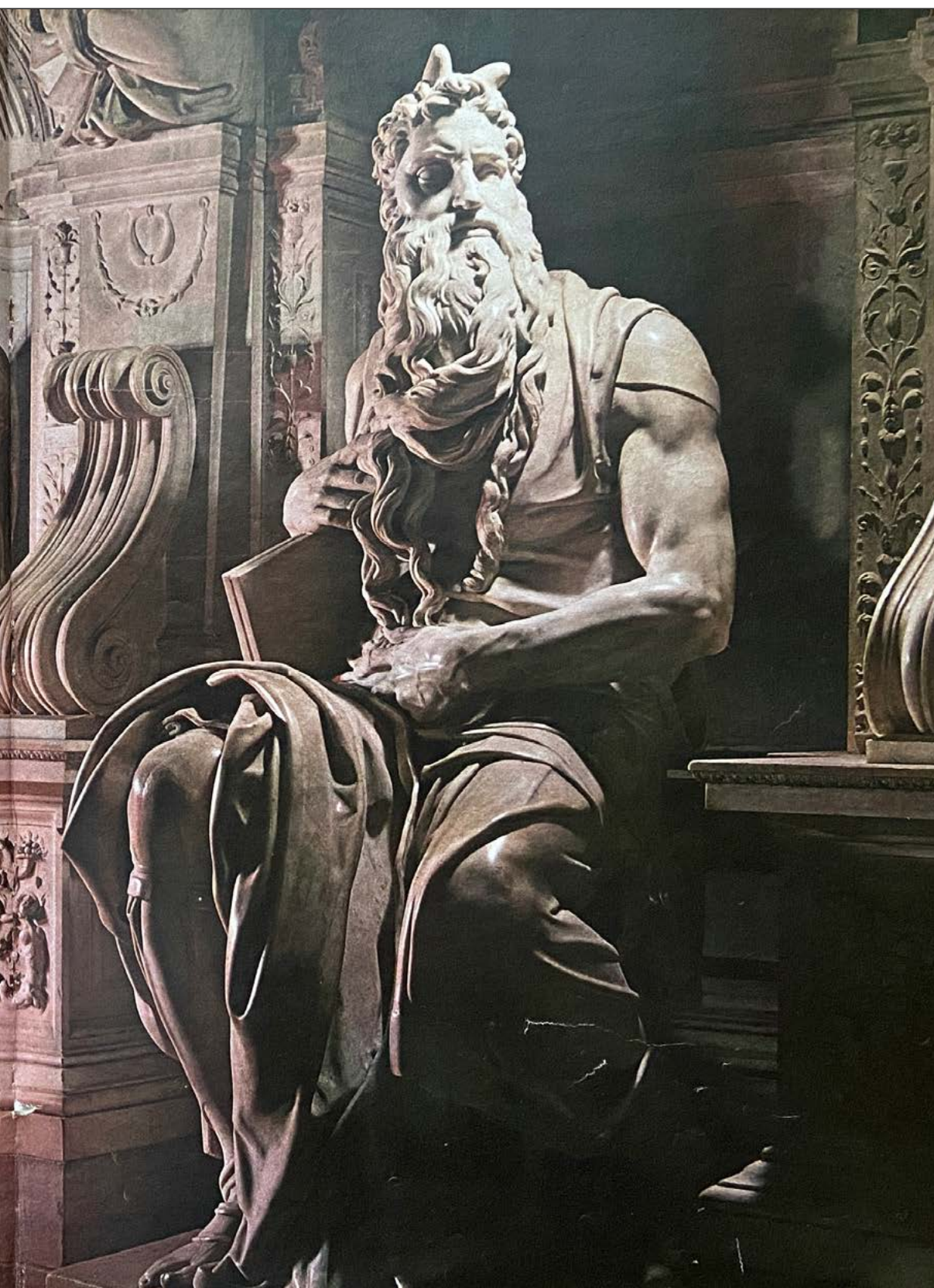


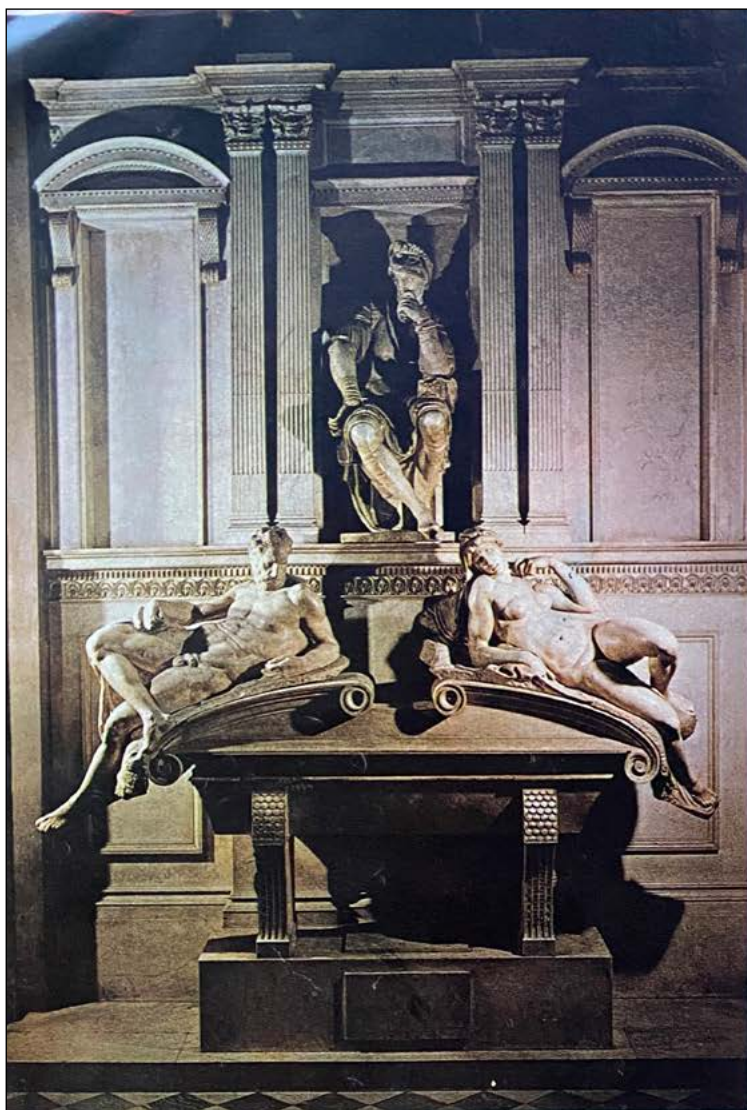


**DAVANTI AL SEPOLCRO DI GIULIO II
COLLOCA COME UNA SENTINELLA
UNA FIGURA IMMORTALE: IL TITANICO "MOSE"**

La Tomba di Papa Giulio II, ordinata nel 1505 per la basilica di S. Pietro e realizzata solo nel 1545 in S. Pietro in Vincoli, dopo le peripezie di ben sei progetti, costituì la tragedia della vita di Michelangelo. Il primo schema, con ben diciotto statue, non fu concretato, perché Giulio II sospese i pagamenti all'artista. Gli altri progetti furono fatti per gli eredi, dopo la morte del Papa nel 1513. La titanica figura del Mosè fu scolpita per il secondo progetto, nel 1515-16: si vuole che Michelangelo vi abbia fuso il ricordo della prepotente personalità del Papa col proprio autoritratto. In realtà la statua doveva occupare una nicchia minore; ma nel 1545 essa fu utilizzata al centro della tomba, tra le figure di Rachele e di Lio, pure di Michelangelo, mentre il resto veniva completato dagli allievi della sua bottega.

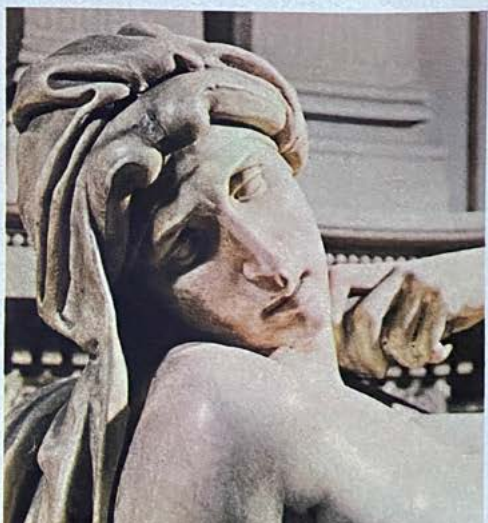
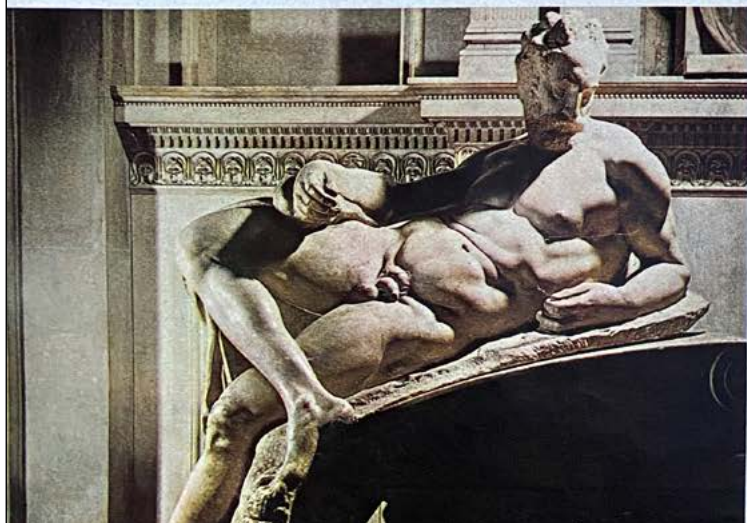






"CREPUSCOLO" E "AURORA" NELLA PACE MAESTOSA DELLE TOMBE DEI MEDICI

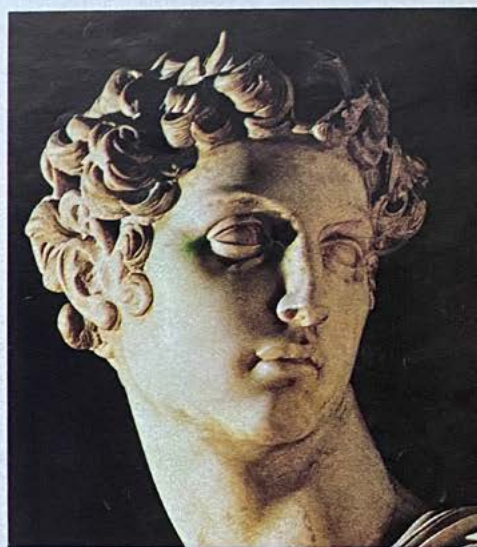
Nel 1520 Michelangelo accettò, dal cardinale Giulio de' Medici e dal Papa Leone X, figlio di Lorenzo il Magnifico e amico della sua giovinezza, l'incarico di creare il complesso delle Tombe Medicee nella Sagrestia Nuova del S. Lorenzo di Firenze. Le tombe dovevano essere quattro, ma poi si ridussero a quella di Lorenzo de' Medici duca di Urbino (qui a sinistra) e di Giuliano de' Medici duca di Nemours. Il lavoro di architettura e scultura fu terminato verso il 1533. Lorenzo, nipote di Leone X, battezzato «il Pensieroso» per il suo atteggiamento, sovrasta le figure del Crepuscolo e dell'Aurora sdraiate sul sarcofago. Michelangelo tornò qui a una concezione di quiete maestosa.





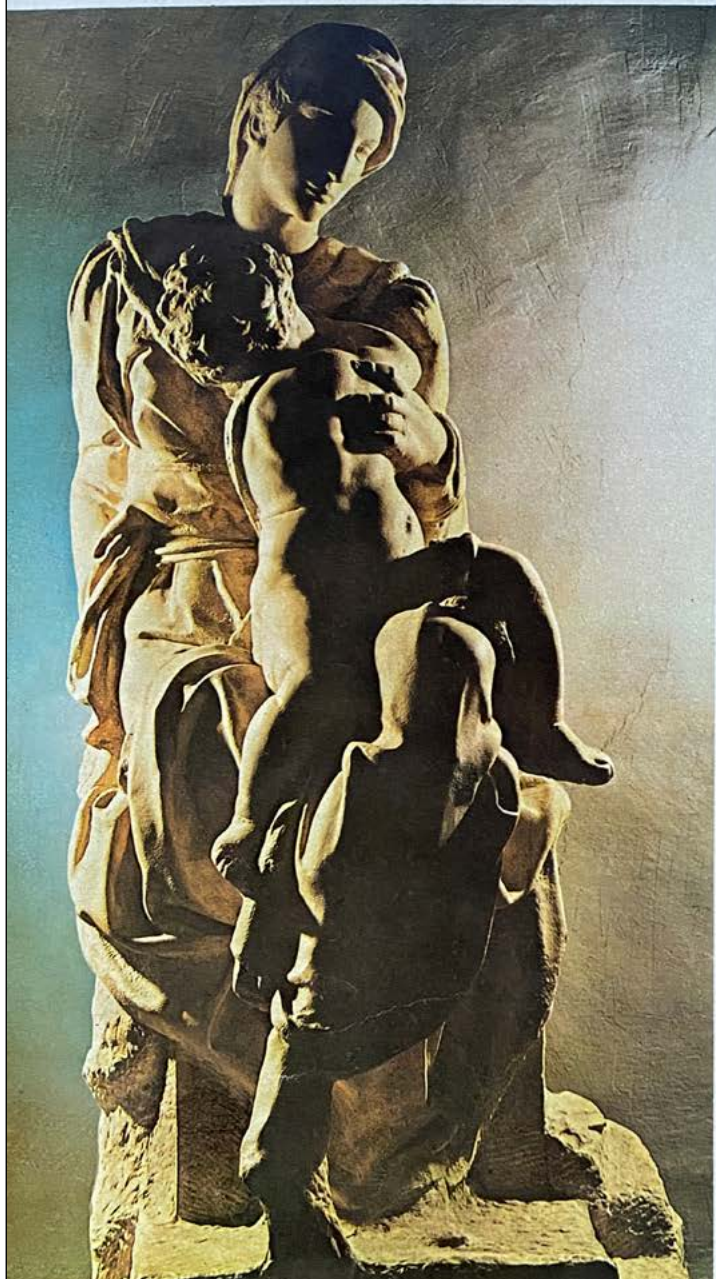
IL "GIORNO" E LA "NOTTE" SUL SARCOFAGO DI GIULIANO DI NEMOURS

La statua di Giuliano di Nemours, fratello di Leone X, è accompagnata dalle allegorie della Notte e del Giorno. Un aneddoto dell'epoca dice che Michelangelo non aveva fatto nessuna fatica a scolpire la figura della Notte: egli affermava infatti d'averla trovata già pronta nel marmo, e di aver dovuto solo togliere la materia che la nascondeva; leggenda gentile, per significare che egli « vedeva » le sue creature perfettamente, prima di scolpirle. L'eroico raccoglimento della Notte ispirò al suo stesso autore un celebre epigramma: *Caro m'è 'l sonno ei più fesser di sasso - Mentre che 'l danno ei la vergogna dura - Non veder non sentir m'è gran ventura - Però non mi destar, dehl! parla basso.*



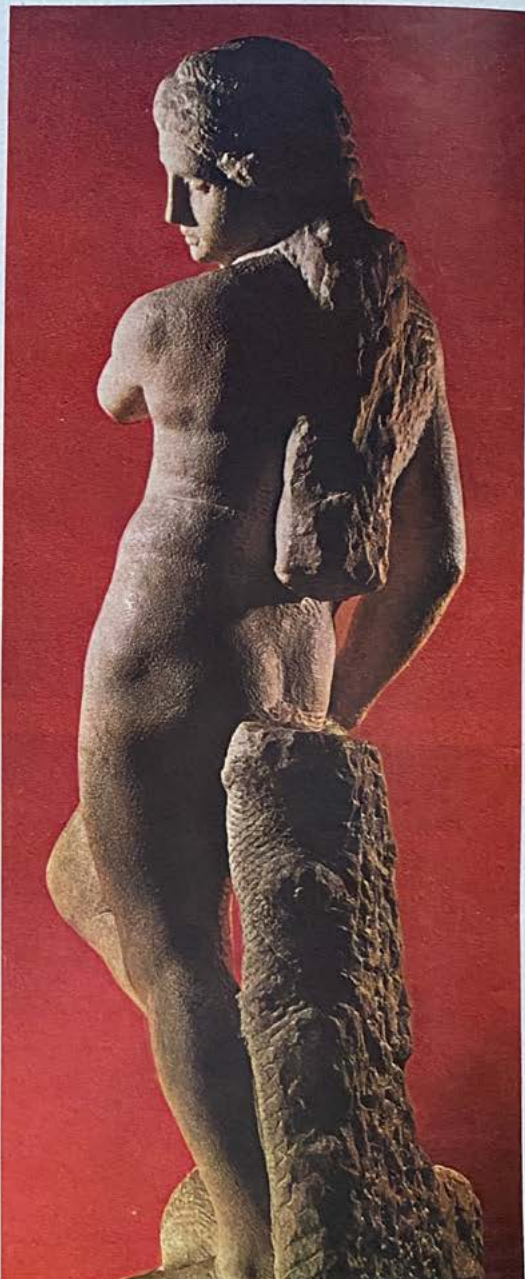
NON POTÉ ULTIMARE LA "MADONNA COL BIMBO"

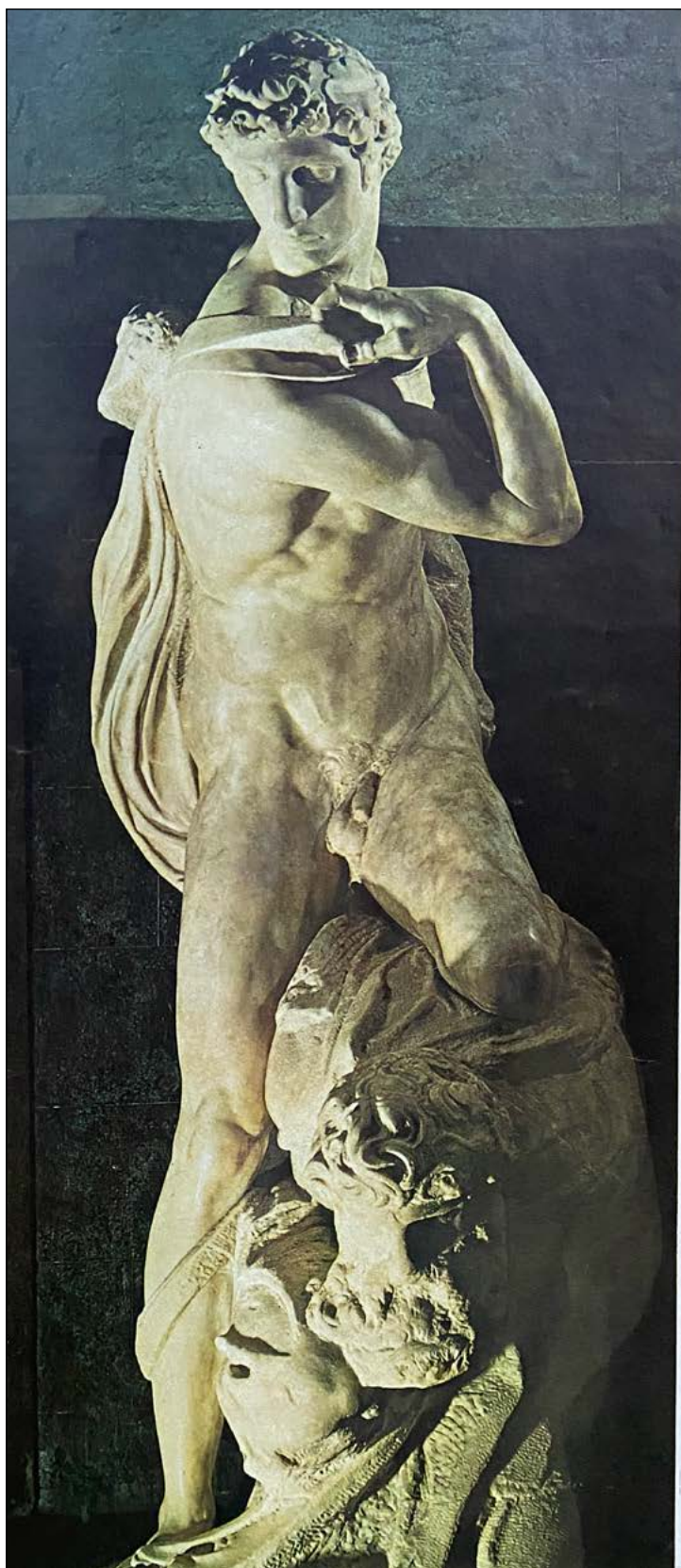
La *Madonna col Bimbo* scolpita da Michelangelo per la parete d'ingresso delle *Tombe Medicee* di Firenze è una nuova e più movimentata versione del tipo di Sibilla severa e pensierosa, sotto il cui aspetto Michelangelo ha visto la Madre di Dio fin dalle sue prime opere giovanili. Il volto ha forti somiglianze con le immagini dell'*Aurora* e della *Notte* riprodotte nelle pagine precedenti, ma è incompiuto, mentre la figura del bimbo fu terminata, ma non ricevette la levigatura finale. Il tipo è quello medievale della *Madonna che allatta*, che Michelangelo per primo aveva risuscitato nel bassorilievo giovanile della *Madonna della Scala*.



UN MISTERO INSOLUTO: IL "DAVID-APOLLO"

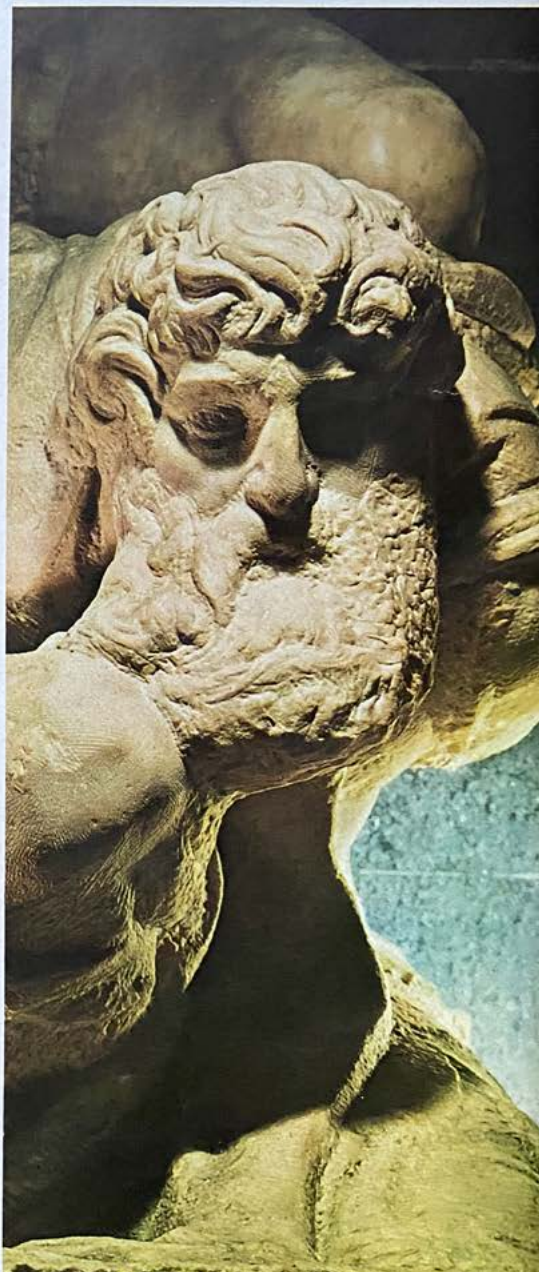
Altra statua non finita è il *David-Apollo* (Firenze, Bargello), alla quale Michelangelo lavorava ancora nel 1531, nell'ultimo periodo delle *Tombe Medicee*, tanto che si è supposto che anche questa statua fosse destinata ad esse. Le proporzioni allungate della figura sono caratteristiche di questo periodo dell'artista. Le fonti contemporanee ricordano questa statua talora come *Apollo*, talora come *David*: probabilmente in origine esso era un *David*, con fianda nella mano sinistra appoggiata alla spalla e pietra nella destra. Poi l'autore la rielaborò trasformandola in un *Apollo* che toglie una freccia dal turcasso che ha a tracolla.

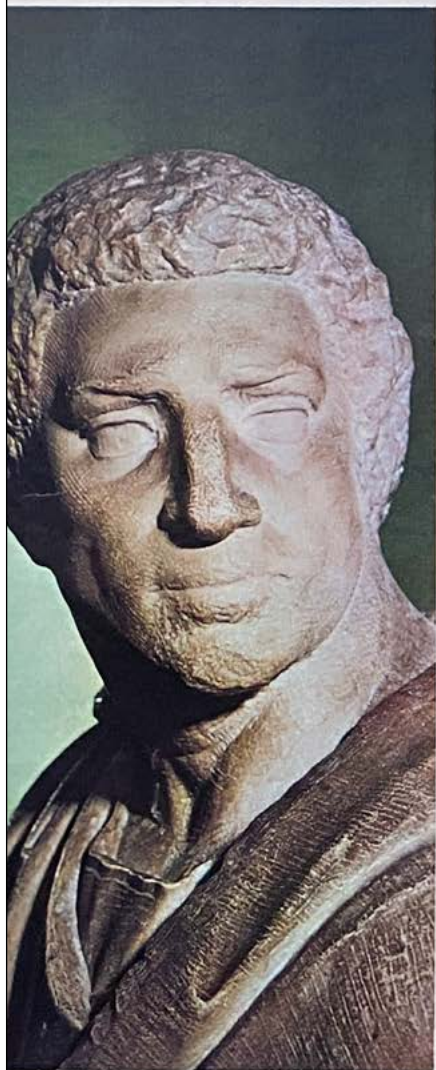




IL PODEROSO ABBOZZO DEL "BARBARO"

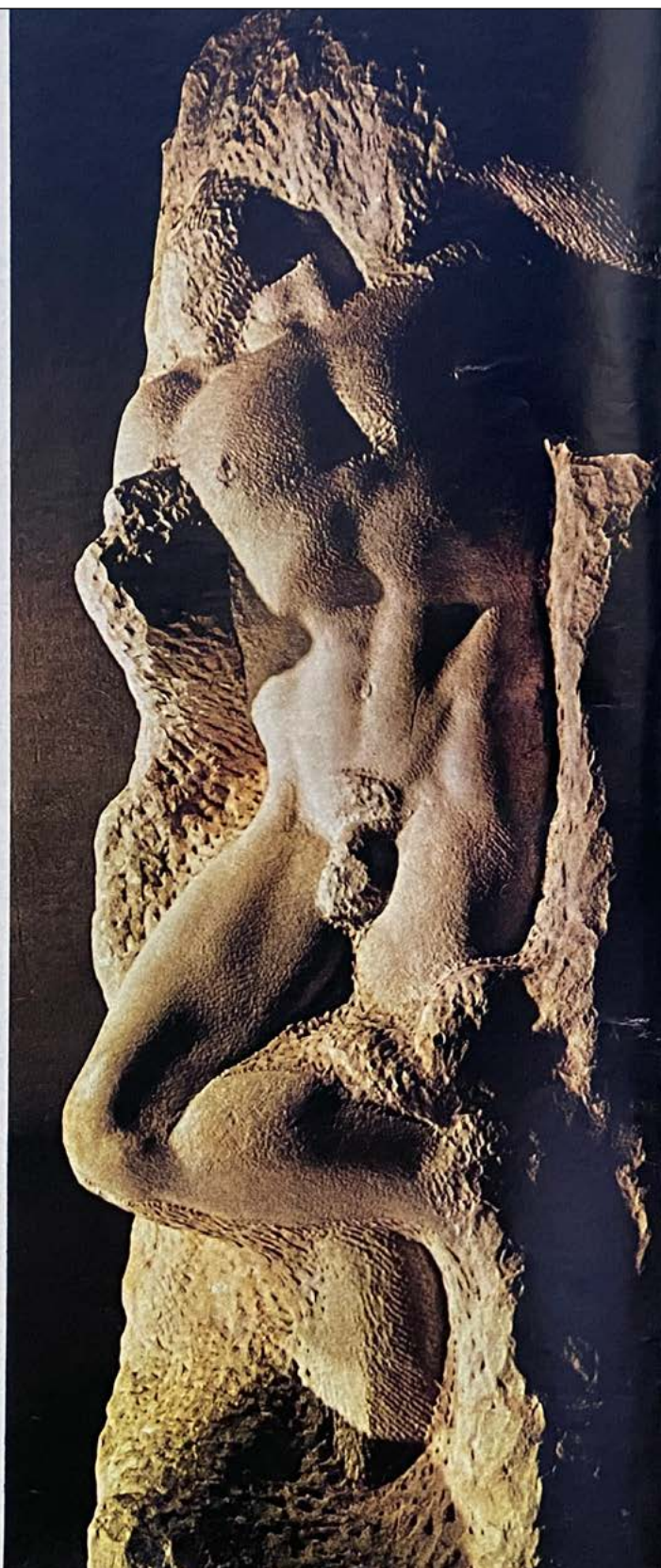
Altra tipica figura del periodo delle Tombe Medicee è la Vittoria che abbatte un barbaro (Firenze, Palazzo Vecchio), del 1532-34 circa. La testa del barbaro, premuta dal ginocchio sinistro del genio della Vittoria, è abbozzata sommariamente ma vigorosamente. La figura del vittorioso ha le gambe lunghe e la testa piccola, caratteristiche delle sculture di Michelangelo in questi anni. Secondo il maggiore studioso michelangelesco, De Tolnay, questa statua fu eseguita per il quinto progetto della Tomba di Giulio II. Vasari narra che dopo la morte di Michelangelo si era progettato di collocarla sulla tomba dell'artista in Santa Croce.

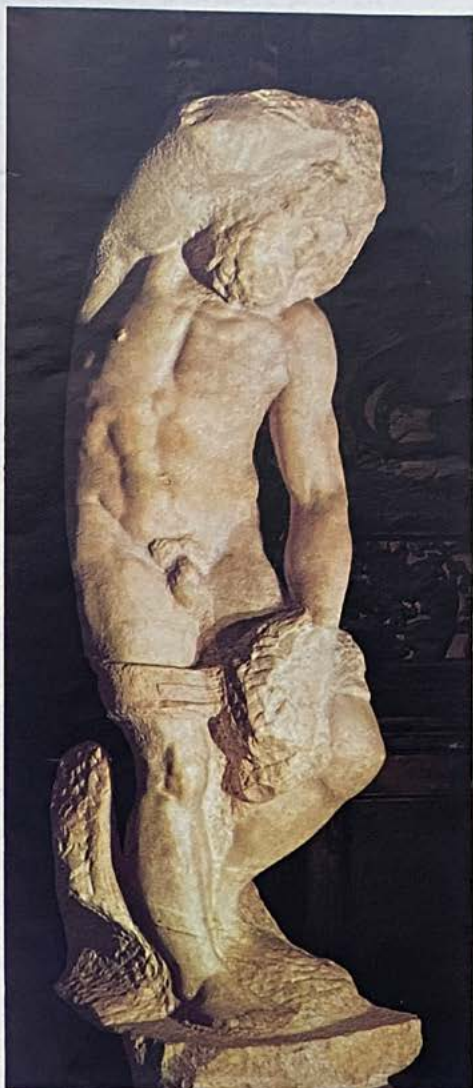




"BRUTO": UN OMAGGIO AI NEMICI DELLA TIRANNIA

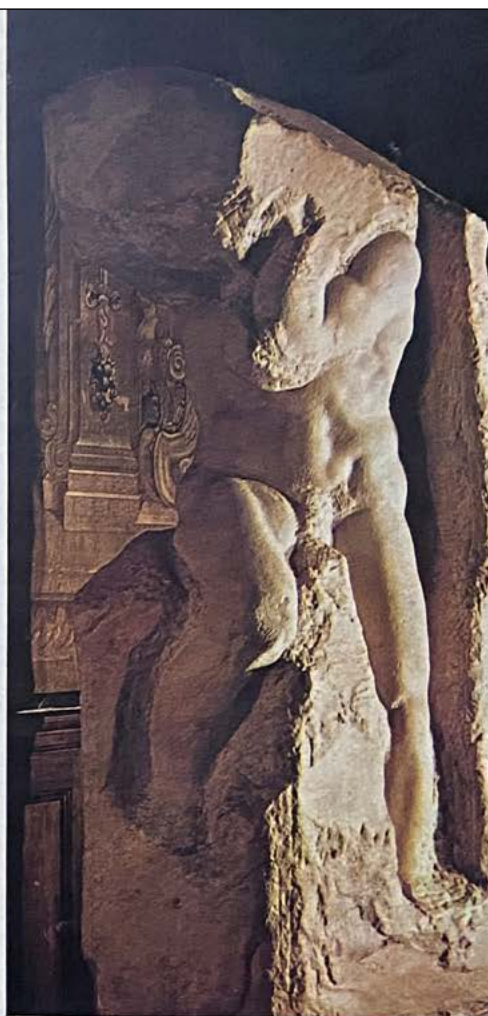
Il busto di *Bruto* (Firenze, Bargello) fu suggerito a Michelangelo verso il 1539 dal suo amico fiorentino Donato Giannotti, uno storico esiliato a Roma dopo il ritorno dei Medici ed entrato al servizio del cardinale Niccolò Ridolfi. La scultura fu destinata appunto al cardinale. In quest'epoca c'era un autentico culto di Bruto, e in un dialogo del Giannotti si esalta la figura del tirannicida. L'opera, con le sue forme rudi, sembra ispirarsi a certi busti della tarda romanità: non è finita, e i segni dello scalpello contribuiscono a esprimere l'idea d'un popolano eroismo.



Lo schiavo che si ridesta*Lo schiavo barbuto*

QUI LO SCALPELLO NON HA PIÙ OSATO SCAVARE...

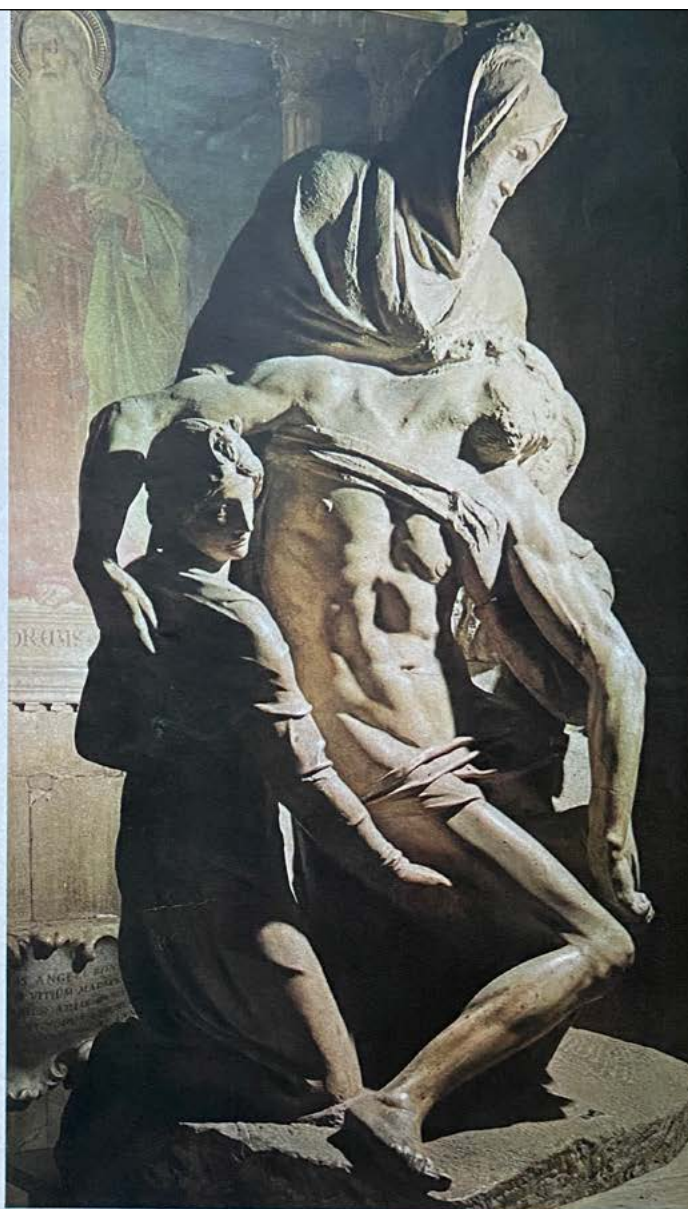
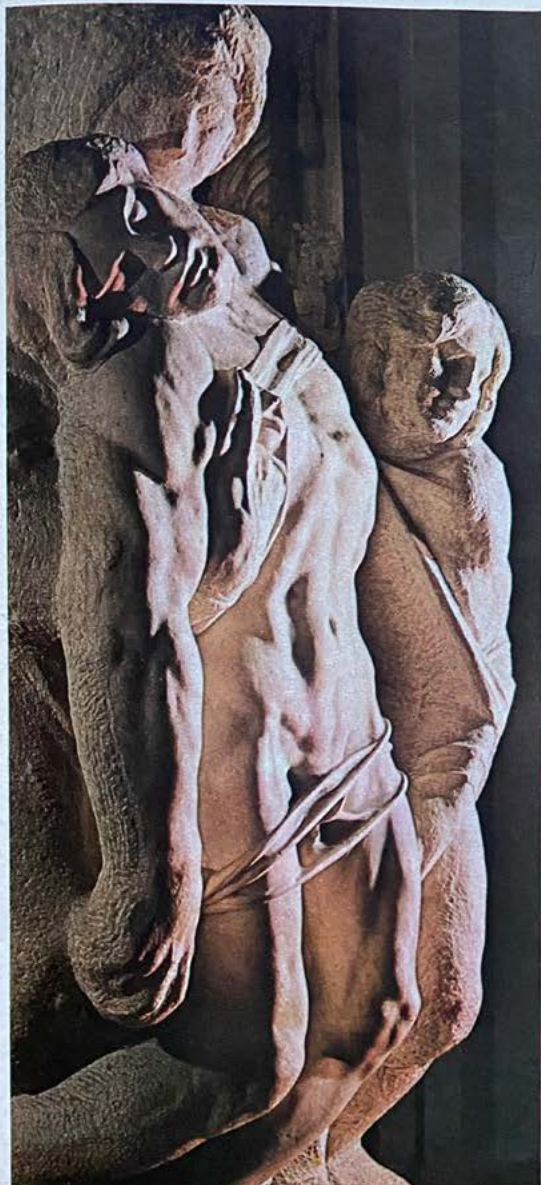
Capolavori del «non finito» sono i quattro Schiavi dell'Accademia di Firenze, scolpiti per la Tomba di Giulio II e donati poi al granduca Cosimo, che li collocò nel suo giardino di delizie a Boboli. Il tormento di Michelangelo, conscio di non riuscire ad esprimere fino in fondo l'intensità della sua visione, si fa tangibile in queste figure, che lo scalpello ha scalfito ma non ha osato scavare, e che, come scrive un'antica guida, «mostrano con ogni sforzo di voler uscir del marmo, e fanno risovvenire di quello che favoleggiavano i poeti, quando estinti gli uomini per lo diluvio, cavando quelli da pietre, fu il mondo da Deucalione restaurato».

*Lo schiavo detto Atlante**Il giovane schiavo*



NATALE 1541: COMPARE LA TREMENDA VISIONE DEL GIORNO DELL'IRA

A sinistra: Michelangelo tornò nella Cappella Sistina nel 1536 per volere di Paolo III, per affrescare sulla parete di fondo il *Giudizio Universale*, che fu scoperto al pubblico nel Natale del 1541. È l'opera più discussa e audace dell'artista che, ormai alle soglie della vecchiaia, è dominato dal senso tragico del peccato e del destino dell'umanità. È di questi anni l'amicizia consolatrice per la dolce e austera Vittoria Colonna, la poetessa che diceva «scrivo sol per sfogar l'interna doglia». Anche Michelangelo creava per la stessa ragione. Nel *Giudizio* ha evocato un mondo di giganti infelici, brulicanti in un vortice di movimento. La malalingua del secolo, l'Aretino, definì l'opera «una stufa d'ignudi», e nel 1563 il Concilio di Trento voleva farla distruggere. Allora Daniele da Volterra ed altri si affrettarono a dipingere sui corpi nudi camicie e brache, e il popolino romano per derisione li battezzò «braghettoni».



"PIETÀ DI FIRENZE": IL PRESAGIO DELLA MORTE

Sopra: nella vecchiaia Michelangelo riprese il tema della *Pietà*. Quella del Duomo di Firenze (1543 circa) era destinata alla cappella funeraria dell'artista. Il pensiero della morte, che già corrugava il ciglio della giovanile *Madonna della Scala*, è divenuto adesso suo compagno inseparabile. Durante il lavoro il marmo si spezzò e Michelangelo distrusse la gamba sinistra del Cristo e il braccio, rifatto poi da altri come la figura della Maddalena.

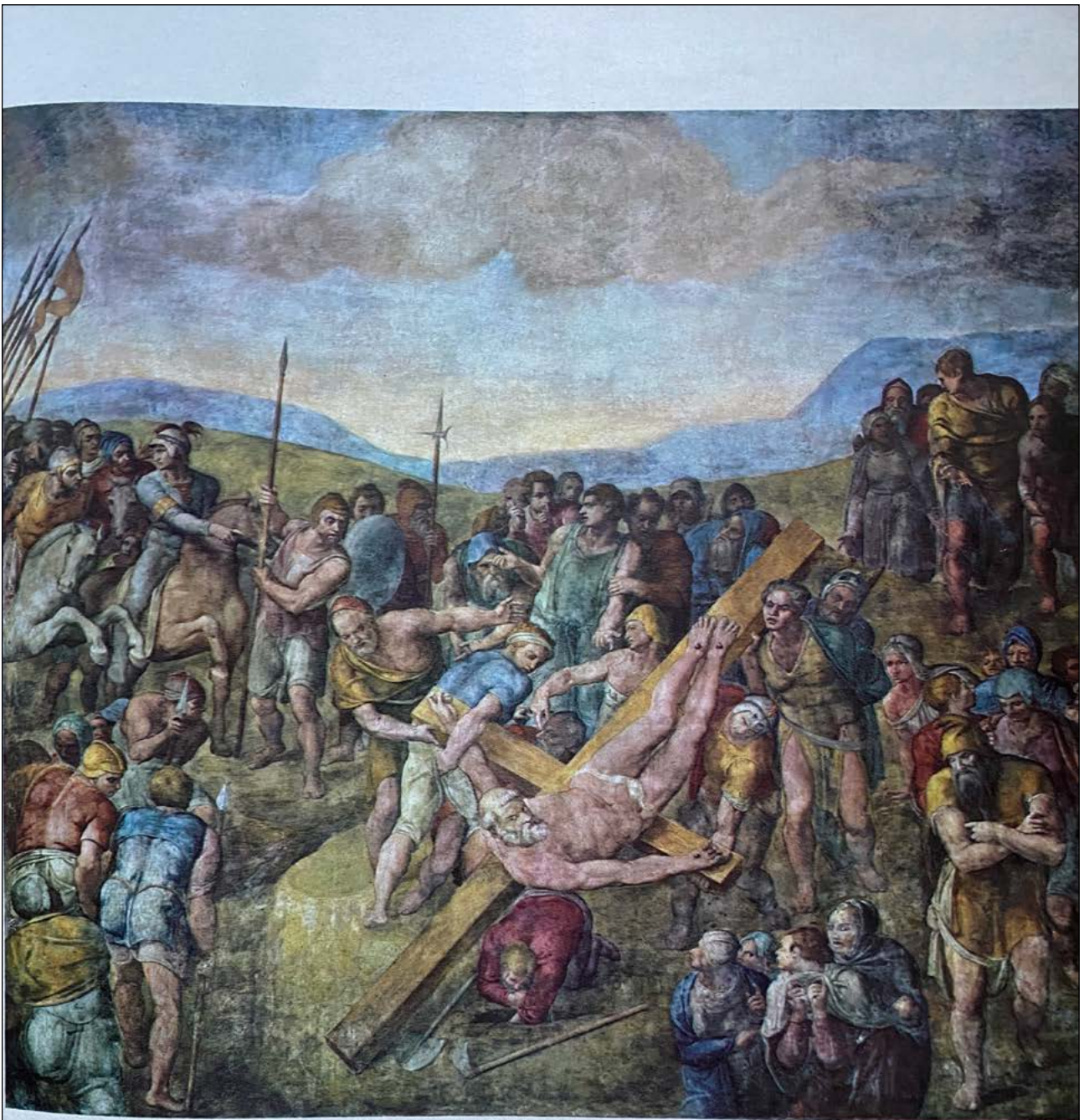
"PIETÀ DI PALESTRINA": ABBANDONO NELLA SPERANZA

A sinistra: la *Pietà di Palestrina*, anch'essa incompiuta (Firenze, Accademia), proviene dal Palazzo Barberini di Palestrina. Non tutti concordano nell'attribuirle a Michelangelo. Come nella *Pietà di Firenze*, la posa di fidente abbandono del corpo raggiunge particolari effetti espressivi. In questi marmi si legge l'idea di Michelangelo che «se la vita ci piace, essendo anco la morte di mano d'un medesimo maestro, quella non ci dovrebbe dispiacere».



CAPPELLA PAOLINA: SAULO TOCCATO DALLA GRAZIA

L'ultimo grande lavoro pittorico di Michelangelo per la corte papale furono i due affreschi della Cappella Paolina, consacrata da Paolo III nel 1540; la decorazione fu iniziata due anni dopo, ma terminata solo nel 1550. Gli affreschi, di m. 6,25 per 6,61, oggi sono alquanto rovinati. Qui sopra: la Conversione di S. Paolo, patrono del Papa. La composizione generale e le singole figure, specie quelle in primo piano e i gruppi angelici, ricordano il *Giudizio Universale*, da poco terminato. Gli *Atti degli Apostoli* narrano come Saulo, nemico dichiarato del Cristianesimo, fu toccato dalla grazia e convertito alla nuova fede, diventando l'apostolo Paolo. Qui Saulo è un vegliardo con barba bianca, secondo una nuova iconografia fiorentina.

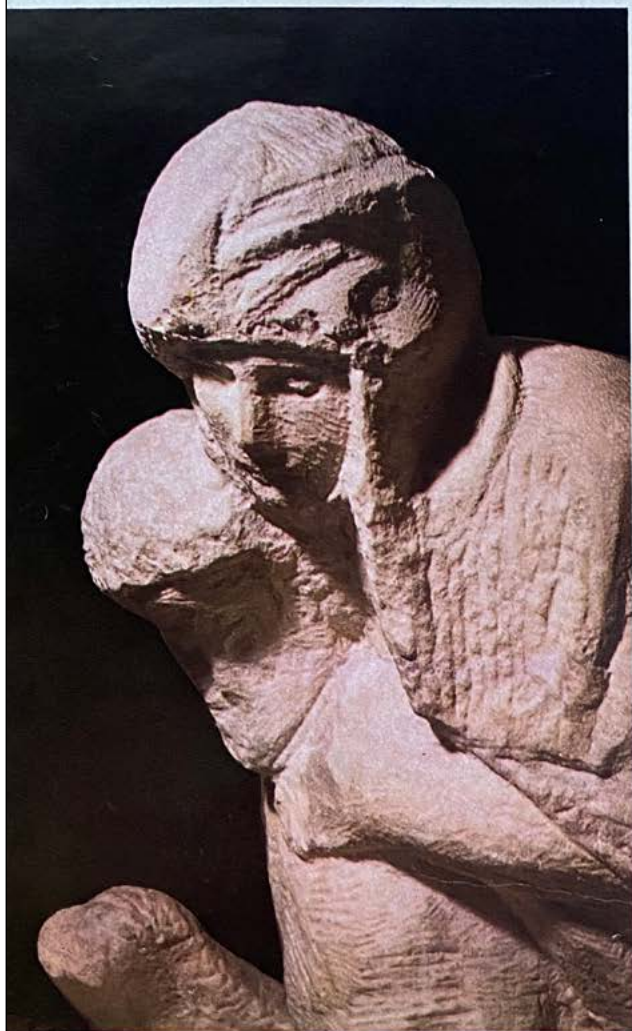


IL PESCATORE DI GALILEA CROCIFISSO A ROMA

Il secondo affresco della Cappella Paolina raffigura la Crocifissione di S. Pietro; il soggetto in origine doveva essere la Consegna delle Chiavi, che consacra l'alta autorità di Pietro. La scena atroce della crocifissione è conforme all'iconografia tradizionale: fu l'apostolo stesso a chiedere d'essere inchiodato sulla croce col capo all'in giù, poiché non si riteneva degno d'avere al momento del martirio una posizione uguale a quella di Cristo. La composizione è determinata dall'asse centrale della croce e dai triangoli formati dalle figure. Un mese prima di morire, nell'ottobre del 1549, Paolo III «montò una scala a pioli di X o XII scalini per vedere le pitture che faceva il Buonarroti». L'affresco venne terminato poco dopo la scomparsa del Papa.

SEI GIORNI PRIMA DI MORIRE LAVORAVA ANCORA ALLA "PIETÀ RONDANINI"

La *Pietà Rondanini* (Milano, Musei Civici), proveniente dal Palazzo Rondanini di Roma, è l'ultima opera di Michelangelo. Il 12 febbraio 1564, sei giorni prima della morte, vi lavorava ancora nella sua casa in Macel de'Corvi a Roma. Egli aveva già iniziato questo marmo all'epoca in cui mutilò inesorabilmente la *Pietà del Duomo* di Firenze: il Vasari narra che il blocco fu riesumato per far sì che l'instancabile vecchio « potessi ogni giorno passar tempo scarpellando ». Della prima versione sono rimaste le gambe del Cristo, il braccio destro staccato dal gruppo e, sul velo della Madonna, un abbozzo del volto di lei com'era in origine, girato dall'altra parte. Nell'ansia della morte incombente, lo scultore quasi novantenne riscalpò le due figure, creando il supremo tragico effetto del suo « non finito », nel quale il marmo è schizzato via fin troppo sotto i colpi dello scalpello, e l'espressione ineffabile del dolore umano e divino della Madre e del Figlio cerca di liberarsi dalla tirannia della materia, eterna passione e tormento di quel titano corrucciato dell'arte che fu Michelangelo.



Radio Corriere TV

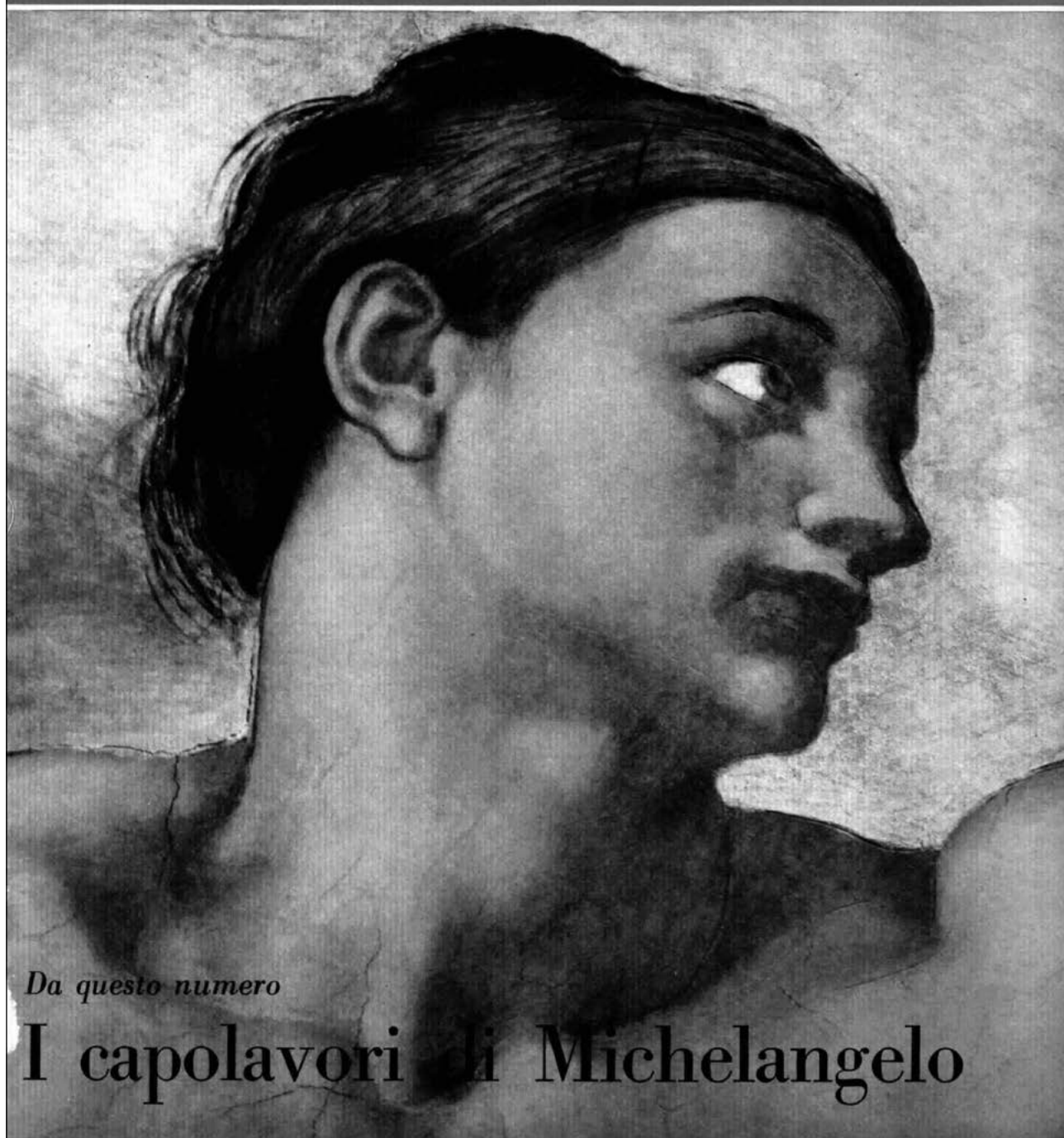
I capolavori di Michelangelo

staccabili a puntate, per la serie «Classe Unica», a cura di Guido di Pino, agosto-settembre 1964.

RADIOCORRIERE

ANNO XLI - N. 31

21 LUGLIO - 1 AGOSTO 1964 L. 70



Da questo numero

I capolavori di Michelangelo



classe unica

MICHELANGELO

tavole a cura di GUIDO di PINO



Ritagliare seguendo la linea tratteggiata. La copertina di questo numero del «Radicecorriere-TV» potrà servire da sovracoperta al volumetto che otterrete conservando le tavole di cui iniziamo la pubblicazione

MICHELANGELO - 2

**1. Disegno (Parigi, Museo del Louvre)**

In questo disegno, che è da attribuire al periodo del suo apprendistato nella bottega di Domenico e David Ghirlandaio, Michelangelo ha ricopiato, per studio, due figure dell'affresco di Giotto «Ascensione di San Giovanni Evangelista» nella cappella Peruzzi in Santa Croce

**2. Madonna della Scala (Firenze, Casa Buonarroti)**

Questo rilievo in marmo, che rammenta ancora modi di Donatello, fu eseguito tra il 1490 e il 1492 e si considera la più antica opera su marmo lasciata dall'artista

**3. Battaglia dei Centauri (Firenze, Casa Buonarroti)**

Non si è certi sul soggetto raffigurato da questo mezzo rilievo su marmo, di cui riproduciamo un particolare. Si è pensato che raffiguri il «Rapimento di Deianira» oppure la «Battaglia di Ercole e dei Centauri». Comunque, quest'opera è significativa per l'ampiezza dell'esercizio stilistico di Michelangelo, il quale mostra di avere presente, oltre che Donatello e Giovanni Pisano, la antica iconografia romana



4. La Pietà (Roma, Basilica di San Pietro)

Questo celebre gruppo marmoreo (in origine destinato alla cappella di S. Petronilla presso l'antico San Pietro e poi trasferito nella nuova Basilica Vaticana) fu compiuto nel giro di due anni fra il 1498 e il 1499. In questa « Pietà », che per la prima volta affronta un tema ripreso in seguito variamente dall'artista, Michelangelo ha reso il dramma della Madonna in una particolare tenuità di linee e di richiami interiori. Ed è certo in questa contenuta e dolente dolcezza delle figure, la segreta ineffabile suggestione dell'opera

5. La Pietà (Particolare)

MICHELANGELO - 4



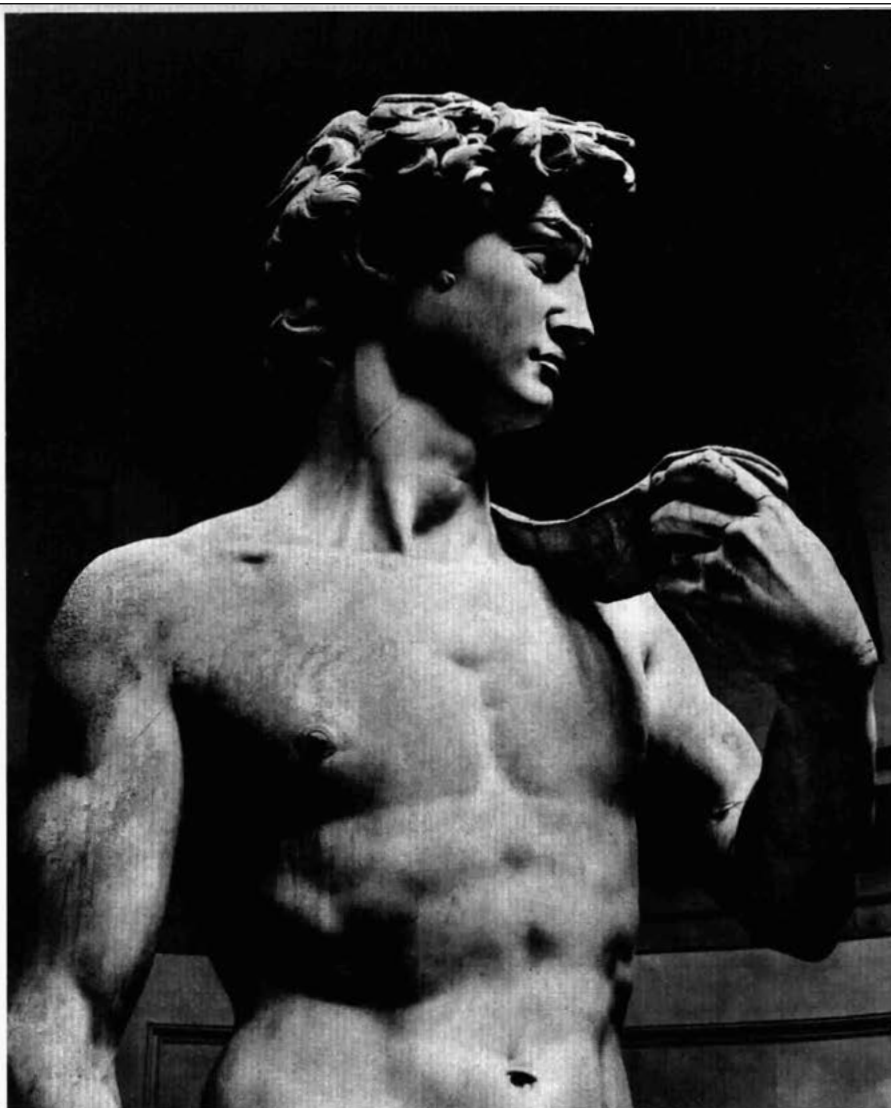
6. Madonna col Bambino (Bruges, Notre-Dame)

Questo gruppo in marmo fu commissionato all'artista da alcuni mercanti fiamminghi che, appena compiuto (1501), lo portarono in Notre-Dame di Bruges. L'opera è ancora sotto l'influenza stilistica della « Pietà »; solo che qui Michelangelo ha ideato uno sviluppo verticale delle figure, ottenendo quella positura del bambino raccolto tra le ginocchia materne, che rappresenta una vera e propria novità compositiva

Le immagini qui riprodotte appaiono per gentile concessione della Casa Bramante, editrice del volume « Michelangelo ».



Ritagliare seguendo la linea tratteggiata. La copertina del « Radiocorriere-TV » numero 31 può essere usata come sovracoperta al volume che otterrete conservando le tavole che abbiamo iniziato a pubblicare il numero scorso



MICHELANGELO - 5

7. David (Firenze, Accademia)

Da un blocco di marmo di nove braccia, già malamente sbalzato da un mediocre scultore che ne avrebbe dovuto ricavare una gigantesca statua da porre sopra uno degli sproni esterni del Duomo, Michelangelo trasse, alla fine del 1503, il miracolo del suo David: il più aristocratico e dinamico componimento delle tendenze della scultura italiana dell'ultimo Quattrocento. Una volta terminata l'opera, una commissione di esperti — tra cui il Botticelli, il Perugino e Andrea della Robbia — decise che essa fosse da collocare davanti al Palazzo della Signoria. Lì, infatti, ebbe la sua sistemazione nel settembre del 1504. Ma dopo alcuni secoli, al fine di preservare il capolavoro dalla corrosione degli elementi, il David fu trasferito, nel 1873, nella Galleria dell'Accademia e, nove anni più tardi, ebbe solenne collocazione nella Tribuna espressamente ideata dall'architetto Emilio De Fabris.

8. 9. David (Particolari)



MICHELANGELO - 6



10. Sacra Famiglia (Firenze, Galleria degli Uffizi)

Questa Sacra Famiglia con San Giovannino è il famoso Tondo Doni, cioè una tavola dipinta probabilmente per le nozze di Angelo Doni con Maddalena Strozzi. Per quanto tale matrimonio sia da collocare tra il 1503 e il 1504, la critica più recente ritiene che l'opera sia di uno o due anni più tarda. Il dipinto, nella straordinaria energia delle linee che tendono a far blocco, rivela esemplarmente l'attitudine figurativa di Michelangelo e la sua indifferenza rispetto ai moduli della tradizione iconografica

11. Madonna « Pitti » (Firenze, Museo Nazionale)

È un « tondo » in scultura commissionato all'artista da Bartolomeo Pitti. Non è sicura la data di esecuzione, ma è probabile che si tratti del periodo 1504-05.



MICHELANGELO - 7

12. Madonna « Taddei » (Londra, Royal Academy)

È un rilievo in marmo eseguito quasi certamente nel periodo in cui fu composto il « Tondo Pitti ». È un esempio del « non finito » michelangiolesco. (Alcuni critici ritengono che taluni particolari dell'opera siano di mano di qualche allievo).



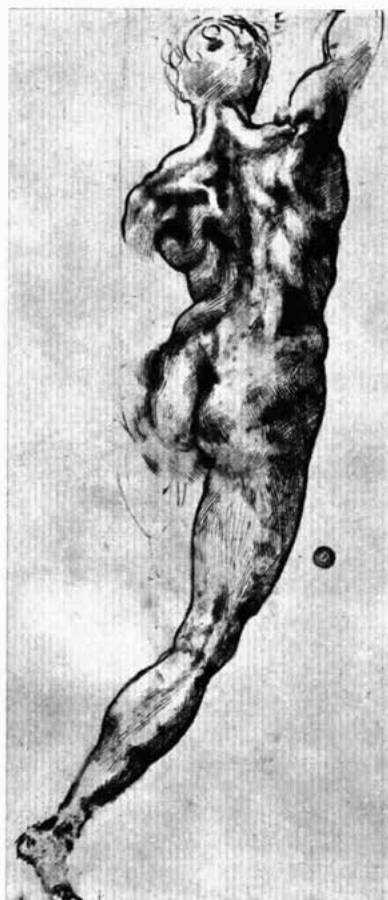
13. Madonna « Pitti » (Particolare)

MICHELANGELO - 8



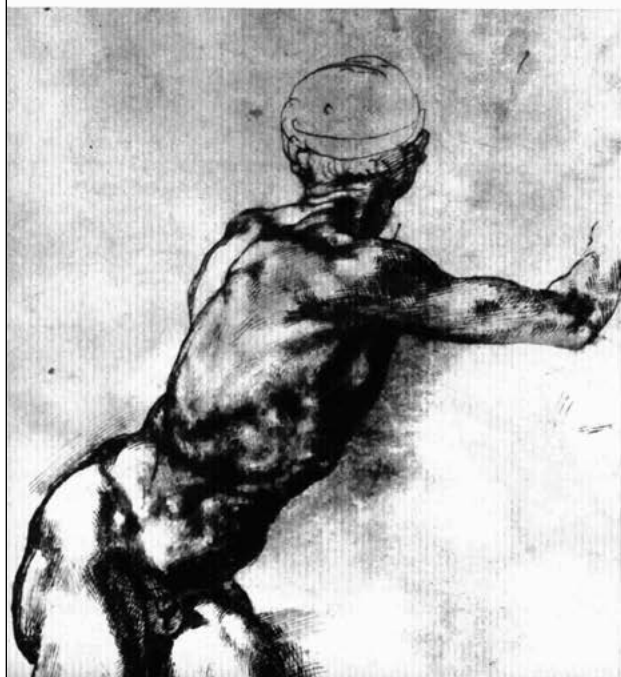
14. Due mezze figure d'uomo (Venezia, Accademia)

15. Studio di nudo (Firenze, Casa Buonarroti)



16. Studio di nudo (Londra, British Museum)

Entro la difficile questione della autenticità e attribuzione dei disegni di Michelangelo, trova attendibile collocazione il cartone per la Battaglia di Cascina. Nell'agosto del 1504 il Gonfaloniere di giustizia Pier Soderini affidò all'artista l'esecuzione di un affresco per la Sala del Gran Consiglio in Palazzo Vecchio. Michelangelo pensò di raffigurare, a celebrazione della repubblica fiorentina, la vittoria che i Fiorentini avevano conseguito contro i Pisani presso Cascina, nel 1364. Del cartone, andato perduto, non rimangono che disegni particolari.





LA VOLTA DELLA CAPPELLA SISTINA (Roma, Palazzo Vaticano)

Michelangelo cominciò a lavorare agli affreschi della Volta della Cappella Sistina il 3 maggio del 1508. L'opera, durata alcuni anni, tra gravi difficoltà pratiche, fu alla fine scoperta nell'ottobre del 1512. Secondo le notizie fornite dall'artista, il grandioso affresco — che misura circa metri 13 per 36 — avrebbe dovuto, in origine, raffigurare semplicemente i dodici Apostoli disposti nelle parti più basse della volta, mentre il centro di essa sarebbe stato occupato da ornati geometrici. Poi, il disegno si ampliò nella forma e nelle dimensioni di contenuto che il mondo ammira ormai da secoli. Attraverso nove storie dell'Antico Testamento e nel simbolismo di « veggenti » (sette Profeti e cinque Sibille) collocati in basso, lungo i lati maggiori della volta, Michelangelo ideò la storia spirituale dell'umanità: dalla creazione al peccato originale, dalla colpa alla promessa della Redenzione. Il possente affresco — affollato di circa trecento figure — è una visione essenzialmente unitaria. Nella drammaticità dell'invenzione, ma soprattutto nella sublime perplessità dei Profeti e delle Sibille, si avverte la pienezza del pensiero e della ricerca del Rinascimento, e anche il dilemma — che fu di Michelangelo, come sarà ancora di Galileo — tra forma e spirito, tra terrenità e Cielo.

MICHELANGELO - 9



17. Dio crea il Sole, la Luna e i pianeti (Volta della Cappella Sistina)



18. Dio separa le acque dalla terra (Volta della Cappella Sistina)

Ritagliare, seguendo la linea tratteggiata. La copertina del « Radiocorriere-TV », numero 31 può essere usata come sovracoperta al volume che otterrete conservando le tavole che abbiamo iniziato a pubblicare due numeri fa

MICHELANGELO - 10



19. Il peccato originale e la cacciata dal Paradiso Terrestre (Volta della Cappella Sistina)



MICHELANGELO - 11

20. Il Profeta Geremia: particolare
(Volta della Cappella Sistina)



21. Il Profeta Ezechiele (Volta della
Cappella Sistina)

MICHELANGELO - 13



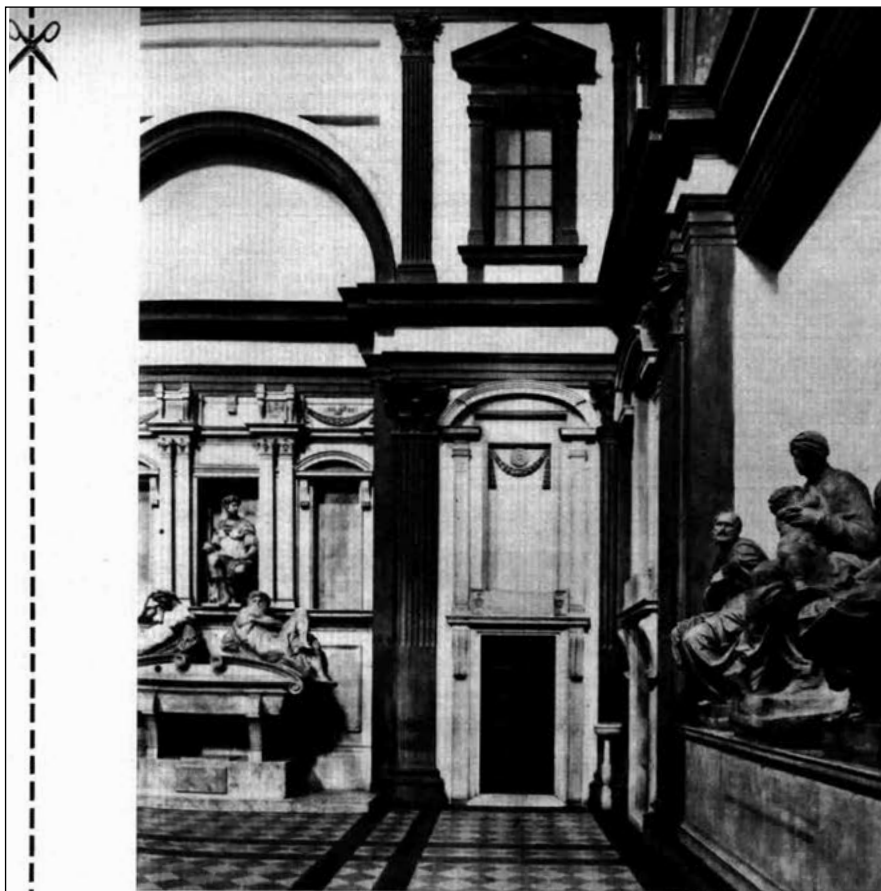
22. La Sibilla Delfica: particolare (Volta della Cappella Sistina)



23. La Sibilla Libica (Volta della Cappella Sistina)



24. La Sibilla Eritrea: particolare (Volta della Cappella Sistina)



MICHELANGELO - 13

26. Vergine col Bambino (particolare)

La Madonna è collocata fra le statue dei Santi Cosma e Damiano che Michelangelo fece eseguire da Giovanni Angiolo Montorsoli e da Raffaello da Montelupo. In quest'opera, che riprende un tema già altamente risolto dall'artista, la spiritualità severa del volto della Vergine costituisce l'ideale punto di convergenza delle linee compositive dell'intera Cappella.

25. La Cappella Medicea (Firenze, San Lorenzo)

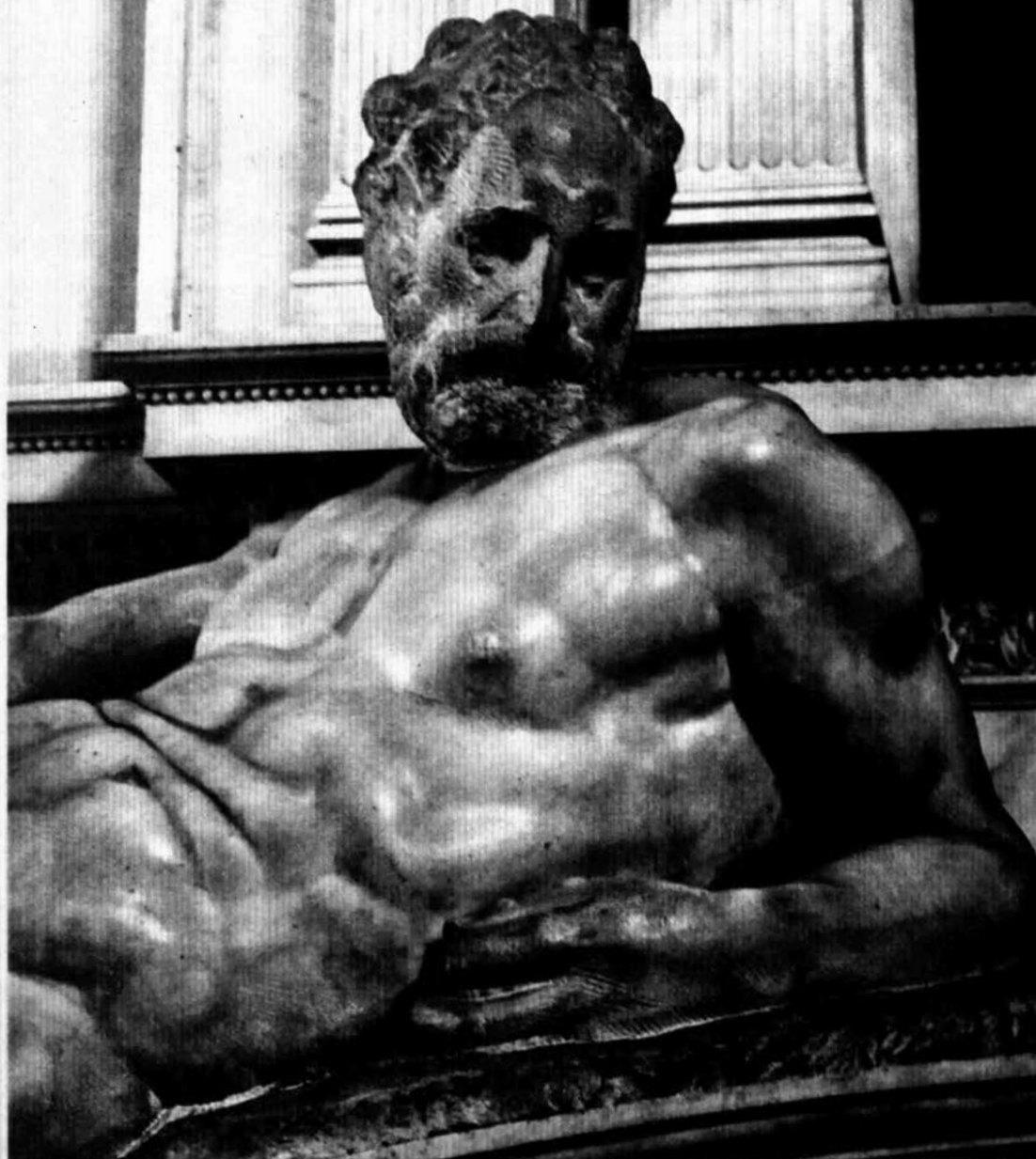
Per esortazione del cardinale Giulio De' Medici (il futuro Clemente VII) e del papa Leone X, Michelangelo intraprese nel 1520 la costruzione della Sacrestia Nuova in San Lorenzo la quale avrebbe dovuto accogliere, secondo il progetto iniziale documentato in lettere e disegni, le tombe di Lorenzo il Magnifico, del fratello Giuliano, di Lorenzo duca di Urbino e di Giuliano duca di Nemours. L'opera — che resta uno dei più alti vertici della meditazione michelangeliana — fu condotta in mezzo ad eventi drammatici, fra cui la cacciata dei Medici, ed ebbe termine nel 1534. Nel corso dei lavori, la primitiva intenzione fu largamente rimaneggiata, sì che le tombe si ridussero solo a quelle di Lorenzo duca di Urbino e di Giuliano duca di Nemours. Qualunque ne sia stata la causa, è credibile che la semplificazione del progetto abbia concorso a concentrare i potenti valori simbolici immaginati dall'artista. Da due opposte pareti, la figura di Lorenzo — che sovrasta le allegorie del Crepuscolo e dell'Aurora — e quella di Giuliano — che sovrasta le allegorie della Notte e del Giorno — guardano alla grande statua della Vergine col Bambino posta al centro della parete d'ingresso della Cappella.

Nella ideazione della Sacrestia Nuova, Michelangelo ebbe certamente presente la Sacrestia Vecchia del Brunelleschi; ma il raffronto delle due opere conferma la diversa e drammatica impostazione spaziale di Michelangelo, per il quale architettura e scultura si compongono in un unitario sviluppo di valori plastici. Dentro la potenza dell'idea strutturale della Cappella, assumono significati eterni i volti dei due « capitani » e quelli delle quattro statue allegoriche. Qui il grande michelangeliano dilemma tra l'uomo e l'eternità si esemplifica in figure che scandiscono — con sovrumana sospensione — le poetiche intuizioni della Vita e del Tempo.

(La fotografia è tratta dal volume « Michelangelo architetto » a cura di Paolo Portoghesi e Bruno Zevi, per gentile concessione dell'editore Einaudi)



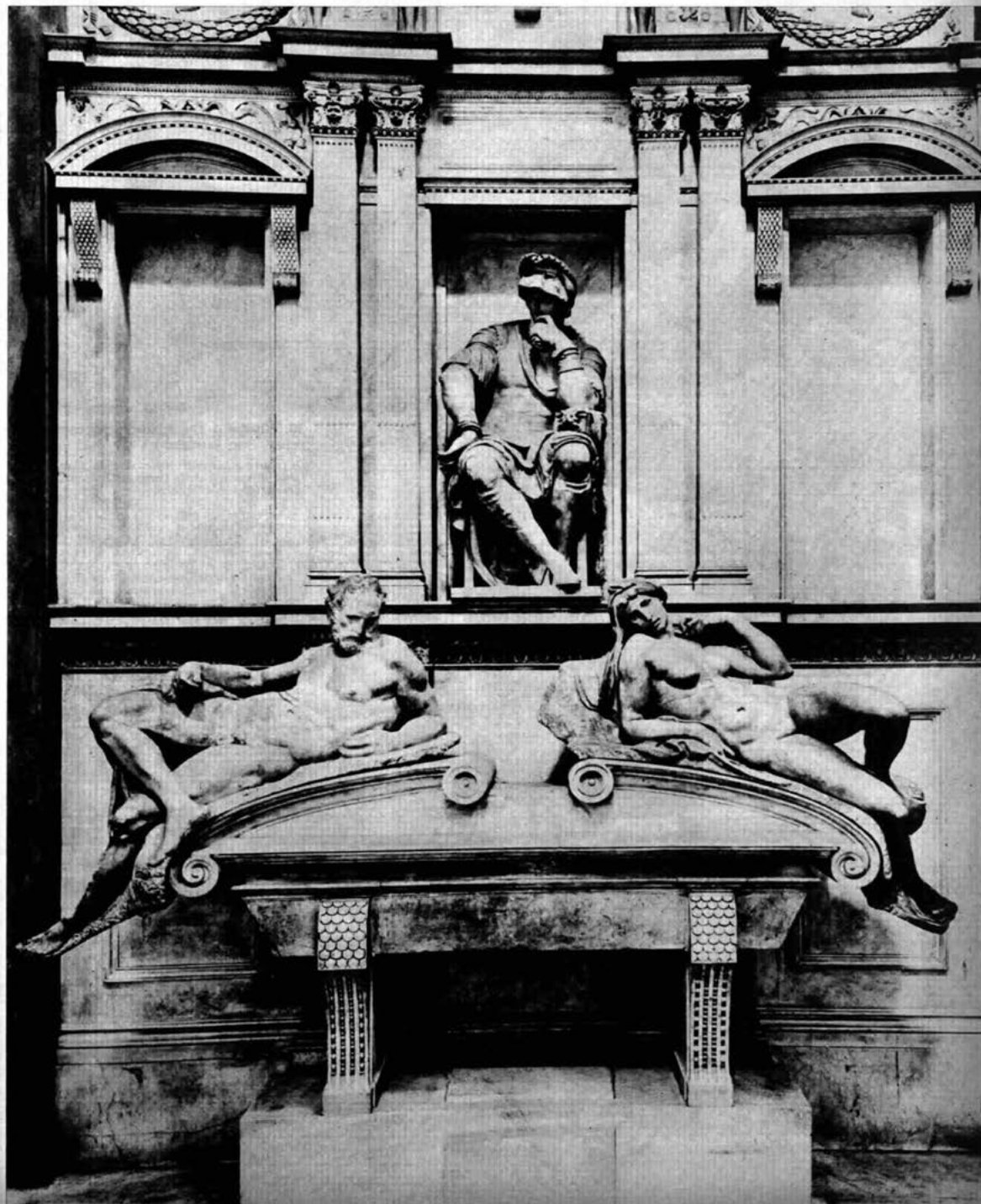
MICHELANGELO - 14



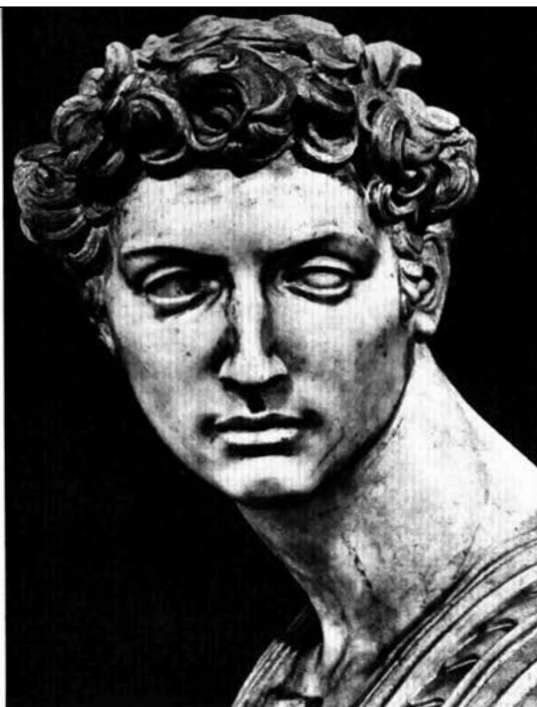
27. Il Crepuscolo (particolare). Tomba di Lorenzo De' Medici:
Firenze, San Lorenzo

28. Tomba di Lorenzo De' Medici (Firenze, San Lorenzo)

Nelle immagini dei duchi medicei Michelangelo superò ogni preoccupazione ritrattistica. Il volto di Lorenzo, il Pensieroso, è l'assoluto profilo di un eroe che sembra guardare, da un proprio tempo alto e interiore, al di là della vita stessa. Sotto di lui, colpisce da un lato il chiuso e sconsolato abbandono del «Crepuscolo», dall'altro lato l'«Aurora» che si apre con pensosa tristezza alla vita di ogni giorno. E nessuna delle quattro statue simboliche delle tombe sembra rammentare più dell'«Aurora» quel sentimento di fatica e di limite che formò il tormento spirituale dell'artista.



MICHELANGELO - 16



30. Giuliano De' Medici: particolare (Firenze, San Lorenzo)

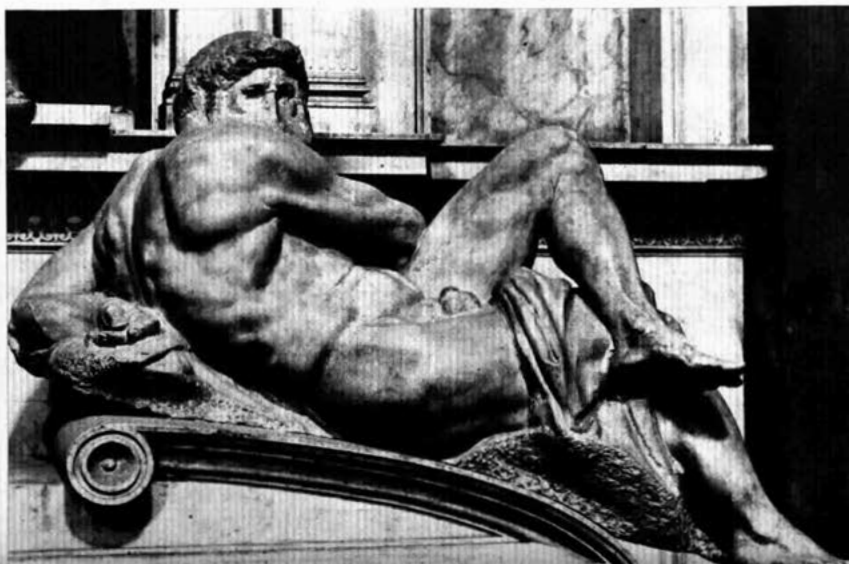
Di fronte a Lorenzo il Pensieroso si erge la scattante dinamica della testa di Giuliano, splendida memoria del « David ».

29. La Notte. Tomba di Giuliano De' Medici (Firenze, San Lorenzo)

Come l'Aurora e il Crepuscolo, anche questa scultura fu terminata nel 1531. Oltre che una suggestione di silenzio, la Notte esprime una tristezza distaccata e solenne, quasi una suprema volontà di oblio dopo la sperimentata vanità del giorno.

31. Il Giorno. Tomba di Giuliano De' Medici (Firenze, San Lorenzo)

Alla statua del Giorno Michelangelo lavorò sette anni, fino al 1533. Sul volto di questa figura non finita, si addensa un'ombra di sdegno che non è tanto effetto della incompiutezza del modellato, quanto la spia di una dolorosa accettazione della luce.



LA TOMBA DI GIULIO II (Roma, S. Pietro in Vincoli)

La costruzione del mausoleo di Giulio II fu l'opera più tormentata di tutta la vita artistica di Michelangelo. Egli attese a tale impresa per quarant'anni — dal 1505 al 1545 —, mutandone per ben sei volte il disegno generale. Secondo il primo progetto, la Tomba avrebbe dovuto essere un grandioso monumento da collocare nella nuova basilica di San Pietro; ma dopo la morte di Giulio II, avvenuta nel 1513, le trattative dell'artista con gli eredi del pontefice si protrassero con gravi difficoltà e malumori, tanto che Michelangelo, accennando a quest'opera la definisce amaramente « la tragedia della Sepoltura ». L'ultimo contratto, dell'agosto del 1542, definisce per sempre l'idea strutturale della Tomba e la sua collocazione in San Pietro in Vincoli. Per la costruzione del monumento, cui parteciparono diversi allievi dell'artista, Michelangelo scolpì sicuramente le statue di Lia e di Rachele, rispettivamente simboli della Vita attiva e della Vita contemplativa, e utilizzò — unico pezzo tra tanti predisposti per i precedenti progetti — la statua del Mosè. Al centro del monumento, il Mosè rammenta la concezione grandiosa che aveva guidato, pur tra tante alternative, la costruzione del mausoleo.

**32. Il Mosè (Roma, San Pietro in Vincoli)**

Questa celebratissima statua, alta quasi due metri e mezzo, occupò per più anni l'artista, che l'aveva cominciata probabilmente nel 1515. L'energia della figura pare riunire in sé la perplessa potenza di certi profeti della Sistina e la scattante positura della più tarda statua di Giuliano de' Medici.

MICHELANGELO - 18

33 e 34. Schiavo morente e Schiavo ribelle (Parigi, Museo del Louvre)

Opere scolpite nel 1513 per la Tomba di Giulio II. Trent'anni più tardi Michelangelo donava le due statue a Roberto Sirozzi in esilio a Lione. E' difficile dire quali valori simbolici l'artista affidasse a questi due Schiavi nell'ambito del progettato mausoleo del pontefice; ma nelle loro posture incatenate e deluse è utile soprattutto riconoscere un esempio del dramma interiore dell'artista.



35. Schiavo Morente:
particolare (Parigi,
Museo del Louvre)

R



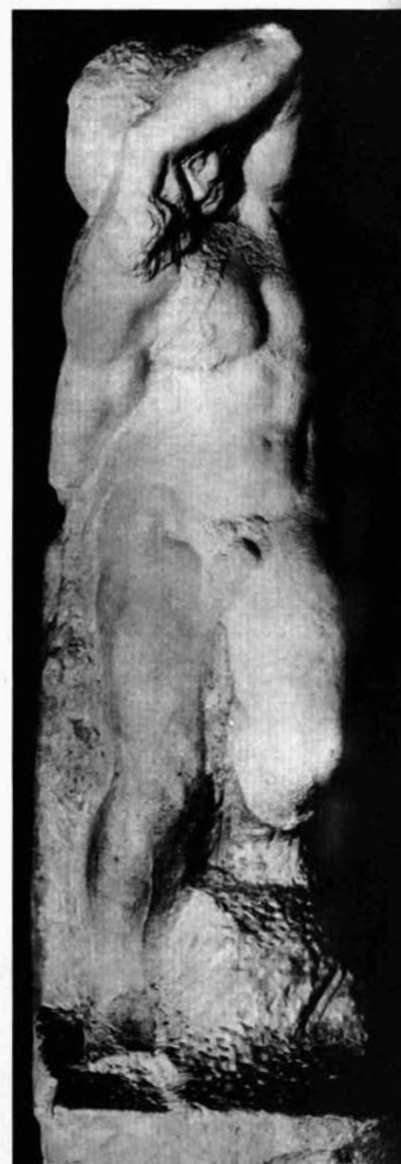
36. Prigione che si risveglia (Firenze, Accademia)

37. Prigione detto « Atlante » (Firenze, Accademia)



I Prigioni (Firenze, Accademia)

Sono quattro statue destinate inizialmente alla Tomba di Giulio II e la cui datazione si fa oscillare tra il 1519 e il 1536. Per la concezione inventiva, esse trovano un chiaro antecedente nel San Matteo (Firenze, Accademia) scolpito nel 1503. Come in quel lontano abbozzo, nei Prigioni colpisce l'energia plastica delle forme che affiorano, con potente spassimo, dal blocco del marmo.



39. Prigione giovane (Firenze, Accademia)

38. Prigione barbuto (Firenze, Accademia)

MICHELANGELO - 19

MICHELANGELO - 20

40. La Vittoria (Firenze, Palazzo della Signoria)

Eseguita verso il 1533, questa statua avrebbe dovuto, secondo alcuni storici, far parte della Tomba di Giulio II. La figura del barbaro premuto dal ginocchio del Genio vittorioso non è finita. E qui in particolare il rapporto tra definizione e indefinitezza sembra dimostrare la continuità di due moduli espressivi che in Michelangelo obbediscono, sempre più chiaramente, ad una simultanea esigenza di risalto plastico e di sconfinamento dalle forme.



41. La Vittoria (particolare)

Biblioteca Laurenziana

La personalità di Michelangelo architetto va collocata entro le due maggiori dimensioni del suo spirito d'artista: quella « fiorentina » che ha dietro di sé le esperienze della linearità toscana e brunelleschiana, e quella « romana » tutta sete di spazi inventivi e di forme che si propongono alla luce in un grandioso sforzo di sconfinamento dalla materia. Il punto di partenza e di coesistenza tra queste due « dimensioni » si ravvisa nella ideazione della Sacrestia nuova di San Lorenzo (1520: vedi figura 25). La Biblioteca Laurenziana attigua alla Chiesa di San Lorenzo, fu ideata da Michelangelo su invito del papa Clemente VII, il quale si proponeva di raccogliere, in una sede artisticamente degna, i preziosi manoscritti della collezione medicea. L'opera, cominciata nel 1524, non fu, però, compiuta interamente dal Buonarroti, che condusse la costruzione della grande sala a soffitto intagliato, e il vestibolo. Il « ricetto » dei manoscritti, che avrebbe dovuto essere il vertice strutturale della costruzione, non fu mai eseguito e la scala dell'atrio, per quanto l'artista avesse già predisposto il progetto dettagliato, fu finita soltanto nel 1560 ad opera dell'Ammannati. Nella ideazione della Laurenziana, Michelangelo riprende i motivi tradizionali dell'architettura toscana impostata su superfici chiare, distinte da membrature scure, ma anima lo spazio con finestre, colonne accoppiate e cornici che creano una dinamica suggestiva e solenne.



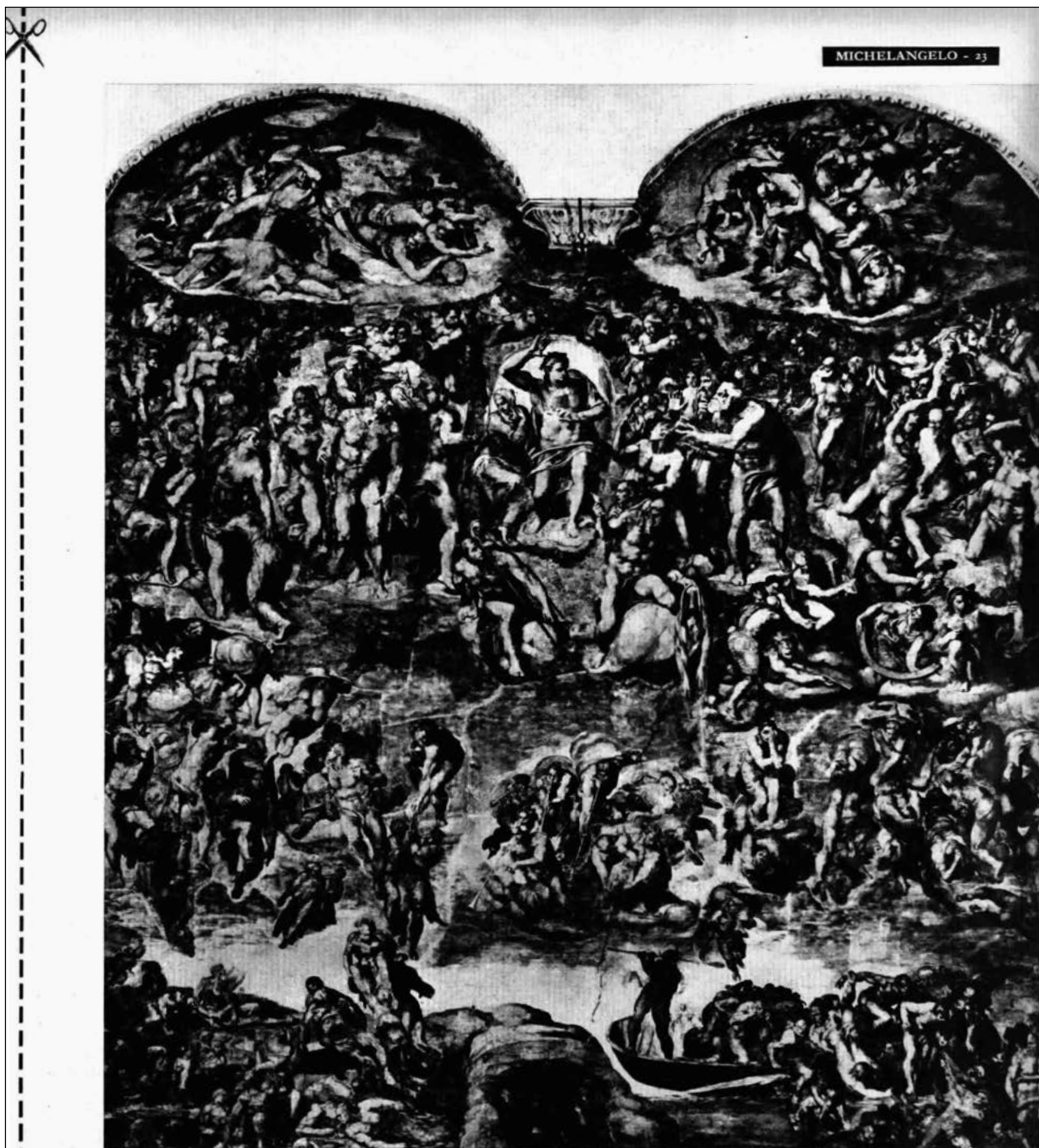
42. Salone della Biblioteca Laurenziana

(Dal volume « Michelangelo architetto », ed. Einaudi)

MICHELANGELO - 22

43. Cristo e la Vergine. Particolare del Giudizio Universale (Roma, Cappella Sistina)





44. Il Giudizio Universale (Roma, Cappella Sistina)

Non erano ancora trascorsi trent'anni dal compimento della Volta, quando Michelangelo scoprì, il primo novembre del 1541, il suo Giudizio Universale affrescato sulla grande parete della Cappella Sistina. L'opera, progettata dopo l'elezione di papa Paolo III, nel 1534, ebbe effettivo inizio quasi certamente nel giro dei seguenti due anni. Entro l'ampio sviluppo verticale dell'affresco si articolano tre distinte visioni: il Regno celeste, al centro del quale campeggia la figura di Cristo giudicante che ha accanto a sé la Vergine e, intorno, una sequenza di Santi, Patriarchi ed Apostoli; il Regno delle anime giudicate, da cui gli eletti ascendono alla destra del Redentore e i reietti sprofondano verso l'abisso; il Regno del demonio, con Caronte traghettatore.

Il Giudizio Universale, entro la terribile coerenza del suo linguaggio da dies irae, rappresenta quella che il Vasari chiamò la « gran maniera » dell'ultimo Michelangelo: l'ansia stilistica di rendere tutte le possibilità figurative del corpo umano; di svolgere, cioè, dalla potenza assoluta della figura dell'uomo. E questa « maniera », oltre che un vertice dei nudi — isolati, in scorcio o titanicamente aggrovigliati —, il significato di ricerca plastica, va riguardata anche come la testimonianza di una più approfondita meditazione sui valori religiosi dello spirito.

MICHELANGELO - 24



45. Beati. Particolare del Giudizio Universale (Roma, Cappella Sistina)

46. Un dannato trascinato dai demoni. Particolare del Giudizio Universale (Roma, Cappella Sistina)



MICHELANGELO - 25

47. Bruto (Firenze, Bargello)

Scolpito a Roma per il cardinale Niccolò Ridolfi, questo busto è degli anni della composizione del Giudizio (sembra dopo il 1539). Attraverso una rigorosa dinamica di piani, Michelangelo ha espresso sul volto del co-spiratore, al di là di ogni vincolo o suggestione culturale, l'essenza di un'eroica determinazione.



MICHELANGELO - 26

La Cappella Paolina (Roma, Vaticano)

Verso la fine del 1542 Michelangelo iniziò, nel Palazzo Vaticano, la decorazione della Cappella già consacrata dal pontefice Paolo III. Si tratta di due grandi affreschi raffiguranti la Crocifissione di San Pietro e la Conversione di San Paolo. Queste opere — finite, dopo traversie e interruzioni, nel 1550 —, hanno sempre lasciato un poco perplessa la critica per la qualità del linguaggio pittorico che pare rifuggire dall'arioso e potente slancio delle forme per concentrarsi nella rappresentazione di figure e colori cupi e angosciati. Opportunamente vengono alla mente le parole che, appunto in quegli anni, Michelangelo scrisse a un amico: « Io dipingerò malcontento et farò cose malcontente ». Questa condizione di amarezza, a cui certamente contribuirono avvenimenti dolorosi (nel febbraio del 1547 moriva Vittoria Colonna, nobilissima amica e ispiratrice dell'artista) è, in effetti, lo specchio dell'ultimo Michelangelo; di quel suo scontroso distacco dal mondo che è, nel contempo, suprema e drammatica concentrazione interiore.



48. La crocifissione di San Pietro. Roma, Vaticano. Cappella Paolina. Affresco.



MICHELANGELO - 27

49. La crocifissione di San Pietro. Particolare.

50. La conversione di San Paolo. Roma, Vaticano. Cappella Paolina. Affresco.



MICHELANGELO - 25



51. La conversione di San Paolo. Particolare.

Dopo l'esperienza architettonica fiorentina, ispirata dalla linearità brunelleschiana, comincia a Roma per Michelangelo una nuova grande stagione, un'altra « dimensione ». Nella sua incomparabile ampiezza monumentale e ideale, Roma si rivela un incontro decisamente necessario allo spirito di Michelangelo.



52. Palazzo Farnese

Morto nel 1546 Antonio da Sangallo, Michelangelo fu incaricato di riprendere i lavori di Palazzo Farnese in Roma. Non fu facile l'adattamento della sua mano ad un'opera già avviata da altri e, in particolare, da un artista come il Sangallo già da lui disapprovato. Comunque, è suo il famoso « cornicione » — prescelto per concorso fra quelli presentati da altri architetti — e suo lo stile dei due ordini superiori del cortile, specie delle finestre e degli ornati del primo piano.

(Dal volume « Michelangelo architetto », ed. Einaudi)



53. Il Campidoglio

Nel 1536 Michelangelo ricevette dal papa Paolo III l'invito a sistemare la piazza del Campidoglio. Con stupendo senso dell'armonia e dei volumi spaziali, l'artista ideò una piazza a forma trapezoidale con tre palazzi, uno dei quali — quello detto dei Conservatori — fu costruito su suo progetto, ma successivamente rimaneggiato da altri architetti.

MICHELANGELO - 31

54. Pietà (Firenze, Duomo)

Questa Pietà, alla quale Michelangelo attese tra il 1547 e il 1555, non fu terminata. Spezzatosi il blocco del marmo durante la lavorazione, l'artista abbandonò l'opera che, qualche anno più tardi, donò all'amico Francesco Bandini. L'incompletezza del gruppo non nuoce alla interpretazione di questa ulteriore soluzione data al tema sacro. Con stupenda coerenza poetica, Michelangelo esprime l'idea del dolore in un movimento piramidale e «serpeninato» che, salendo per drammatiche contrapposizioni di piani, trova il suo vertice nel cappuccio di Nicodemo. Alla compatta convergenza del corpo della Vergine e di quello di Cristo, fa riscontro, sull'altro lato della «piramide», la figura della Maddalena col busto eretto in contenuta tensione plastica. Nel volto dolente di Nicodemo, che sorregge e contempla l'abbandono del Figlio fra le braccia della Madre, si ravvisa l'immagine stessa di Michelangelo vecchio.



MICHELANGELO - 32

55. Pietà (Firenze, Accademia)

Questa è la cosiddetta Pietà di Palestrina: un « non finito » di incerta datazione, ma che, per la qualità tutta interiore della ricerca plastica, va riportato agli ultimi tempi dell'attività artistica di Michelangelo. In origine, il gruppo marmoreo si trovava nella Cappella del Palazzo Barberini a Palestrina. Il dubbio che alcuni studiosi avanzano ancora sulla autenticità dell'opera, può essere spiegato da qualche ritocco o « ripassatura » che essa avrebbe subito nel periodo barocco.

**56. Pietà (Firenze, Accademia). Particolare**

(Dal volume « Michelangelo, scultore », per gentile concessione dell'editore Curcio)



MICHELANGELO - 33

L'attività di Michelangelo architetto, a cui gli studi più recenti annettono un valore sempre maggiore per l'interpretazione della personalità innovatrice dell'artista, si dimostra pienamente nella costruzione dell'Abside di San Pietro, nei progetti per la Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, nella concezione di Porta Pia e, infine, quasi a simbolico compimento di una lunga aspirazione ideale, nel modello della Cupola di San Pietro. Questo aspetto strettamente architettonico si completa con la realizzazione di certe fabbriche e lo studio di certe soluzioni urbanistiche — come le Fortificazioni di Firenze e l'adattamento di Santa Maria degli Angeli entro l'area delle Terme diocleziane — le quali rappresentano, da questa soglia rinascimentale, il più ardito e dinamico suggerimento all'architettura dell'età barocca e moderna.



57. La Cupola di San Pietro

I primi progetti di Michelangelo per la Cupola di San Pietro risalgono al 1547. Da quei primi studi e per ben diciassette anni, cioè fino alla morte, l'artista lavorò a questa suprema concezione architettonica. Un'opera che impegnò, oltre che il suo genio inventivo, la sua passione d'uomo e di cristiano: rinunciare, egli scrisse, sarebbe stato « a l'anima grandissimo peccato ». La Cupola, realizzata a sesto acuto, era stata ideata emisferica dall'artista.

(Dal volume « Michelangelo architetto », ed. Einaudi)



58. Modello in legno del tamburo e della cupola di San Pietro (Roma, Museo Petriano)



59. Porta Pia

Ideata per il pontefice Pio IV, Porta Pia fu cominciata solo nel 1564, l'anno stesso della morte di Michelangelo.



MICHELANGELO - 35

60. Pietà (Milano, Castello Sforzesco)

Dal nome del palazzo romano, nel cui cortile rimase per oltre tre secoli, questa celebre scultura fu chiamata Pietà Rondanini. E' l'ultima opera di Michelangelo. Al gruppo, infatti, cominciato secondo un diverso concetto (come testimoniano alcuni disegni), l'artista lavorò fino ai primi giorni di quel febbraio 1564 che fu l'ultimo della sua vita. La Pietà Rondanini, anch'essa non finita, esprime, rispetto alla precedente del Duomo di Firenze, un linguaggio ancora nuovo. Qui l'idea del dolore è resa attraverso l'intimistica dinamica di due figure sovrapposte entro un unico sviluppo lineare, e la pietà dei volti risulta, più che dalla pienezza plastica, dalle cadenze della luce sopra la scabra corrosione del marmo.

(Dal volume «Michelangelo», per gentile concessione della Bramante editrice)

61. Pietà. Particolare (Milano, Castello Sforzesco)



BIBLIOGRAFIA DEL PORTFOLIO DIGITALE

- Bertaux, É, *L'art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Roma, 1978.
- E. Bonacini, *Partecipazione e co-creazione di valore culturale. #izi-TRAVELSicilia e i principi della Convenzione di Faro*, in «Il capitale culturale», n. 17, 2018, pp. 227-273.
- E. Bonacini, *I Musei e le forme dello Storytelling digitale*, Roma, 2020.
- E. Bonacini, *Storytelling culturale e piattaforme digitali. Manuale pratico con case study e best practice internazionali*, Palermo, 2023.
- A. Brodini, *Le mostre di Bruno Zevi*, in M. Doimo-M. Pogacnik (a cura di), *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, Mimesis, Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia, Sesto San Giovanni, 2020, pp. 213-227.
- A.C. Cimoli, *Introduzione*, in A.C. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949|1963*, Milano, 2007, pp. 19-35.
- M.S. Calò, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari, 1969.
- L. De Freitas-E. Morin-B. Nicolescu, *Carta della Transdisciplinarietà* (Arràbida, Portogallo, 1994), 1994.
- A. Doda (a cura di), *Studi di musica bizantina in onore di Giovanni Marzi*, Lucca, 1995.
- L. Ermini Pani, *Necrologio di Adriano Prandi*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», vol. LXXVII, 1981, pp. 337-351.
- A. Felici-C. Francini, *Ricordando Michelangelo fra Firenze e Caprese*, in E. Ferretti-M. Pierini-P. Ruschi (a cura di), *Michelangelo e il Novecento*, Catalogo della mostra (Firenze-Modena 2014), Cinisello Balsamo, 2014, pp. 35-45.
- E. Ferrari Barassi-A. Delfino (a cura di), *Studi di musica bizantina in onore di Giovanni Marzi*, Lucca, 1955.
- M.C. Ghia, *Al modo degli architetti. Mostra critica delle opere michelangiolesche 1964 e Roma interrotta 1978*, in A. Greco-E. Cristallini (a cura di), *A Roma. Immagini, figure, idea di una città*, fascicolo monografico di «Storia dell'urbanistica», vol. 13, 2021, pp. 195-230.
- T.L. Hunt, *Michelangelo in 1964: The Critical Model as Dialectical Image in Bruno Zevi's Renaissance Architecture*, in «Architectural Theory Review», vol. 24, 2020, pp. 144-163.
- N. Lavermicocca, *Gli insediamenti rupestri del territorio di Monopoli*, Roma, 1977.
- A. Leonardi, *Da 'Unibartemoderna' a 'UniBArte Dedalo' (2014-2024). La costruzione di un ecosistema*, in E. Bonacini (a cura di), *Musei digitali e Generazione Z. Nuove sfide per nuovi pubblici*, Bari, 2024, pp. 245-266.
- R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano, 1952.
- A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma, 1939.
- S.A. Meyer Cenerentola a scuola. *Il dibattito sull'insegnamento della storia dell'arte nei licei (1900-1943)*, Macerata, 2023.
- A. Parente, *La musica e le arti*, Bari, 1936.
- W. Pater, *Il Rinascimento*, trad. M. Praz, Napoli, 1946.
- M. Pomponi-L. Speciale, *Pietro Toesca e l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, in N. Barbolani di Montauto-M. Giannandrea-S. Piergudi-M. Ruffini (a cura di), *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, Roma, 2020, pp. 267-297.
- P. Portoghesi, *Mostra critica delle Opere Michelangiolesche al Palazzo delle Esposizioni di Roma*, in «L'architettura: cronache e storia», n. 103, anno IX, n. 2, 1964(a), pp. 80-91.
- P. Portoghesi, *Michelangelo demistificato*, «Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea», nn. 4-5, 1964(b), pp. 91-96.
- A. Prandi, *Contributi alla storia della critica: un'«Accademia de pittura» della fine del Seicento*, in «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», vol. VIII, 1941, pp. 201-216.
- A. Prandi, *Un documento d'arte federiciana: Divi Friderici Caesaris imago*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», vol. 2, 1953, pp. 263-296.
- A. Prandi, *La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle terme di Tito*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., vol. 3, 1954, pp. 3-34.
- A. Prandi, *Pitture inedite di Casaranello*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., vol. 10, 1961, pp. 227-292.
- A. Prandi, *L'Archeologia Cristiana in Puglia nell'ultimo decennio*, in *Atti del II Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Matera, maggio 1969), Roma, 1971, p. 373.
- A. Prandi, *Elementi bizantini e non bizantini nei santuari rupestri della Puglia e della Basilicata*, in *Atti del Convegno storico interclesiale* (Bari, 1968), Padova, 1973, pp. 1363-1375.
- A. Prandi, *Giovanni Boccaccio e l'arte figurativa 1977*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», voll. 46/47, 1976/77, pp. 101-151.
- A. Prandi, *Lezioni di Storia dell'Arte, Le origini del Barocco nell'Arte figurativa italiana I. Il Manierismo e i Carracci* (a cura di E. Croce), Bari (1967).
- V. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, 1938.
- S. Spinazzè, *Michelangelo "al modo degli architetti": Bruno Zevi, Paolo Portoghesi e la Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche*, in T. Lodispoto-S. Spinazzè (a cura di), *Oscar Savio. Michelangelo 1964*, catalogo della mostra (Roma 2018), Roma, 2018, pp. 17-25.
- D. Turrini, *Michelangelo pop. Architettura e design oltre la modernità*, in E. Ferretti-M. Pierini-P. Ruschi (a cura di), *Michelangelo e il Novecento*, Catalogo della mostra (Firenze-Modena 2014), Cinisello Balsamo, 2014, pp. 103-124.
- L. Venturi, *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, in «L'Arte», 1922, pp. 238-244.
- B. Zevi, *Michelangelo in prosa*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 99, anno IX, n. 9, 1964, pp. 650-712.
- B. Zevi-P. Portoghesi (a cura di), *Mostra critica delle opere michelangiolesche*, catalogo della mostra (Roma 1964), Roma, 1964.

INDICE DEL CATALOGO

PREFAZIONI ISTITUZIONALI

<i>Stefano Bronzini</i> , Rettore Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'	7
<i>Antonio Felice Uricchio</i> , Presidente del Consiglio Direttivo ANVUR	9
<i>Paolo Ponzio</i> , Direttore Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica - UNIBA	11
<i>Giuliano Volpe</i> , Responsabile progetto CHANGES - UNIBA	13
<i>Paolo Bolpagni</i> , Direttore Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS - Lucca	15
<i>Antonio Stramaglia</i> , Responsabile della Linea di Intervento per le Biblioteche di Ateneo - UNIBA	17

INTRODUZIONE

1964-2024. ADRIANO PRANDI, CARLO LUDOVICO RAGGHIANI E IL NONNO DI FRANCESCO	
Storie parallele/vite parallele	
<i>Andrea Leonardi</i>	19

PRIMO TEMPO

CHANGES: MICHELANGELO ANTIFASCISTA A BARI (1964-'65)	
Carlo L. Ragghianti e Adriano Prandi nel IV Centenario della scomparsa del Buonarroti	
<i>Andrea Leonardi</i>	33
LA 'SWINGING BARI' (1964-1975) E IL DIBATTITO SULLE ARTI.	
Adriano Prandi, la Pinacoteca Provinciale, la <i>Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò</i>	
<i>Andrea Leonardi</i>	97
IL LAOCOONTE DI ADRIANO PRANDI	
Fortuna, sfortuna e intuizioni intorno a un 'mito'	
<i>Elisa Bonacini</i>	141

SECONDO TEMPO

FILMARE LA CAPPELLA SISTINA	
Ragghianti e Michelangelo moltiplicato	
<i>Tommaso Casini</i>	161
SPAZIO, AMBIENTE E ARCHITETTURA NEI CINE-FILM AUTORIALI	
Ragghianti e gli architetti, 1948-1967	
<i>Fabio Mangone</i>	169
«SOLO UN SOTTOFONDO»?	
La musica nel <i>Michelangiolo</i> di Carlo Ludovico Ragghianti	
<i>Lorenzo Mattei</i>	185

TERZO TEMPO

MICHELANGELO (1964) E INTORNO A MICHELANGELO (2024)	
Dall'effimero analogico al transmediale digitale	
<i>Elisa Bonacini</i>	197
MICHELANGELO SU ARTSTEPS	
L'esperienza VR di 'Michelangelo antifascista a Bari'	
<i>Andrea Leonardi, Elisa Bonacini</i>	225

POSTFAZIONE

LO SGUARDO DI ADRIANO PRANDI SUL TERRITORIO	
<i>Raffaella Cassano</i>	241

BIBLIOGRAFIA GENERALE	247
-----------------------	-----

INDICE DEI NOMI	259
-----------------	-----

ABSTRACT	263
----------	-----

INDICE INTERATTIVO PORTFOLIO DIGITALE

NOTE SU UN PORTFOLIO DIGITALE

Andrea Leonardi 11

TRE SAGGI DI ADRIANO PRANDI E UNA TRACCIA AUDIO (1953-1975)

Andrea Leonardi 13

. A. Prandi, *Un documento d'arte federiciana: Divi Friderici Caesaris Imago* (1953) 23

. A. Prandi, *La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle terme di Tito* (1954) 65

. A. Prandi, *Il problema del «non finito»* (1964) 97

LE LEZIONI DI STORIA DELL'ARTE DI ADRIANO PRANDI

Margherita de Gennaro 159

. A. Prandi, *Lezioni di Storia dell'arte. Premesse a cura della dott.ssa M. Basile* (n.d.) 167

. A. Prandi, *Problemi di critica da Cimabue a Leon Battista Alberti Filippo Brunelleschi* (1966) 275

. A. Prandi, *Filippo Brunelleschi a cura della dott.ssa M. Basile* (1966) 409

. A. Prandi, *Lezioni di Storia dell'arte. Le origini del Barocco nell'arte figurativa italiana. II. Il Manierismo e il Caravaggio a cura della dott.ssa M.S. Calò* (n.d.) 471

. A. Prandi, *Lezioni di Storia dell'arte. Giotto Maggiore a cura della dott.ssa R.M. Manzionna* (1967) 627

. A. Prandi, *Lezioni di Archeologia Cristiana e di Storia dell'Arte a cura del dott. P. Moreno e della dott. E. Andriola* (I. Introduzione allo studio dell'Archeologia Cristiana; II. Introduzione allo studio della Storia dell'Arte; III. Generalità sul pensiero artistico dalla Tarda Antichità al sec. XV) (n.d.) 715

RENDERE INTERATTIVO UN CATALOGO DEL 1964

Elisa Bonacini 991

. B. Zevi-P. Portoghesi (a cura di), *Mostra critica delle Opere Michelangiolesche* (1964) 995

MICHELANGELO E LA TRANSMEDIALITA' ANALOGICA NEL 1964

Elisa Bonacini 1177

. *Epoca. Numero speciale dedicato a Michelangelo nel IV Centenario della Morte* (n. 704, marzo 1964) 1183

. *Radio Corriere TV. I Capolavori di Michelangelo* (nn. 31-39, agosto-settembre 1964) 1209

BIBLIOGRAFIA DEL PORTFOLIO DIGITALE

1245

Il 1964 fu un anno davvero particolare per la città di Bari, che, sin dall'inizio del decennio, già stava inseguendo il velleitario riconoscimento del titolo di 'Milano del Sud'. Questo accadeva sia in ragione delle novità introdotte, tra spazi pubblici e privati, da progettisti formatisi negli Stati Uniti come Vittorio Chiaia e Massimo Napolitano, sia per via del sostegno istituzionale di un politico come Aldo Moro, all'esordio del suo mandato da presidente del Consiglio, iniziato con il suo I Governo nel dicembre del 1963. Nel mese di aprile del '64, poi, proprio a Bari si andò a commemorare un evento significativo come quello del ventennale del congresso dei Comitati di Liberazione Nazionale che, nel 1944, si era aperto al Teatro Piccinni con una prolusione di Benedetto Croce. Inoltre, da novembre, nel giovane Ateneo istituito solo sessant'anni prima (quando fu intitolato a Benito Mussolini per celebrarne l'ascesa), si aprì il ciclo di conferenze curato da Adriano Prandi, a discendere dalle celebrazioni nazionali focalizzate su un mito senza tempo come Buonarroti. È in questa specifica circostanza che Prandi invitò Carlo Ludovico Ragghianti a parlare del suo critofilm intitolato *Michelangiolo*, appena proiettato alla Mostra del Cinema di Venezia. Tra l'esordio di Aldo Moro come primo ministro (1963) e la sua tragica fine per mano delle Brigate Rosse (1978), si gioca dunque la parte forse più interessante dell'esperienza di Prandi, giunto a Bari all'indomani della nascita della Repubblica, che si ritrovò al centro di una davvero fittissima rete di relazioni, dai Laterza (1943), a Mario Sansone (1948), sino a Luciano Canfora (1978), in grado di saldarne l'attività non solo ai circoli intellettuali del capoluogo pugliese ma, soprattutto, alla dimensione 'larga' dell'Italia del dopoguerra. Quelle appena riportate, sono solo alcune delle coordinate su cui è stato costruito questo libro/catalogo che raccoglie i contenuti di una mostra di ricerca sviluppata nell'ambito del progetto CHANGES e in partnership con la Fondazione 'Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS'. Allestita nella restaurata Biblioteca di Storia dell'Arte, questa esposizione, R e VR, è un prodotto che vive tanto nello spazio 'analogico' di questo volume cartaceo, che raccoglie gli inediti contributi degli studiosi coinvolti, da Andrea Leonardi, a Fabio Mangone, a Elisa Bonacini, sino a Lorenzo Mattei e a Tommaso Casini, quanto in quello 'virtuale' del World Wide Web.

Andrea Leonardi è professore associato di 'Storia dell'Arte Moderna' presso l'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro' dove, dal 2013, insegna 'Storia delle Arti in Età Moderna', 'Storia del Collezionismo', 'Museologia', 'Collezionismo, musei e processi di musealizzazione'. Sempre presso la sede barese, è componente del collegio docenti del Dottorato in 'Lettere, Lingue, Arti', del Dottorato di Interesse Nazionale PASAP_Med e della Scuola di Specializzazione in Archeologia. Ricchezza e immagine tra Manierismo e Barocco, dinamiche della società, caratteri delle pratiche decorative e degli stili artistici e architettonici, musei, modelli di acquisizione degli oggetti, attributi dell'aristocratico lifestyle - ponendo sempre al centro della ricerca il manufatto artistico - costituiscono i suoi ambiti di lavoro privilegiati e considerati nella loro dimensione complessa, anche in riferimento alle prospettive del Digital Heritage. A tali coordinate e sulla scorta dell'esperienza maturata poi presso centri di ricerca come la Dumbarton Oaks Research Library and Collection di Washington DC (Trustees for Harvard University), ha coltivato inoltre l'interesse per la percezione che di simili fenomeni si è sviluppata tra XIX e XX secolo, tra colta erudizione di matrice regionale e quella di estrazione internazionale, specie di area anglo-americana, i cui esiti sono stati presentati a più riprese in occasione degli Annual Meeting della Renaissance Society of America.

