

Breve Storia della Lettura dell'Opera d'Arte

UMBERTO MARIA MILIZIA

*Breve Storia
della
lettura dell'opera d'Arte*

Umberto Maria Milizia

IO ME

Tante cose e maggior fanno i miei grilli.

AVVERTENZE AL LETTORE

Le illustrazioni non sono connesse direttamente al testo, si riferiscono tutte ad immagini su cui non gravano diritti d'autore e ad opere conosciute tanto da non richiedere didascalie.

PIANO DELL'OPERA

Le suddivisioni della materia che seguono, pur essendo correlate alla materia trattata, hanno fondamentalmente un'utilità pratica per permettere al lettore di orientarsi e si riferiscono alla tradizionale divisione utilizzata in Italia nei libri scolastici.

Premessa: l'arte e le sue categorie

Prima parte: dall'antichità al Duecento

La Grecia

Roma

L'arte cristiana

Il Basso Impero

L'arte alto-medioevale

Il Feudalesimo

Il Romanico

Conclusione alla Prima Parte

Seconda Parte: dal Trecento al Settecento

Il Gotico

Le Signorie

Il Rinascimento

Il Manierismo

Il Barocco

Il Rococò

Conclusione alla Seconda Parte

Terza Parte: Dal Neoclassicismo alla fine del XX secolo

Il Neoclassicismo

Il Romanticismo

Realismo e Impressionismo

Il Post-impressionismo

Le Avanguardie Storiche

Dopo la guerra

Conclusioni e proposte

Umberto Maria Milizia

INTRODUZIONE

L'arte e le sue categorie

L'arte e la Scienza sono i mezzi principali attraverso i quali la nostra esistenza, che singolarmente possiamo recepire come limitata nello spazio e nel tempo, si può estendere oltre i suoi limiti obiettivi e divenire universale.

Per questo la memoria del passato e la coscienza del futuro sono parte indispensabile della formazione dell'uomo, comprendendo anche i modi e i tempi in cui questa memoria viene conservata.

Il problema che si intende affrontare è se sia possibile costruire una storia delle arti figurative come storia delle categorie di lettura dell'opera d'arte; questa, di conseguenza, sarebbe solamente un mezzo di trasmissione del pensiero uniformantesi a queste categorie. Queste stesse categorie si configurano come il mezzo di valutazione perché senza lettura non è possibile neppure un giudizio estetico. Scopo finale della ricerca è dimostrare se queste affermazioni siano proponibili.

È bene chiarire che non si intende affrontare il problema di cosa siano il pensiero e l'autocoscienza, ma ci limita a notare che le più recenti ricerche psicologiche e fisiologiche affermano l'esistenza di un pensiero cosciente e razionale fatto anche di sole immagini o soli suoni. Sappiamo bene che è difficile, dopo millenni, abbandonare l'idea che la conoscenza cosciente di se possa essere generata in forme diverse dalla parola, ma riteniamo che ormai l'emancipazione del linguaggio dell'immagine dal linguaggio della parola sia matura e totale; il che non toglie, ovviamente, che l'uomo completo non abbia bisogno di entrambe le due dimensioni, con l'aggiunta di una crescente dimensione del sonoro.

Punti nodali, arbitrariamente istituiti allo scopo di questa costruzione, saranno l'arte di Giotto e l'Impressionismo, momenti in cui si adotta e successivamente si abbandona l'uso della prospettiva. L'arte contemporanea, in quanto oggetto di critica ed essendo relazionata al passato, deve anch'essa essere considerata "storia".

Un'opera d'arte di solo pensiero artistico, per assurdo, può anche esistere, ma è tale solo se è comunicabile; ciò che non è comunicabile esula dalla coscienza dell'arte, in quanto la sua esistenza è indifferente al fruitore dell'opera. Per tale ragione la trasmissibilità nel tempo¹ e nello spazio è un elemento assolutamente indispensabile perché si possa parlare di arte anzi, perché ci si debba solo interessare di arte. Questa stessa trasmissibilità, in quanto va da soggetto cosciente a soggetto cosciente la definiremo comunicazione.

Ancora un chiarimento: il contenuto trasmesso, qualunque esso sia, una volta accettato come tale da colui che abbiamo chiamato fruitore, non è più dell'opera o dell'autore di questa ma del fruitore stesso, della sua coscienza e parte del suo pensiero e del suo Io.² Così si effettua e si realizza il processo proprio dell'opera d'arte: è il fruitore che recepisce, sente, pensa; l'autore dell'opera e il suo committente concepiscono, progettano, operano proprio perché qualcuno recepisca, senta, pensi, compresi se stessi. La **comunicabilità** è la prima caratteristica dell'opera d'arte che, tanto più è efficace, quanto più viene percepita rapidamente e facilmente. Anche le scienze fisiche, nei riguardi dei fenomeni, sono del resto orientate a dare valore di fenomeno a ciò che è osservabile e di esperimento al fenomeno razionalmente ripetibile, la cui conoscenza sia divenuta trasmissibile come legge naturale.

Questa caratteristica della comunicabilità ha generato una serie di equivoci relativamente ad una presupposta intuitività della conoscenza artistica senza che, in effetti, questa categoria dell'intuizione sia mai stata definita realmente. Si sostituisce alla conoscibilità l'intuibilità dell'oggetto; l'intuizione partecipa di tutte le caratteristiche della conoscenza (di ciò che

¹ Alcuni parlano di trasmissibilità attraverso il tempo, come superamento di questa dimensione e raggiungimento dell'eterno, almeno virtualmente, ma comunque, sempre di trasmissibilità si tratta.

² Se io voglio trasmettere una sensazione di dolore, ad esempio, il dolore sarà percepito come tale, anche se solo in potenza e non in atto (per fortuna!) dal soggetto cui l'ho voluta trasmettere: la sensazione, in quanto tale e per sua natura, è di chi la sente dentro di se e non di chi l'ha generata.

è intuito) ma è il processo che porta a questa conoscenza cosciente che rimane incontrollato.³ L'opera d'arte deve trovare, nel fruitore, una sorta di accoglienza spontanea la cui origine e motivazione è riscontrabile nell'Io interiore di questi e non assume le forme logiche necessarie alla conoscenza del fuori-da-se. Questo perché la coscienza dell'essere di se o autocoscienza non si riordina se non fingendo di essere essa stessa un fenomeno, per cui o non ha bisogno di categorie o usa quelle a lei usuali per la realtà esterna.

L'equivoco nasce dalla confusione tra categorie della conoscenza,⁴ e processi logici che portano alla conoscenza, ai quali l'esistenza di categorie (interne o esterne al soggetto conoscente che siano) è di ausilio indispensabile ma non costituisce la conoscenza. In questo caso noi siamo interessati più alle prime che ai secondi ma è bene chiarire che non si intende assolutamente negare valore all'intuizione nei processi della conoscenza artistica, tenendo anche conto che questa è spesso cercata di proposito dallo stesso artista per superare quelle barriere che la cultura (o la mancanza di questa) e le convenzioni porrebbero tra la sua opera ed il fruitore.

Nell'opera d'arte il problema, è complicato dal fatto che queste categorie possono essere proprie dell'opera in se. Esse sono generate dall'artista ma devono essere possedute anche dal fruitore se non sono portate dall'opera; questo è il caso di tutta l'arte sino al XIX secolo e non solo per quanto riguarda le arti visive, dove la categoria principale della conoscenza è la prospettiva, ma per tutte le forme di espressione creativa trasmissibili.

Nell'opera d'arte la *Forma* costituisce un uno inscindibile con i propri contenuti⁵ per poter essere riconosciuta come tale e acquista, perciò, un

³ Il termine *comunicatività* indica la capacità attiva di trasmettere un contenuto, mentre il termine, quasi simile, *comunicabilità* indica la capacità passiva di essere comunicati. Distingueremo anche *l'intuitività* dall'*intuibilità*: è intuitivo ciò che può suscitare intuizione, è intuibile ciò che può essere intuito.

⁴ Sia che siano intese nell'accezione kantiana che in quella aristotelica del termine.

⁵ A parte si dovrà cercare di definirli, in linea di massima corrispondono a concetti

valore assoluto e preminente. Si tratta di un modo di conoscenza superiore a tutti gli altri che hanno origine dalla possibilità di acquisire fenomeni esterni, cioè a tutti quelli che hanno origine dai sensi, perché investe, in qualche modo, direttamente la coscienza. La forma esteriore, anche fisica, nelle arti figurative diviene mezzo primario di trasmissione del pensiero perché forma del pensiero stesso in quanto espressione esterna di questo. E se il fruitore non ha le stesse categorie logiche dell'artista, queste devono potergli essere trasmesse dall'opera.

Per chi si ponga il problema della possibilità di un'arte informale, cioè non rappresentativa, una soluzione possibile è proprio in questa direzione: l'opera d'arte contemporanea porta in se le categorie della propria conoscenza che, in quanto esclusive, sono a tutti gli effetti le categorie dell'arte. Non bisogna confondere queste categorie con gli eventuali altri contenuti che l'opera d'arte deve comunicare e che possono essere di natura e genere del tutto diversi.⁶

Le tradizionali categorie della conoscenza non contano per leggere o capire un'opera d'arte, ed è per questo che parliamo di **categorie di lettura dell'opera d'arte**, andando a cercarle anche in epoche nelle quali, obiettivamente, nessuno le avrebbe citate; e tuttora quando si parla di categorie si tende sempre a parlare di categorie logiche della conoscenza e di categorie morali o del giudizio, non di "categorie di lettura". Ma se l'opera "non vuole" raccontare o spiegare, non si può neppure parlare di logica, ma solo, eventualmente, di struttura. Lo studio della struttura di una forma comunicativa chiarisce meglio i significati ed i contenuti del discorso aiutando la lettura ma questa struttura non è, e non può essere, un'analisi logica. Ci sembra, ora, più chiara la necessità espressa di parlare di categorie di lettura dell'opera d'arte piuttosto che di categorie della conoscenza, che sarebbero necessariamente riferite a quello che l'opera d'arte dovrebbe rappresentare.

che variano nella storia.

⁶ Si pensi, per fare un esempio, a *Guernica* di Picasso, il cui messaggio socio-politico contro la guerra è evidente ma che nega sia le categorie del tempo e dello spazio kantiane sia la concatenazione logico-connettiva aristotelica delle immagini proposte.

Inoltre se un'opera d'arte non può essere letta non può essere giudicata, ecco perché si parla di categorie di lettura prima (logicamente) che di categorie del giudizio.

Prima di proseguire precisiamo subito che il termine "schema" implica il concetto di "struttura", il termine "criterio" il concetto di "giudizio", il termine "lettura" il concetto di "linguaggio", il termine "contenuto" il concetto di "significato" e, in ogni caso, viceversa; il tutto riferito, in questo nostro discorso, alle arti figurative.

Facciamo ora una proposta premettendo che ha un valore soprattutto pratico per orientarsi meglio nella materia.

Esaminando il rapporto tra artista e Natura,⁷ si possono distinguere due grandi periodi:

- – nel primo l'arte è essenzialmente mimesi, quindi espressione della natura, sia pure nei modi esclusivi, liberi e personali dell'artista;
- nel secondo essa è per lo più espressione dell'io interiore dell'artista, anche se questo viene assunto a riferimento universale ed espresso nella forma di rapporto con la natura.

Convenzionalmente questa rivoluzione, dall'esterno naturale all'interno dell'io, viene fissata con la nascita dell'Impressionismo, ma inizia alla fine del Settecento con la polemica tra Neoclassicismo e Romanticismo in arte e in letteratura e con le teorie di Kant in filosofia.

Se si considera l'opera d'arte come mezzo di comunicazione, oltre che come pura espressione estetica,⁸ si possono distinguere tre periodi,

⁷ Per Natura si intende tutto ciò che l'artista può osservare, compreso l'uomo e i suoi sentimenti. "Natura" è scritto qui con l'iniziale maiuscola perché considerato nome proprio di un oggetto d'osservazione e per rispetto della tradizione degli antichi che lo personificavano.

⁸ Per il momento rinunciamo alla definizione di questo termine che andrebbe cercata nel rapporto tra operare artistico e pensiero cosciente.

l'ultimo dei quali coincide con il secondo dei due sopracitati.

- **Nel primo**, sino al XIV secolo, le categorie logiche di lettura di un'opera d'arte sono quelle dei contenuti che l'opera doveva trasmettere, la trasmissione è in buona parte diretta e spesso non si richiede neppure una particolare educazione o cultura per la comprensione dell'opera.

- **Nel secondo** queste categorie sono relative all'opera in se e possedute a priori sia dall'artista che dal fruitore, che nell'opera, rispettivamente, le inserivano e le ritrovavano; la comunicazione che l'opera d'arte effettua come *medium*⁹ tra artista e fruitore deve corrispondere a caratteristiche predeterminate, tra le quali, prima in ordine di importanza, la prospettiva. Perciò, per poter capire l'opera d'arte, sia l'artista che il fruitore devono essere in possesso della conoscenza delle regole di queste speciali caratteristiche o categorie della comunicazione visiva e non hanno bisogno di intermediari. La caratteristica principale dell'opera d'arte è, perciò, quella di **rappresentare** per rispondere a determinati scopi, di qualunque natura siano, sociali. Nulla di strano se l'artista lavori ancora soprattutto su committenza, perché rappresentare qualcosa è un'esigenza di tutti o, meglio, di chiunque abbia cultura sufficiente ad averne coscienza ed a sentirne l'esigenza.

- **Nel terzo** periodo, dalla metà del XIX secolo, il fruitore ricava o riceve, secondo i casi e secondo quanta iniziativa gli conceda l'autore, le categorie di lettura dell'opera dalla stessa opera e, se non ci riesce, ricorre ad un elemento attivo esterno ed intermedio, il critico, la cui funzione cominciava a rendersi necessaria già a partire dal XVIII secolo. L'opera d'arte non rappresenta più obbligatoriamente (può comunque continuare a farlo) ma **esprime** e, quasi sempre, esprime qualcosa di inerente l'artista

⁹ I *media* della comunicazione sono prima di tutto concettuali, operatori di mediazione, e non solo mezzi tecnici come molti credono, quali stampa, cinema, radio, televisione e anche pittura, scultura, architettura, incisioni ecc. ma non, ad esempio, il telegrafo.

stesso o che dipenda dalla sua personalità.

Questa seconda divisione corrisponde a quella costruzione di una storia dell'arte come storia delle categorie estetiche che avevamo ipotizzato e questa utilizzeremo per dividere il nostro breve saggio in tre parti.

Fondendo i criteri di storicizzazione dell'Arte come rapporto con la Natura, in cui l'Arte ha una funzione rappresentativa, con quelli che vedono l'Arte come mezzo di comunicazione si può tentare di raggiungere una visione il più limpida possibile.

A questo punto ci sembra utile chiarire che lo svolgimento di questo libro non ha nulla a che vedere con il reale svolgersi della storia dell'arte che è un *continuum* senza fratture reali.

Dapprima si è evidenziata quella ricerca di verità che, coincidendo con l'opera d'arte, ne determina la comprensione; poi si è esaminata la ricerca che porterà l'uomo moderno a trovare una struttura dell'arte ed a determinare la reciproca posizione di artista e fruitore nei confronti di questa; infine si è esaminato in cosa si siano concretizzate, negli ultimi due secoli, queste ricerche.

Per questo i titoli dei vari capitoli da un certo punto si riferiscono ai nomi tradizionali delle principali correnti artistiche, e precisamente da quando nasce la Storia dell'Arte come disciplina autonoma mentre giudizio estetico e razionale si separano.

Inoltre si vorrà scusare l'autore se, d'ora in poi, farà ricorso a quelle opere ed a quegli artisti che conosce meglio, quasi tutti in Italia; sono sempre e solo esempi; la trattazione è, nelle intenzioni, generale. Riteniamo giusto che il lettore straniero sostituisca mentalmente agli Italiani degli artisti del proprio paese.

PRIMA PARTE

Dall'antichità al Duecento

Inizialmente non è nella Storia dell'Arte che si deve cercare perché le categorie di lettura di un'opera coincidano fondamentalmente con i contenuti dell'opera stessa, ma nell'Antropologia Culturale.

In un primo momento l'essenza e la forma non sono distinte nella psiche umana ed indistintamente vengono assunte in un sistema di conoscenze e di comunicazione di queste conoscenze. Tra forma rappresentativa e oggetto rappresentato non ci sono differenze né essenziali né concettuali e l'immagine ha valore esistenziale. Il processo che separerà concetto ed oggetto inizia, nella sua fase esplicita, con Socrate e, passando per il nominalismo medioevale, è tuttora in corso.

Si potrebbe anche fare una storia dell'arte che veda l'espressione estetica come il tentativo continuo di passare da una realtà effettuale ad una intellettuale per raggiungere, in qualche modo, una sorta di stabilità della realtà nella quale illudersi di essere immortali, o qualcosa del genere.

Salteremo, comunque, in questa trattazione informale quei periodi in cui più che gli studiosi d'arte trovano il loro campo di indagine gli antropologi e gli studiosi di Storia della Religione cominciando direttamente dal V secolo a.C. e limitandoci alla civiltà occidentale.

LA GRECIA

Come abbiamo detto cominciamo subito con quel momento dello sviluppo dell'arte greca in cui il problema del bello viene affrontato sistematicamente dai maggiori pensatori, anche perché i documenti relativi al pensiero antecedente sono assai scarsi. Questo non vuol dire che ignoriamo il fatto che questo pensiero si sia probabilmente formato progressivamente nel corso dei secoli, come dimostrano gli eccellenti risultati artistici dei periodi pre-ellenici ed ellenici arcaici.

Nello sviluppo della cultura occidentale il pensiero estetico si fa, normalmente, risalire alla civiltà greca pre-ellenistica, eppure, a ben guardare, i risultati di una ricerca nel campo da parte dei principali pensatori e filosofi non sembrano certo particolarmente gratificanti.

La quantità e la qualità (soprattutto) delle opere d'arte prodotte farebbe pensare piuttosto il contrario e si rimane meravigliati dalla scarsa considerazione che Platone o Aristotele mostrano per le arti figurative.

Dei due, Platone diede una definizione di arte e insieme un parere sulla sua utilità: semplificando molto, l'arte è mimesi della natura, a sua volta mimesi dell'idea originaria e, perciò, fondamentalmente inutile¹⁰.

Si pensi solamente alla cura preferenziale dedicata dai filosofi antichi alla ricerca di un reggimento politico ideale e all'importanza che danno agli studi matematici e logici e si capirà anche perché sembra, apparentemente, che le arti figurative per essi non siano altro che espressioni tecniche e meccaniche, secondarie perfino rispetto all'oratoria ed alla musica e, tanto più, alla logica ed alla matematica, espressioni privilegiate del pensiero.

Il verosimile aristotelico non va oltre, in sostanza, una funzione didascalica o catartica dell'opera d'arte figurativa, funzione, comunque,

10 Il discorso di Diotima su Eros, nel *Convito*, non fa altro che svilire progressivamente il concetto di bellezza dei corpi e dare alla ricerca della bellezza fisica un valore puramente iniziale nel processo logico che porta all'idea, bellezza pura; neppure, perciò, all'idea di bellezza ma alla bellezza dell'idea in se, nei confronti della quale si raggiunge una posizione di pura exteriorità contemplativa.

raggiunta meglio dal dramma. Ad Aristotele va anche il merito di avere definito la bellezza come *ordine*, *simmetria* e *limitazione*, ovvero come *proporzionalità*, sviluppando concetti che già nella scultura e nell'architettura erano ormai acquisiti nella pratica.

In realtà nessuno dei due filosofi si occupò più che tanto delle arti figurative; ma non si tratta, forse, di insensibilità quanto della prevalenza che il pensiero greco dà al *logos* rispetto a ogni altra forma di comunicazione. Per i greci l'immagine non tanto comunica quanto si identifica con i significati che esprime e l'uomo si identifica a sua volta con questi stessi significati, una speculazione teorica sull'immagine stessa, pertanto, è fondamentalmente inutile.

È inutile anche per noi cercare di dimostrarlo per via teorica, ma prendiamo ad esempio le due opere che vengono generalmente citate per introdurre l'arte del periodo classico,¹¹ il Discobolo di Mirone ed il Doriforo di Policleteo.

L'impostazione stilistica è totalmente diversa, gli schemi strutturali si pongono problematicamente in contrapposizione, ma non si ha certo bisogno di particolari aiuti per capire quale sia l'ideale atletico di Mirone o quello di Policleteo. Del resto è evidente, in entrambi i casi, la ricerca di un canone preciso; e se è evidente oggi figuriamoci quanto lo fosse allora, quando, più che un ideale (usando la parola nel senso comune) queste statue esprimevano un modo di essere con il quale si poteva identificare un popolo, se non il singolo, almeno nelle proprie aspirazioni. Questa possibilità di identificazione allora doveva essere assai più concreta di quanto sembri oggi: noi, infatti, tendiamo ad avere un sentimento tanto relativistico della realtà che anche quando crediamo in un ideale lo collochiamo al di fuori di questa, e di un bel tratto; i greci di quei tempi, invece, erano ancora del tutto convinti di potersi realizzare in una vita concretamente conforme a ciò in cui credevano. Tra l'altro si può osservare che le possenti muscolature messe in evidenza da questi atleti

¹¹ Si consentirà, come prima, la citazione di opere tanto famose da non richiedere che una facile evocazione da parte del lettore.

probabilmente corrispondevano, fatte salve le proporzioni più “giuste” delle statue, a quelle dei cittadini liberi ed allenati alle armi e alle gare; i greci antichi erano bassi, forti ed estremamente robusti, per un eventuale raffronto si veda quanto racconta Erodoto sulle prestazioni atletiche dei combattenti di Maratona¹² e circa i giudizi di Serse prima della famosa spedizione e di quanto dovette poi ricredersi.

Anche la questione del restauro e dell'interpretazione del Discobolo di Mirone può servire a valutare quale fosse il rapporto che i greci avevano con queste opere d'arte; infatti la statua non ha una struttura circolare o a spirale e non solo perché sarebbe stata forse troppo pretendere un ribaltamento così profondo della tradizione o perché senza un davanti e un dietro non sarebbe stata sufficientemente “dichiarativa” ma anche per il semplice motivo che il disco non veniva lanciato roteando ma saltando in alto, diritto dinanzi a se, più o meno come doveva essere lanciato lo scudo per colpire un nemico se non si avevano altre armi, come si può facilmente constatare nei vasi con raffigurazioni di gare e giuochi. In questo modo anche il lancio del disco sarebbe uno esercizio di origine militare, come tutti gli altri, e il Discobolo corrisponderebbe anch'esso a un modo di essere reale dell'uomo greco, idealizzato quanto si vuole, ma concettualmente possibile, niente, insomma, che corrisponda esattamente agli ideali di De Coubertain.

Che le posizioni dei filosofi fossero teoricamente esagerate lo si può dimostrare anche ricordando la grande quantità di notizie e racconti in cui traspare il sentire della fantasia popolare. Un'analisi di questi, veri e propri romanzi che i soldati di Alessandro Magno diffusero in tutto l'oriente, potrebbe portare a una revisione generale (non totale ma comunque significativa) delle nostre convinzioni sugli antichi, troppo spesso deformate dall'arte ufficiale e da speculazioni letterarie troppo

¹² I Persiani ridevano vedendo la grande distanza dalla quale i Greci li assalivano, in falange compatta, coperti di armatura pesantissima. Erano convinti che si sarebbero fermati sfiniti, ma quando li ebbero addosso, impenetrabile muraglia di bronzo, si diedero alla fuga.

intellettualistiche¹³.

Nel più classico degli scultori classici, Fidia, gli ideali civili, morali e, perché no, politici che lo ispirano sono decisamente evidenti, più chiari ancora a percepirsi se si ricostruisce, con uno sforzo, la sua scultura qual'era, fortemente ed abbondantemente colorata. Il fatto che Fidia sia stato incriminato per empietà e corruzione dimostra che nel suo operare stesso, oltre che nella sua opera, il grande maestro era uomo di parte.

Da forniture gonfiate come quelle dell'oro necessario alla grande statua di Athena nel Partenone, Pericle trovava sostentamento per il suo partito e fondi per truccare le elezioni; anche l'accusa di empietà veniva dalla volontà di Pericle di far coincidere la propria idea politica con la volontà della dea, facendosi raffigurare sullo scudo di questa mentre guida i Greci nella battaglia di Salamina, accanto, beninteso, a Fidia stesso. Tra l'altro il ritratto che un artista della sua scuola, Kresílas, fece a Pericle è il primo esempio di arte "ufficiale" tesa a valorizzare chi detenga il potere.

Non è un episodio da citare come una curiosità per ricordare il trucco di aver ricoperto la testa "a pera" (non proporzionata) di Pericle con l'elmo, magari aggiungendo che il mondo è sempre stato uguale e altre banalità del genere: quello che Pericle tentò di fare era portare all'unità politica quegli stessi greci che già avevano dimostrato di avere una sostanziale unità di valori; purtroppo per lui tra questi valori c'era anche un eccessivo particolarismo che i più scambiavano per libertà. Tanto è vero che la rappresentazione dell'omaggio unitario della città nella processione che dal Pireo saliva all'Acropoli, fu relegata all'interno del colonnato sul muro del *naos*.

Fu ben compreso che il contenuto dei rilievi esterni era per tutti i greci e, nello stesso momento, sanciva il predominio morale degli Ateniesi, primi esecutori della volontà degli dei, su tutti gli altri. È un momento cruciale per l'arte mondiale; forse per la prima volta l'artista è chiamato

13 Ci riserviamo di approfondire questo discorso in altra sede, per ora ci limitiamo ad osservare che le storie d'amore sono per lo più eterosessuali e che la verginità della donna è quasi sempre preservata per il ricongiungimento finale dei due amanti.

non solo ad interpretare un sistema di valori, ma anche a modificarlo, rappresentandolo nella sua proiezione futura. In questo nostro secolo l'unico tentativo paragonabile come tensione ideale sono solamente i grandi *murales* messicani. Se gli Ateniesi stessi non capirono, in fondo, è comprensibile, ma certo l'importanza che il popolo dava alle arti figurative doveva essere assai elevata e, conseguentemente, assai elevata doveva essere l'influenza che queste potevano avere.

Si è notato¹⁴ che già in precedenza, con la nascita della grande scultura in bronzo, il rapporto tra artista ed opera era cambiato: precedentemente si procedeva dall'esterno verso l'interno cercando la superficie ove fermarsi, poi si procedette dall'interno all'esterno, aggiungendo creta e occupando lo spazio circostante. Noi aggiungiamo che in questo secondo caso è l'artista che deve trovare in se il limite, con una posizione certamente di maggiore responsabilità. Mentre le parole del povero Socrate venivano derise e incomprese e servivano solo a procurargli la morte!

Perfettamente adeguato ai nuovi valori lo stile, e con questo, *in nuce*, è detto tutto.

Vorremmo anche far notare che troppo spesso, successivamente, ci si è sforzati di trovare o dedurre canoni assoluti dalle opere del periodo classico greco, in particolare dall'architettura, ma senza considerare che se certamente nelle intenzioni degli architetti c'era la ricerca della proporzione non è però possibile che essi siano sempre riusciti a trovarla. Come esempio prendiamo la forma e le dimensioni della colonna rispetto la dimensione generale del tempio (o dell'edificio in cui dovesse essere inserita): tutte le correzioni ottiche relative (inclinazione, *enthasis*, rastremazione, ecc.) venivano calcolate prima della messa in opera dei rocchi in loco anzi, probabilmente prima del trasporto, visto che, per diminuire il peso da portare, certamente questi erano fortemente sgrossati se non lavorati direttamente alle cave dove si provvedeva, evidentemente, anche ad una prima prova di montaggio; ebbene, se l'effetto fosse stato

14 G.C. Argan, *Storia dell'Arte*, Firenze, 1961.

raggiunto o meno lo si sarebbe potuto vedere solamente dopo, a costruzione ultimata, libera dalle impalcature, quando non sarebbe più stato possibile tornare indietro viste le spese già sostenute. I modelli in legno, dominati in un certo qual senso da chi guarda per le loro ridotte dimensioni, non potevano certo dare le sensazioni di opere che sovrastavano fortemente lo spettatore. Con ciò non vogliamo dire che gli antichi architetti procedessero senza regole, tutt'altro, e i risultati raggiunti lo dimostrano, ma solo che qualche volta forse si sbagliarono o agirono un poco a caso.

Ci vorrebbe una ricostruzione fedele all'originale dei monumenti antichi, che servirebbe a cancellare il moderno senso di ideale assoluto che il bianco attuale dà, per aiutarci a ritrovare il senso concreto che i concetti espressi da quelle forme avevano per gli antichi greci, come assai concreto era il concetto di idea in Platone. Concetti, ripetiamo, tanto solidi da divenire miti, cioè storia, sacra quanto si vuole, ma storia vera ed effettuale, nè ci sembra che Aristotele, con tutta la sicurezza della sua logica, abbia mai negato l'effettualità dei miti.

Altrettanto evidente, poi, è il mutamento che l'arte cominciò a subire dopo Fidia, con la nostalgia della ieraticità di Prassitele o il senso del tormento interiore della divinità di Skopas anche se, in fondo, in nessuno dei due c'è l'effettiva presa di coscienza di questi mutamenti, tanto che la loro opera fu valutata, come lo è tuttora, essenzialmente come un'innovazione stilistica mentre, in effetti, si tratta del primo indizio di un mutamento radicale, non nel sistema di valori, ma nella fede che in questo sistema si aveva.

Le loro composizioni non hanno più l'equilibrio compositivo di cui i Bronzi di Riace sono un esempio perfetto; e non solo in senso formale, visto che i personaggi rappresentati si appoggiano letteralmente a qualcosa nella stessa misura in cui le statue precedenti si potevano reggere diritte da sole. Anche i miti considerati dagli artisti cominciano ad essere diversi ed l'Apollo di Prassitele che caccia le lucertole è meno "divino" e superiore di quando saetta il campo greco nell'Iliade; in compenso da tutte

le copie note si vede bene che ha i fianchi modellati come quelli di una donna, chiaro indice di un concetto di omosessualità che comincia ad essere diverso da quella che trovava la propria giustificazione nella nullità spirituale e nell'imperfezione fisica della donna.

In realtà è l'uomo greco che perde il proprio equilibrio e non può più presentarsi stante di fronte al mondo; l'equilibrio dovrà essere ritrovato come interiore piuttosto che nella *Polis*. Più interessanti sono le variazioni, rispetto a Fidia, che si riscontrano in Lisippo, in cui le mutate condizioni sociali si riflettono immediatamente nello stile e nei canoni compositivi adottati anche, come nel grande maestro, in senso strettamente politico.

Anche con il passaggio tra la cultura greca classica e quella ellenistica, che convenzionalmente si fa coincidere con l'impero di Alessandro Magno, non si ebbe un significativo interesse dei filosofi nei confronti dell'arte; cambiò invece, un poco il sentire della gente. Il palese e progressivo abbandono della ieraticità nella rappresentazione degli dei, che divengono progressivamente più "umani" ne è il primo indizio, ma non per questo sono meno visibili i contenuti espressi nell'arte e, in particolare, nella statuaria, anzi: immaginiamoci, ad esempio, la Venere di Milo¹⁵, ma com'era, con la pelle color rosa porcellino, i capelli biondi, gli occhi azzurri e una veste verde. La pettinatura è da matrona, consona all'aspetto da dea ma il corpo da culacciuta sedicenne... che altro?

Non sembra che sia un ideale di bellezza che bisogni di ulteriori spiegazioni; possiamo commentare l'armonia compositiva, analizzare la struttura, ammirare la perizia tecnica, ma quello che l'autore volesse dirci è sin troppo chiaro! Ci sono altre statue, sempre di Afrodite, in cui la dea invece di uscire dalle acque, con tutti i significati connessi relativi alla vita e alla fertilità, ci entra, anzi, si spoglia per entrarci, come l'Afrodite

15 Afrodite sarebbe più esatto, ma il termine "Venere", utilizzato per molto tempo dopo il ritrovamento, ha una serie di significati aggiunti anche nel parlare comune e, soprattutto, ispirò molti poeti del Neoclassicismo; inoltre il sincretismo religioso che da Alessandro Magno in poi caratterizza le culture del Mediterraneo già permetterebbe una simile libertà.

Esquilina o si lava, come l'Afrodite di Doidaldas¹⁶ o, ancora, si copre come se qualcuno fosse entrato di sorpresa nell'intimità delle sue stanze, come l'Afrodite Capitolina. Le piccole statue di Eros che accompagnavano la dea sottolineano spesso il significato "erotico" della scena.

Un'arte di facile interpretazione anche per chi non fosse greco, adatta ad essere esportata sotto forma di artigianato; gli ideali propri e caratterizzanti di una cultura non avrebbero potuto essere venduti al di fuori. Il successo commerciale ottenuto ne è la dimostrazione.

L'ideale cambiò scendendo dall'Olimpo ma è sempre evidente come riferimento formale; gli dei non sono forse più tali, ma la loro bellezza sì. Del resto già Prassitele aveva cominciato a mettere foglie di fico ai suoi eroi, e ci sembra abbastanza chiaro che un problema di pudore può nascere solo tra uomini che guardano uomini e non tra dei. Non si tratta di perdita degli ideali quanto di una loro umanizzazione o meglio, del fatto che i greci non vedevano più se stessi negli dei.

Perfino nella Vecchia Ubriaca dei Museo Capitolini sono ancora affermati gli ideali classici, col metodo retorico di negarli uno ad uno: la bellezza e il buono sono nella giovinezza, nel senno, nel comportamento dignitoso, nel decoro e qui abbiamo la vecchiaia, l'ubriachezza, l'indecenza e la sporcizia (si vedono le croste sulla pelle!). Ammiriamo sempre l'abilità dell'artista, ma rendiamoci conto che non si tratta certo di "realismo". La critica tradizionale va ribaltata: questa vecchia è quanto di più intellettuale si possa immaginare, costruita a seguito di un ragionamento preciso, generato dal gusto di contraddire i valori già acquisiti; se si deve parlare di verismo è meglio guardare al malizioso erotismo degli spogliarelli di Afrodite. Il riferimento di quest'arte è sempre ciò che gli uomini sono quando proiettano se stessi in una dimensione non fisica, per adesione o repulsione. Il significato della negazione, in questo caso specifico, è simile a quello di rinuncia al giudizio che gli davano gli scettici. Con ciò, ovviamente, non neghiamo che l'interesse per la realtà naturale non fosse abbondantemente cresciuto e in questa realtà naturale includiamo anche i

¹⁶ Ci riferiamo alla copia trovata nella Villa Adriana di Tivoli.

sentimenti umani, cosa che trova una conferma ulteriore nel contemporaneo sviluppo dei romanzi; pure questi appartenenti ad un genere letterario poco curato dai filosofi.

Ma se gli ideali del popolo erano evidenti, perché mai i filosofi avrebbero dovuto occuparsi dell'evidente? Infatti non lo fecero se non per definirlo come categoria logica.

Si dice comunemente che l'insegnamento di Aristotele non ebbe grande influenza su Alessandro Magno, eppure già il concetto di mimesi in cui il filosofo fa consistere l'essenza dell'arte ci aiuta a capire la complessità del fenomeno "Ellenismo". La mimesi, infatti, non è imitazione di un fenomeno sensibile, ma del reale nella sua universalità e questa è rappresentata, ad esempio, dal "divino" Alessandro di Lisippo¹⁷ (o di Leocares).

Estendendo l'analisi della tragedia che fa Aristotele alle arti figurative si evince che la verosimiglianza e la necessità non indicano il rapporto con un modello oggettivo, ma la coerenza interna della rappresentazione in cui l'arte stessa consiste. Non un rinvio a un modello particolare ma la visione del particolare nell'ottica universale dell'artista. La tragedia, ideale aristotelico di componimento artistico, è «*mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa e, per mezzo di una serie di fatti che suscitano pietà e terrore, ha l'effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni*». Sembra una frase pronunciata appositamente per il Laocoonte dei Musei Vaticani! La rappresentazione è solo un mezzo per la catarsi, ma di quale potenza!

La forza comunicativa dell'immagine, che Aristotele non considera, permette ormai di far coincidere i valori da esprimere col sentimento con immediatezza assoluta. Quello che viene cambiando è la posizione che valori e ideali assumono nei confronti dell'individuo: prima tendevano all'identificazione tra quello che si era e quello che si sarebbe dovuto essere, ora la possibilità di un loro tramutarsi in realtà è di fatto impossibile e l'individuo deve cercare da se il proprio destino. L'epopea,

¹⁷ Come nell'espressione letteraria la storia rappresenta fatti particolari e la poesia l'universale.

che Aristotele considerava inferiore alla tragedia, prese una sua rivincita incarnandosi in Alessandro Magno, l'uomo che fu capace di crearsi il più grande dei destini, divenendo ideale a se stesso. È proprio Alessandro Magno, e il volto ideale di civiltà che questi porta con se, a costituire la nuova base ideologica per un sistema di valori organico. Meno proiezioni eroiche nel mito o negli dei e maggiore concretizzazione di questi ideali nell'individuo, il cui valore, perciò, viene strettamente connesso a come questi gestisca la propria esistenza. Non si fraintenda, divinizzare un uomo e umanizzare il divino sono operazioni complementari, ma sin dai tempi più antichi i greci, come in fondo tutti i popoli antichi, avevano legato il valore della vita di un individuo alle sue gesta. La differenza ora è che il contesto in cui questo avviene eccede la sfera d'azione del singolo ed è tanto vasto che solo uno, convenzionalmente "divino", può e deve valere per tutti; tutti gli altri devono trovare una soluzione diversa.

Stoicismo, epicureismo, scetticismo sono prima che sistemi filosofici soluzioni ad un problema esistenziale; e l'arte? L'arte continua a rappresentare i vecchi ideali proiettandoli in un concreto sempre meglio comprensibile e più "terreno" da un certo lato, ma dall'altro sempre capace di proiettare in un mondo ideale. Questo ideale non è più assoluto, ma il problema non è determinare a cosa sia relativo, quanto a quale aspetto dell'uomo si riferisca. Ad esempio l'Apollo del Belvedere dei Musei Vaticani¹⁸ certamente è da correlare anzitutto all'aspetto fisico, ma relativo ad un modo di vivere raffinato ed elegante, sicuro di se.

Il Pugilatore seduto del Museo Nazionale Romano esprime l'essere, oltre all'aspetto fisico, di chi frequenta la palestra ed un momento di ripensamento su questo modo di vivere che manca del tutto nell'esempio precedente.

Forse i gruppi marmorei di Firomaco¹⁹ nell'Altare di Pergamo sono i più significativi: nobiltà d'animo e bellezza sono attribuiti non più a greci ma a barbari che diventano esempi di eroicismo, di un comportamento,

18 Anche se tecnicamente appartiene ad una fase anteriore.

19 L'attribuzione, come si sa, non è assolutamente sicura.

cioé, capace di dare senso alla vita che, infatti, viene rifiutata da questi eroi perdenti. In questo caso l'apparente negatività è, come quella insita nella filosofia stoica, portatrice di forti positività morali e spirituali. Altrettanto forte, però, è la motivazione e il senso della guerra e della conquista, che vengono dalla convinzione di possedere una cultura superiore, capace di giustificare se stessa per la potenza intellettuale che viene dallo spirito prima ancora che dalle armi.²⁰

La retorica, come già era stata concepita da Gorgia, cioè l'arte di persuadere e convincere soggettivamente, diventa, d'ora in poi, una delle ragioni d'essere dell'Arte riconfermando in un certo senso quel primato del *logos* cui accennavamo all'inizio del capitolo.

Prima l'uomo greco "coincideva" con i suoi ideali, ora bisogna insegnarglieli o confermarli, secondo i casi, o solamente rammentarli anche se, tutto sommato, sono ancora gli stessi. Sempre, comunque, ciò che deve essere comunicato si fonde con ciò che fa di un'opera un'opera d'arte, un po' come il tono e la modulazione della voce di un attore coincidono con ciò che vuole far sentire al pubblico (non con il senso letterale delle parole, ovviamente).

«Tuttavia, mentre nel pensiero si eternavano i valori della vita greca, nella storia si dissolvevano»,²¹ e tra le espressioni del pensiero noi collochiamo decisamente anche l'Arte.

²⁰ Forse è questa la forma di razzismo più difficile da combattere. Ricordiamo che i Galati costituivano un'isola celtica nell'Anatolia.

²¹ G. De Ruggiero, *Storia della Filosofia*, Bari 1946.

ROMA

È questo il momento in cui il mondo greco penetra prepotentemente in Roma, proprio perché si è trasformato ormai in una forza puramente interiore.

L'amore dei Romani per i propri valori, ancorché diversi in parte da quelli ellenistici, trova la propria corrispondenza con l'arte greca nell'idea che l'espressione artistica debba comunicare anzitutto esempi comportamentali e soluzioni esistenziali. Per i Greci queste soluzioni erano individuali, per i Romani collettive, anzi, per essere più precisi, familiari e pubbliche, trasmissibili ad altri anche storicamente.

Questa tendenza già si era vista nell'arte etrusca che pure, come quella romana vera e propria, sin dai tempi più antichi era stata influenzata tecnicamente e stilisticamente dalla Grecia. Solo fin tanto che, e nella misura in cui, gli ideali greci furono propri esclusivamente del mondo greco, questo rapporto fu prevalentemente tecnico. È dopo la morte di Alessandro, appunto, che i Romani furono meglio in grado di comprendere la cultura greca, come del resto lo furono tutti gli altri popoli. La questione dell'originalità dell'arte romana può essere risolta considerando che nella formazione di una *koinè* mediterranea i vari popoli si inserirono gradualmente e ciascuno ne prese coscienza quando già da tempo il passaggio era avvenuto.

Questa presa di coscienza avvenne in Roma al tempo degli Scipioni e, in fondo, furono più i Greci a negarla che i Romani. A partire dalla conquista di Taranto non è più possibile scindere la storia dell'arte dei due popoli; certo i Romani, come tutti i popoli italici, furono debitori verso l'Ellade degli sviluppi tecnici che ogni forma di espressione artistica ebbe in seguito, ma quello che più conta è il fatto che questo debito comprendeva anche le idee estetiche che i Greci avevano elaborato e continuarono a elaborare anche dopo la conquista romana.

Malgrado ciò non si può assolutamente affermare che le concezioni artistiche dei Romani fossero le stesse dei Greci anzi, la diversità notevole

tra i fini reali dell'operare artistico portò anche a una pari differenziazione nell'espressione di questo, con una sudditanza più creduta che effettuale tra i due popoli; un po' accadde la stessa cosa nell'oratoria, in cui le teorie e i modi della retorica greca divennero, a Roma, l'espressione non di un'arte della persuasione soggettiva ma dell'affermazione di una logica sociale e che, per le classi al potere, era anche logica giuridica e utile politico.

Abbiamo già visto che gli ideali in cui si proiettava l'uomo greco erano sempre rimasti tali, anche se più "umanizzati", dopo che Alessandro Magno ebbe tolto al singolo la capacità di identificarsi in essi. Dai romani gli stessi moduli compositivi ellenistici furono apprezzati per la loro capacità di rendere la realtà, sia fisica che intellettuale, e utilizzati per affermare che tale realtà era effettuale e non in potenza.²² dando alla realizzazione artistica uno scopo essenzialmente pratico e morale. Quella mimesi della realtà che Aristotele concepiva come imitazione del reale nella sua universalità, e quindi come sintesi di una conoscenza superiore al contingente, per i Romani assume la funzione eminentemente etica di evidenziare e raccontare le azioni del cittadino esemplare, e non solo del singolo, ma di tutti. Non si tratta della mancanza di una capacità astrattiva ma di un diverso modo di vedere, nell'uomo, ciò che l'uomo stesso era (o poteva o doveva essere) partendo dai suoi rapporti con la collettività che assumevano la forma e la forza di un imperativo morale. Anche i Romani, perciò, si ritrovavano nell'arte, ma i loro ideali non erano quelli di una purezza eroica e di una perfezione fisica assoluta ma piuttosto il desiderio di mostrare come il comportamento del singolo fosse sempre perfettamente adeguato all'essere depositario della *virtus* romana e capace di ritrasmetterla; anzi, ciascuno si vantava di aver recepito gli ideali romani dai propri antenati più di quanto i greci facessero quando risalivano alle proprie origini divine attraverso il mito.

Di qui l'importanza della ritrattistica funeraria e celebrativa che, a differenza di quella greca, difficilmente tendeva a idealizzare i volti nel

²² Per rimanere nella terminologia aristotelica.

loro aspetto fisico, anzi, spesso se non ne accentuava i difetti certo poco faceva per nasconderli a vantaggio di una espressività che sottolineasse le gravi *curae* e la *virtus* del defunto.

Poco importa che si trattasse di un console, di un ciabattino o addirittura di un liberto, quello che contava era l'aver adempiuto al proprio ruolo nella società e poterne essere personalmente *testis*; ecco perché ogni tomba romana è un *monumentum*, letteralmente una testimonianza giuridicamente certa per le generazioni future. Come per i Greci, quali fossero gli ideali civici dei Romani è palese dai ritratti stessi. Era questa una tradizione di origine etrusca che nell'Urbe era sempre esistita per il particolare e intimo collegamento che sin quasi dalla fondazione aveva unito tradizioni latine ed etrusche nella città che univa materialmente, sul Tevere, le due culture e se, dopo l'epoca regia, prevalse essenzialmente l'elemento latino non bisogna dimenticare che per almeno i trecento anni successivi ogni cosa bella si dovette ad artisti etruschi; e l'Etruria era già fortemente inserita nella *koinè* ellenistico – mediterranea.

Originariamente, con tutta probabilità, questi ritratti funerari, spesso vere e proprie maschere funebri, non avevano una funzione mnemonica ma un vero e valore esistenziale, come è verificabile ancora oggi in molte culture centroafricane e, malgrado la nostra presunta "civilizzazione", nei riti magici. Ciò può essere dimostrato dal valore religioso che ancora in epoca tardo-repubblicana ed imperiale si dava loro come *penates*, antenati della *familia*, che si perpetuava negli ultimi discendenti i quali identificavano in loro i valori e le glorie di cui erano significanti. Ricordiamo che ad ogni funerale venivano portati dietro il defunto con attaccate sotto, quando la famiglia lo permetteva, delle pergamene con le imprese compiute e le cariche rivestite.

Anche gli altri popoli italici, lentamente ma senza interruzione, si erano lasciati attrarre culturalmente nell'area ellenistica così come politicamente erano stati attratti nell'orbita romana. Andronico, Ennio, Nevio, Plauto, Pacuvio sono i primi poeti romani e sono tutti di origine italica. Certo, per quanto riguarda le arti figurative il discorso era ben diverso: la poesia

poteva, in qualche modo, essere avvicinata all'eloquenza, visto che utilizzava gli stessi mezzi retorici della lingua parlata, ma la pittura e la scultura erano considerate attività servili, o quasi, nel comune modo di pensare e lo testimonia il modo dispregiativo in cui Valerio Massimo parla di Gaio Fabio Pittore che, pur essendo di nobile famiglia decorò di pitture il tempio della Dea Salus. Evidentemente poco importava la qualità dell'opera che era sempre valutata un frutto di abilità più *mechanica* che intellettuale.

Questo pregiudizio rimase probabilmente per parecchio tempo, anche dopo il celebre trionfo di Marco Marcello su Siracusa, nel 211 a.c.,²³ che impressionò il popolo per la quantità di opere d'arte predate; è questo il momento in cui, generalmente gli autori antichi fanno entrare in Roma anche l'amore e il gusto per l'arte, ma a ben considerare ci sembra un'affermazione abbastanza inesatta: già nell'antichità il tempio della Triade Capitolina, costruito durante il periodo dei re etruschi da maestranze etrusche, era divenuto tanto sontuoso che da molti è considerato l'unico monumento dell'occidente mediterraneo in grado di reggere il confronto con i grandi santuari dell'oriente per magnificenza e grandezza, il che, per una città che trecento anni dopo la fondazione era già una delle più potenti e popolose di questo mare in fondo è quasi naturale. Il tenore di vita privato poco appariscente anche delle famiglie più abbienti non deve far credere che fossero altrettanto parsimoniosi quando si trattava di investire nel pubblico, e se l'arte in senso stretto non era curata, l'amore per il fastoso ed il grandioso era già evidente sin dalle origini e i ritrovamenti (pochi per la verità) relativi all'epoca regia e ai primi secoli della repubblica sembrano confermare quest'impressione; si pensi solo al basamento originario del tempio di Giove sul Campidoglio, fatto a blocchi di pietra per uno spessore di più di cinque metri e lungo più di sessanta! Il tempio era certamente in proporzione. Per più di mille anni i magistrati che occupavano le varie cariche spesero con estrema larghezza i

²³ Solo nove anni prima si erano tenuti in Roma i primi giochi di gladiatori della storia e deve far meditare questa concordanza tra arte e imbarbarimento dei costumi.

soldi dello stato in opere siffatte e, come se lo avessero fatto con i propri, lasciarono delle iscrizioni a ricordo e gloria di se e della stirpe di appartenenza; del resto non era nel servizio allo stato che consisteva il dovere? A parte queste considerazioni, in effetti, non ci si deve meravigliare più che tanto della facilità con cui il "consumo" dell'arte divenne pratica tra i privati se già lo era per la collettività.

La stretta relazione tra arte etrusca e arte romana è evidente un po' in tutte le forme espressive e anche, come è logico nella scultura e nella ritrattistica in particolare; la Lupa Capitolina che allatta i gemellie il cosiddetto Bruto dei Musei Capitolini²⁴ ne sono esempi famosi e il fatto stesso che siano stati creduti di fattura romana ma di qualche secolo più tarda del V lo dimostra, confermando che per molto tempo i cittadini dell'Urbe furono consumatori prima che produttori d'arte ma non che questa fosse estranea al loro modo di essere. L'intento realistico, specie nella seconda opera, è messo bene in rilievo da una capacità lavorativa e da una sensibilità estetica che non hanno nulla da invidiare a quelle dei migliori artisti greci, basti notare con un poco di attenzione l'espressività dello sguardo per rendersene conto. Non ci sembra che la qualità di statue come la Chimera d'Arezzo conservata nel Museo Archeologico o il Marte di Todi sia inferiore ad analoghe opere greche, eppure statue simili certamente erano nei templi di Roma ben prima della suddetta presa di Siracusa. È verosimile che anche nella pittura i Romani, sia che utilizzassero artisti etruschi che locali, si rifacessero agli stessi modelli del popolo vicino.

Le leggi suntuarie che si ripeterono, in varia forma, per vari secoli aiutano a spiegare la carenza di attenzione data dai privati all'arte ma,

²⁴ Si può paragonare quest'opera alla testa bronzea trovata nella Palestra di Granito e conservata ad Atene nel Museo Nazionale e si vedrà che dal punto di vista qualitativo non sono affatto l'una inferiore all'altra. La testa capitolina è caratterizzata dalla ricerca dell'artista di "esprimere" dei valori per mezzo dell'espressione del volto, in quella di Atene l'autore ha cercato direttamente un'espressione, intesa come estrinsecazione di sentimento e nient'altro. La differenza non è di poco conto: nel primo caso l'opera d'arte ha funzione più sociale e pubblica, nel secondo prevalentemente intimistica.

come abbiamo già detto, non è possibile che i Romani, improvvisamente, abbiano conosciuto l'arte solo dopo la presa di Siracusa e ne siano divenuti fanatici dopo quella di Corinto²⁵; da quel momento in poi conobbero il lusso dell'arte, ma il suo valore estetico doveva essere stato già ben recepito almeno dalle classi più elevate. Il fatto è che mettendo le mani sui tesori delle più belle città greche tutto questo era *gratis* o, almeno, non costava alcuna fatica, neppure la pubblicazione di una gara d'appalto, bastava prendere e portare via.

Per molti secoli, comunque, la *virtus* del *civis romanus*, spingendolo a considerare ogni attività artistica come superflua, in quanto non funzionale allo stato, provocò un fenomeno d'importazione di opere d'arte notevole e si ha netta la sensazione che gli artisti romani si siano interessati soprattutto d'arte funeraria che, come abbiamo visto, determinava e "fissava" l'immagine pubblica del singolo. Tuttavia ci sembra scorretto affermare che i Romani non avessero la stessa tensione ideale dei Greci, perché la loro produzione migliore non è indirizzata alla ricerca di una bellezza pura. In fondo i tanto decantati ideali greci si ridussero relativamente presto a nostalgica rievocazione di se stessi per mancanza di... relatività, visto che non erano estensibili universalmente. Per contro, ciò in cui i Romani credevano era forse apparentemente più terreno ma anche più vicino al sentire della gente comune, che trovava nei moduli artistici in uso e nelle occasioni in cui tali moduli si usavano, spazio per i propri sentimenti e per il proprio modo di concepire la vita. Ad esempio un'eroicità più salda e consapevole del proprio ruolo sociale, una concezione della morte più vicina al sentire del singolo ed al ricordo dei superstiti, un'arte ufficiale capace di rapporti diretti tra potere e popolo; quest'ultimo punto ha aspetti sconosciuti alla maggior parte delle civiltà del passato.

Si pensi, come abbiamo già detto, all'autoproporsi dei magistrati come

25 Nel 146 a.C. ; citiamo anche l'episodio del quadro di Apelle messo all'asta e per il quale il re Attalo aveva offerto una cifra favolosa e che il console Tito Quinzio Flaminio fece rirare dalla vendita sospettando che avesse un potere magico, dato che non riusciva a capire come un pezzo di legno dipinto potesse valere tanto.

se, impiegando risorse e denaro pubblici, pagassero di persona; una cosa del genere era possibile proprio perché i singoli, di qualunque classe sociale, si sentivano anzitutto parte integrante del *populus romanus* ed il loro ruolo consisteva proprio nell'esaltare questa "parte". Quando Ottaviano Augusto volle proporre il primato morale della sua politica dopo aver imposto il proprio potere sottolineò questo ruolo del magistrato in ogni modo. Nell'Augusto di Prima Porta dei Musei Vaticani anzitutto c'è un'adeguata esaltazione dei parenti divini attraverso le citazioni della leggenda di Enea sull'armatura ed il ritratto di "zio Amore",²⁶ ma quello che conta è che egli si presenti nella veste del generale che pronuncia l'*adlocutio* tradizionale ai soldati, un cittadino che parla ad altri cittadini (il popolo in armi) dai quali riceve la legittimazione del proprio incarico mentre esprime, se così si può dire, il programma d'azione. Il vecchio tentativo di restauro mettendogli in mano una specie di scettro al posto dell'*hasta*, l'arma della fanteria romana, non fece altro che rovinarne l'effetto.²⁷ Lo stile lisippeo della statua sembrò all'artista (romano o greco non sappiamo) il più adatto a conciliare un ritratto naturalistico con l'idealizzazione del ruolo di *imperator*: In Lisippo si umanizzano gli dei e gli eroi, qui si avvicina all'ideale un uomo. Il mezzo rappresentativo (posa e l'atteggiamento) è lo stesso, le proporzioni sono probabilmente quelle di Ottaviano, forse "aggiustate" ma non troppo dissimili, crediamo, dal vero per non suscitare il riso dei contemporanei.

Forse più significativa ancora di questa statua fu l'iniziativa che prese Augusto di farsi fare degli archi di trionfo stabili, in pietra, prima ad Aosta, fuori dal *Pomerium*, poi ai confini di questo, a Rimini. L'antica usanza di fare abbassare il capo ai condottieri in segno di umiltà e di rispetto verso il popolo e il Senato, proprio nel momento in cui sembravano alzarsi al di sopra di tutti, fu rivista da questo *imperator*, e come senza limiti e inamovibile era il suo *imperium*, così inamovibili

²⁶ Che qui, evidentemente, non ha alcun significato erotico; il fatto è che un po' di nobiltà e qualche antenato d'alto rango non guastano mai. Augusto non osò, tuttavia, rappresentarsi all'interno della cella del Pantheon.

²⁷L'*Hasta Pura* era anche la più alta decorazione militare romana

furono i suoi archi trionfali. Il ribaltamento dei significati di questa particolare architettura avviene proprio rendendola fissa da provvisoria qual'era, con una corrispondenza perfetta ai nuovi valori, anzi, al nuovo significato che si dava ai vecchi valori, come quello della *virtus* romana.

Le idee sull'arte dei Romani, comunque, malgrado essi esprimessero il meglio di se stessi in forme artistiche connesse, direttamente o indirettamente, al rapporto tra *civis* e *res publica* o tra *civis* e *societas* non sembrano occuparsi se non di questioni teoriche, derivate dai greci antichi o tecniche in senso stretto. Gli studi di estetica, da quando a Roma erano state importate dalla Grecia idee e ideologie in modo forse ancora più massiccio delle opere d'arte, non avevano fatto grandi progressi per circa quattrocento anni, dal I secolo a.C. al III d.C. Più che altro erano cambiate l'ottica secondo la quale i filosofi, romani o no che fossero, guardavano il mondo, seguendo i cambiamenti generali che interessavano la società nel suo complesso.

Per queste loro caratteristiche si può anche comprendere che i Romani fossero più portati alla Critica d'Arte che ad una speculazione estetica; interessava avere criteri di giudizio, esaminare come e quanto l'arte influenzasse chi guardava o ascoltava e, soprattutto, trarre da queste osservazioni indicazioni utili a ottenere l'effetto desiderato con la massima efficacia. Certamente l'arte di moda in Grecia al tempo della conquista romana era meglio compresa per il realismo più accentuato e per la possibilità che offriva di instaurare un rapporto tra arte e comunicazione; in altri termini tra l'efficacia del mezzo di trasmissione e la possibilità di sfruttarlo. I ritratti ellenistici di filosofi fatti sul parametro "brutti di fuori - belli di dentro" sono già notevolmente vicini alla ritrattistica romana con il loro apparente realismo, anche se l'ideale evocato è sempre quello del *kaloskagatos*, della coincidenza tra perfezione interiore e bellezza esteriore. La critica che propone Senocrate, volta a valutare i risultati "visivi" raggiunti dall'artista ed il loro effetto, avrà sui romani e su Plinio in particolare certo maggior effetto di tutta la trattatistica di Aristotele.

Da un punto di vista puramente estetico-filosofico, semmai, saranno le

scuole post-aristoteliche, specialmente l'Epicureismo e lo Scetticismo a interessare di più. Si prenda ad esempio il giudizio che Cicerone dà di Fidia nell'*Orator*,²⁸ cioè che questi contemplasse un'immagine interiore piuttosto che qualcosa da poter ritrarre. La bellezza non è più assoluta e trascendente nei riguardi dell'artista e comunque a questi estranea (nel mondo delle idee o nella natura che fosse); Cicerone la riporta dall'esterno del corpo fisico all'interno del suo animo dandogli un ruolo fondamentale dato che non si trattava più di riferirsi ad un ideale ma a se stessi, come già in se stessi, da tempo, gli artisti dovevano trovare i limiti del proprio operare.²⁹ Egli scoprì, insomma, il valore della personalità dell'artista.

Si è ancora lontani, però, dal portare dentro questo artista il bello in se e le categorie che lo generano, è solo una "visione" interiore che ha la funzione di spiegare il punto di partenza dell'operare artistico. Cicerone attribuiva all'arte scopi morali e perciò le categorie di giudizio da lui considerate sono *decor*, *dignitas*, *venustas*, *utilitas*, *magnitudo*³⁰ e, a parte l'ultima, corrispondono esattamente ai fini didascalici e morali sopradetti, ma si deve tenere conto del fatto che egli era essenzialmente un oratore e che le caratteristiche dell'opera d'arte, nel caso dell'oratoria, corrispondevano anche strettamente a come l'oratore stesso volesse presentarsi. Anche per questo caso particolare, anzi, forse più che in altri l'opera d'arte coincide con il proprio contenuto che sono sia il significato dell'orazione sia, specie nei tribunali e in politica, la personalità dell'oratore; tre elementi coesistono: artista, opera d'arte e contenuto logico della stessa.

Sempre secondo un'ottica che consideri assolutamente equivalenti le varie forme di espressione artistica, sembra interessante anche il principio formulato da Orazio nell'*Ars Poetica* "*ut pictura poesis*", che afferma

28 M.T. Cicerone, *Orator*, II,8.

29 Ricordiamo quanto già detto nel capitolo precedente a proposito della nascita della grande scultura in bronzo presso i Greci.

30 Questi termini indicano: *decor* la dignità esteriore della forma, *dignitas* la dignità interiore dei concetti, *venustas* la capacità di essere gradevole, *utilitas* uno scopo convenientemente utile, *magnitudo* la capacità di amplificare il discorso.

l'equivalenza tra le possibilità delle espressioni poetico-letterarie e quelle pittorico-visive. Pittura e poesia hanno la stessa capacità di rappresentare (la Natura ovviamente) e quindi possono generare gli stessi effetti sul lettore-spettatore dell'opera d'arte. Apparentemente la cosa sembra quasi ovvia, ma si deve considerare anzitutto che andava comunque affermata e che quando, storicamente, la forza comunicativa dell'immagine raggiungerà possibilità sconosciute precedentemente la frase sarà utilizzata e studiata per affermare rispettivamente la superiorità della *pictura* sulla *poesis* o viceversa; riesamineremo la questione al momento opportuno.³¹

Dei tre principali autori che si occuparono di teorie di critica dell'arte nel corso dei primi secoli dell'impero, Vitruvio, Seneca e Quintiliano, solo il primo è tecnicamente esperto di arti visive. Anche il suo trattato "*De architectura*" darà origine, sia nel Medioevo che nel Rinascimento ad una serie di molteplici interpretazioni e la sua importanza risiede nel fatto che, pur non dicendo alcunché di nuovo rispetto agli autori precedenti, è il più organico e sistematico trattatista dell'antichità. Le sue categorie del bello architettonico, *ordinatio*, *dispositio*, *eurytmia*, *symmetria*, *decor*, *distributio*³² somigliano molto, se non si identificano, con quelle di Cicerone dell'oratoria e sono ancora meglio estensibili ad ogni forma di composizione artistica; avremmo voluto aggiungere ad ogni forma di espressione del pensiero ma sarebbe stata una tautologia perché se il pensiero viene esplicito logicamente con la parola, non è l'oratoria il mezzo della parola meglio adatto a ciò?

Presso gli antichi la retorica, arte di disporre le parole, in quanto mezzo essenziale per la dimostrazione logica è unica sia per ogni forma di espressione artistica che non artistica. Anche nel discorso, verbale o scritto, accentrato sul "*verbum*" forma e contenuto dovevano coincidere. Si valuti quanto il ritratto di un magistrato del tardo periodo repubblicano o del

31 Nel XVI e nel XVII secolo.

32 L'*ordinatio* è la coordinazione delle parti separate, la *dispositio* una giusta collocazione delle parti collegate, l'*eurytmia* la simmetria vera e propria, il *decor* la dignità esteriore, la *distributio* un giusto uso dello spazio.

primo impero corrisponda con l'*orator* ideale di Cicerone e quanto un *forum* o una *basilica* dello stesso periodo siano costruiti per essere luogo perfettamente adatto all'attività di quest'*orator* e, insieme, corrispondano alle categorie vitruviane.

Andando avanti le cose cominciarono a cambiare e ad una prevalente tendenza ideologica della critica artistica verso le filosofie stoiche o epicuree si sostituisce lentamente una sempre maggiore considerazione di Platone; non è più possibile vivere esattamente gli stessi ideali e nello stesso modo degli antenati e ci si rivolge a modelli al di fuori dell'uomo, meno terreni e più ideali. Si ripete, entro certi limiti, quanto era già accaduto ai Greci dopo la fine della libertà della *Polis*, ma in un certo senso al contrario, allora si erano abbandonati i portati più idealizzanti in favore di un avvicinarsi alla vita reale, ora succede che l'impegno civico concreto del *civis romanus* non sia più possibile e questi si rifugi nell'ideale; in entrambi i casi la crisi è generata dalla perdita della libertà.

Anche Seneca, pur partendo da posizioni comuni agli stoici che svalutavano l'arte, come del resto ogni altra forma di vanità, riprende in parte il concetto di Idea, ma come Idea Artistica, della quale l'*eidōs* aristotelico, o modello che l'artista trae da se stesso o dalla natura, è la forma particolare. L'artista, principio attivo dell'arte, modella la materia, principio passivo, cercando di adeguare il proprio modello di riferimento all'idea.³³ Artista, materia, *eidōs* e fine dell'opera sono i quattro elementi costitutivi dell'opera d'arte; l'idea è al di fuori ma possiamo notare che, qualunque sia lo scopo che spinga l'artista a lavorare, questo sia espresso "materialmente" dall'opera d'arte, che realizza un modello (interiore o esteriore) conforme il più possibile all'idea. Si tratta sempre un girare attorno alle vecchie tesi platoniche,³⁴ ma l'importanza che si dà al fine

33 Scriviamo il termine con l'iniziale minuscola poiché non ha il valore esistenziale platonico.

34 Volendo continuare il paragone tra arti figurative e oratoria è la stessa cosa che si fa quando si elencano e si predispongono le argomentazioni prima di un discorso il cui contenuto di massima deve essere già conosciuto prima di iniziare a parlare; come è difficile immaginare Cicerone presentarsi dinanzi al Senato di Roma senza neppure

dell'opera o motivo che spinge l'artista a lavorare è certamente indice di una problematica interiore che solo il Cristianesimo potrà risolvere; i modelli "eroici" dell'Ellenismo non generavano dubbi sul perché della propria esistenza, nè gli artisti si chiedevano perché dovessero lavorare.

Più tardi anche Quintiliano³⁵ si rifece, fondamentalmente, a fonti greche, chiedendosi però se valesse di più nell'artista la *natura*, la predisposizione, o la *doctrina*, quello che si aggiungeva, imparandolo, alla prima. Come vedremo, la sua frase «*Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*»³⁶ avrà un certo influsso sul pensiero estetico successivo. Ciò per Quintiliano era valido sia per gli artisti con particolare riguardo ai pittori che per gli oratori, per il resto le qualità necessarie ad ottenere un'opera d'arte, anch'esse valide sia per la figurazione che per l'oratoria, erano simili a quelle già citate da Cicerone, l'*inventio*, la *dispositio*, la *collocatio*. La prima in particolare distingue l'**Idea** dal processo di estrinsecazione della stessa, l'**Ideazione**, e assumerà un significato particolare nel Rinascimento. L'Idea platonica, inoltre, ormai comincia ad essere sostituita nel pensiero da un altro ideale assoluto di bellezza e di perfezione o meglio, di origine della perfezione stessa, il Dio degli Ebrei e dei Cristiani.

Chiudiamo il discorso proponendo un'insolita lettura della ritrattistica romana e in particolare dei magistrati distinguendo le opere secondo i generi principali del discorso retorico: l'epidittico, il forense ed il deliberativo o politico.³⁷

sapere cosa dire così bisogna fare nei riguardi di un artista che si accinga all'opera. In Platone si salta un passaggio, visto che l'artista si ispira direttamente alla natura, senza formarsi prima, interiormente, alcun modello che faccia da tramite tra questa e l'idea medesima.

35 Nella sua scuola sosteneva che bisogna interessare l'alunno piuttosto che punirlo ed indurre in lui uno spirito di emulazione (*aemulatio*) del maestro piuttosto che imitarlo (*imitatio*). Anche la competitività tra studenti era incentivata, per questo motivo sosteneva che una classe di più persone fosse meglio di un precettore individuale. Tra i suoi discepoli erano i giovani principi imperiali. Anche le rette erano adeguate!

36 "I dotti capiscono la razionalità dell'arte, gli indotti il piacere", MARCO FABIO QUINTILIANO, *Intitutiones Oratoriae*, IX,4.

37 Partendo dal principio che se nell'opera d'arte sono espressi dei significati leggibili

Nel periodo repubblicano prevarrebbe l'epidittico, vista la necessità di convincere gli altri alle proprie tesi; all'inizio dell'impero il forense, essendo ormai il potere fortemente concentrato nelle mani di pochi che amministrano e giudicano e, mano a mano che si va verso la fine dell'antichità, il deliberativo, che dimostra il potere senza doverne dare giustificazione.

Si tratta di una suddivisione molto generica e solo parzialmente rispondente alla realtà delle cose perché nella ritrattistica prevalgono le forme tradizionali ed ha un'importanza determinante la professione della persona ritratta ma che si adatta abbastanza bene a spiegare i rapporti tra potere e popolo in un clima di lenta ma costante perdita di libertà.

questi dovrebbero corrispondere a loro volta al modo di esprimersi delle persone ritratte.

L'ARTE CRISTIANA

Per comprendere meglio i motivi del successo del Cristianesimo, lasciando da parte per qualche istante gli intrinseci valori morali, ci si deve forse chiedere fino a che punto questa religione "esotica" per i Romani³⁸ fosse portatrice di una nuova cultura o piuttosto di una che coincidesse con il recupero di quella più vecchia ed apparentemente dimenticata dei tempi regi e della prima repubblica. Infatti, nella misura in cui il Cristianesimo riproponeva quella serietà e quella moralità di costumi che, almeno nel ricordo, erano ancora vivi nel popolo, riproponeva cose antiche e alle quali ancora molti desideravano tornare.

Si può comprendere, perciò, la facilità con cui le categorie di lettura delle opere d'arte figurative cristiane venissero a coincidere con quelle pagane; fattore secondario, certo, ma non del tutto influente sulla rapida diffusione della nuova religione. Mano a mano che il potere diveniva sempre più dispotico, riaffioravano quegli elementi popoleschi e moraleggianti nella concezione della vita che erano sembrati recedere, sommersi dallo sfarzo e dalla raffinatezza del primo secolo dell'Impero.

Una sorta di ritorno nostalgico alle vecchie tradizioni, che già Augusto aveva sfruttato politicamente e che, evidentemente, non si erano mai estinte del tutto, anche se unite ad una contemporanea tendenza dei costumi alla rozzezza ed alla violenza: si pensi solamente agli spettacoli del circo! Ma il fatto che le immagini dell'arte, specie se ufficiale, citino così poco un fenomeno, quello dei giochi circensi, così vasto è di per se indicativo di quanto poco incidessero gli usi e i costumi del popolo sulla cultura e di quanto questa fosse sempre più di pochi.

È vero anche che il potere tende sempre a mentire ed a nascondere gli aspetti peggiori della propria amministrazione ed a far credere che tutto vada nel migliore dei modi, ma è sempre un fatto abbastanza singolare questa sorta di relativo silenzio iconografico, indice o di una forte dose di

³⁸Per Romani intendiamo genericamente gli abitanti della metà occidentale dell'impero, tralasciando la città di Roma nella quale, per motivi di potere, di tradizione ed economici, il paganesimo si mantenne particolarmente a lungo.

ipocrisia dei governi di allora o di un'errata valutazione da parte di noi moderni dei fenomeni che erano relativamente grandi solo nelle città più popolose. Siamo comunque convinti che se si deve parlare di cultura popolare si debba tenere presente che solo apparentemente prevalessero le tendenze delle grandi masse urbane, degradate dall'azione di un potere che le voleva distrarre dai sempre crescenti problemi di sussistenza ma che, in effetti, fosse sempre più forte il desiderio di valori seri e forti proprio come reazione a questo degrado.

Quando Costantino prese il potere, sul piano figurativo, stilistico ed iconologico cambiò molto poco. Da questo punto di vista i primi artisti cristiani (noi conosciamo fondamentalmente quelli delle catacombe e pochi bassorilievi) vanno considerati solo come dei romani di religione cristiana. Nella ritrattistica continuava ad avere un ruolo particolare quella imperiale.³⁹

Il rapporto tra *imperator* e *milites* per parecchio tempo non fu solo formale e spesse volte, nella storia dell'impero, furono i soldati a mettere e levare gli imperatori. È vero che da tempo non si trattava più di coscritti, ma erano pur sempre dei cittadini romani. Quando tutti ebbero la cittadinanza la cosa non fu più elemento distintivo e, contemporaneamente, si fecero con sempre maggior frequenza leve di "barbari", la frattura tra cittadini e militari divenne definitiva. Cambiarono, conseguentemente, anche il rapporto tra *imperator* e *milites* e la rappresentazione di questo stesso rapporto. Anche se, di fatto, le truppe mercenarie continuarono ad influenzare l'ascesa al potere degli *imperatores*, questi non trovarono più conveniente giustificarsi attraverso la loro *adclamatio*. Il potere era ormai del tutto autocrate e bisognava, in qualche modo, trovare un'altra giustificazione. Il cristianesimo si prestò benissimo a questo scopo.

I mutamenti nello stile della ritrattistica imperiale riflettono

³⁹ Ciò non deve far mettere in secondo piano quella relativa a chi, nella società, rivestisse ruoli di particolare importanza; sta di fatto, però, che per il popolo il potere era impersonato dall'imperatore, anche se poi, in realtà, era lontano dall'essere assoluto.

perfettamente questa evoluzione. Non più naturalezza e realismo ma, a partire da Adriano, un lento irrigidirsi dell'espressione che diviene sempre più fissa e distaccata. Non si cambia neppure la testa alle statue degli imperatori, ma solo la targa sul basamento. La verisimiglianza non è più curata e al posto dell'immagine degli imperatori si mette quella del potere imperiale. La statua equestre di *Marc'Aurelio* si colloca a metà di questo processo di trasformazione iconografica. L'imperatore non è divinizzato e ancora impersona fundamentalmente il condottiero glorioso che guida sia l'esercito invitto che i destini della Città Eterna, ma la figura è rigida e collocata al di fuori dello spazio e del tempo contingenti; senza essere un ideale è idealizzata e fatta divenire eterna come la città che guida. Non per niente Michelangelo la pose al "centro del centro ideale" e morale della città, nella piazza del Campidoglio.

Poco importa, a questo punto, che il gesto sia bloccato, l'arte torna a rappresentare ideali al di fuori del tempo e dello spazio; la differenza con quelli dell'età arcaica greca è che ormai nessuno ci si può più riconoscere direttamente. Il cavaliere e il suo cavallo non avanzavano più per dominare il mondo, erano ormai un'idea immobile, la spinta in avanti, alla conquista, frenata da Augusto (o meglio, esauritasi) si trasformava nella ricerca di una superiore vita spirituale, eterna anch'essa.

La coabitazione tra Paganesimo e Cristianesimo si concretizzò nel lento trapasso del senso dell'eterno dall'uno all'altro. Come già con la fine della libertà politica della *polis* i Greci si erano rifugiati nel proprio intimo così fecero i Romani; gli uni generarono opere più interessate alla vita reale e, spesso, anche quotidiana, gli altri abbandonarono una rappresentazione realistica del ruolo sociale dell'individuo semplicemente perché questo ruolo non c'era più. Il passaggio definitivo, almeno ufficialmente, avvenne quando Costantino prese il potere, poco dopo le ultime, inutili, persecuzioni di Diocleziano.

La struttura economica, sociale e amministrativa dell'Impero non mutarono: ancora, per essere acclamati imperatori era necessario il consenso dell'esercito ma il potere, come avevamo già detto, ne risultò

fondamentalmente rafforzato. Non si trattava tanto dell'ovvio rafforzarsi che la cosiddetta "conversione" portò all'imperatore accaparrandogli il consenso di vasti strati sociali ormai cristianizzati tranne che nella capitale (che, comunque, di fatto fu spostata a Costantinopoli) quanto dell'origine giuridica e soprattutto morale ora attribuita al potere stesso. Se un imperatore sbaglia o non fa il bene del popolo non può essere realmente un dio o avere il consenso degli dei, ma se invece di essere di natura divina è stato destinato al posto che occupa da Dio (o col consenso o l'indicazione di Questi) risulta inamovibile anche quando erra o pecca: chi, infatti, potrebbe andare contro la volontà divina o disfare il suo operato? Chi, poi, fosse in realtà il vero interprete di questa volontà era ancora tutto da discutere.

Poche o nulle, perciò, le variazioni nell'iconografia imperiale in questo passaggio, tanto che è difficile distinguere le colossali statue degli ultimi imperatori pagani da quelle dei primi cristiani; certo è che ogni forma di naturalismo era stata ormai quasi totalmente abbandonata. In queste rappresentazioni nessuno poteva identificarsi, forse neppure gli stessi imperatori, ma quello che vogliono esprimere è immediatamente recepibile e identificabile con il sentire comune, con la visione terribile e grandiosa, totalmente distante dal popolo di Dio, di un potere assoluto. Questa identificazione di contenuti e categorie di lettura dell'opera d'arte è ancora così forte che si può spiegare abbastanza bene perché fino a metà del secolo non si hanno rappresentazioni pubbliche del Crocefisso in Roma (la prima, infatti, la si ritrova nel portone ligneo della basilica di *Santa Sabina*⁴⁰ a metà del IV secolo), fino a quando, cioè, il concetto stesso di un Dio morto come uno schiavo non fu "digerito" anche dai Romani di Roma.

Di arte si occupò distesamente anche il maggior filosofo pagano del basso impero, Plotino, influenzando potentemente su tutto il pensiero medioevale e, soprattutto umanistico. Ancora vivo è, in lui, il concetto che

⁴⁰ La crocifissione rappresentata nella Catacomba di San Valentino sulla Flaminia non deve forse essere di molto anteriore e, comunque, non è in un luogo così esposto.

l'arte sia imitazione, come del resto fa la stessa natura che, emanazione dell'Uno e organizzata da un principio razionale, il *Nous*, rappresenta nei suoi oggetti la bellezza (che non può essere nella materia in se) in quanto riflesso del pensiero divino. L'arte con questo processo di imitazione si alza al di sopra della Natura perché "sale di scatto alle forme ideali donde nacque la Natura".⁴¹

Un'arte che rappresenta la vicinanza spirituale all'Idea più che la vicinanza alle forme della natura, dunque, e per la quale è più bello un ritratto "vivo" di un uomo brutto che quello più "freddo" di uno bello. Giustamente è stato notato che la vivezza psicologica dei ritratti contemporanei non può essere stata ispirata da Plotino direttamente ma certo fu espressione del filoellenismo dell'imperatore Gallieno, amico di Plotino stesso. Il fatto è che questi volti dallo sguardo ispirato non sono realistici in senso stretto, visto che corrispondono abbastanza bene proprio alla concezione di spiritualità e misticismo in voga all'epoca, sentimenti propri anche del cristianesimo. Ritratti che si occupano dell'uomo interiore più che essere destinati a dare un'immagine pubblica che sarebbe destinata non tanto all'uomo quanto alla carica, giuridicamente intesa, che questi occupa.

A ben considerare, poi, non si dovrebbe neppure ora fare una distinzione tra un'arte pagana e una cristiana: gli artisti che agiscono prima nella catacombe e poi nelle basiliche non hanno tecniche e modi di agire differenti dagli altri, sono romani di religione cristiana, e non altro. Le caratteristiche della pittura nelle catacombe, definita spesso "impressionista" non derivano solo dalla fede degli artisti ma anzitutto dalla scarsità di luce nelle gallerie, che costringeva i pittori a usare colori forti e semplici, con tratti grossi e sommari del disegno; anche negli ipogei relativi ad altri culti o nelle catacombe (poche le sopravvissute) non cristiane le caratteristiche stilistiche sono fondamentalmente le stesse; e oltre a ciò si deve tenere conto del fatto che in genere non si tratta di artisti molto quotati, anzi. Si ritrova, in queste pitture, un residuo di quella

41 *Enneade* V, 88.

vivacità nella concezione dell'ultraterreno che aveva caratterizzato le tombe etrusche; anche se la visione di questa vita è totalmente spirituale, l'intensità con cui viene concepita è evidente nello stile.

Stesso discorso si può fare per i mosaici, in cui la gestione della luce è più solare, favorita ovviamente dal gran numero di finestre delle basiliche dell'epoca. I primi mosaicisti cristiani erano legati al naturalismo delle rappresentazioni parietali dei primi tempi dell'impero, ma già nel terzo secolo la luce proveniente dalle finestre era gestita da questi mosaici che ne riempivano l'ambiente dando corpo allo spazio. Nel mausoleo di *Santa Costanza*⁴² i mosaicisti imperiali ancora applicano schemi iconografici pagani e di carattere poco religioso a significati cristiani e nel giro di pochi decenni la tecnica musiva diventerà prevalente. Vedremo quali significati avesse questo agire ed interagire con la luce.

42 E come avrebbe potuto non essere santa la sorella dell'imperatore?

IL BASSO IMPERO

Sostenere che la sistematicità del pensiero tardo-antico corrisponda ad un modo di essere generalizzato ci sembra azzardato, un conto è il modo di pensare e di porsi di fronte alla realtà di chi appartiene ad una élite culturale e un conto quello della gente comune, per la quale la sottigliezza del pensiero di un Boezio semplicemente non esisteva. Pure, se la filosofia e la teologia sono per pochi, anzi, pochissimi, il sentimento generale si affida ormai completamente alla religione.

Diocleziano aveva congelato le classi sociali, iniziando quel processo che portò al feudalesimo vero e proprio e questo processo corrisponde a una progressiva perdita di originalità del pensiero, come se l'individuo perdesse stimoli interiori mano a mano che diminuiva la sua libertà esteriore. Questa considerazione sarebbe suscettibile di ulteriori sviluppi; certamente la stessa grandezza dell'Impero Romano tolse vitalità alla compagine sociale, che sempre più e sempre meglio aveva dovuto essere organizzata e regolata e generò, contemporaneamente, la necessità di autoconservazione. La ritualizzazione del sistema di vita e dei rapporti interpersonali e la sistematicità del pensiero ne furono le conseguenze. Anche il pensiero cristiano, nuovo e vitale, assunse queste forme vecchie. Quelle che prima erano state forme accessorie e didattiche della cultura ora divengono la cultura stessa.

E l'arte seguì la stessa sorte: come i retori non facevano altro che ripetere all'infinito gli stessi concetti così gli scultori, ormai da tempo, imitavano sempre se stessi. Le categorie del bello sono sempre immutate e corrispondono sempre al gusto generale, ma è questo che è senza vitalità. In una società statica e senza apparenti sviluppi⁴³ il pensiero si interiorizza e vive alimentandosi di se stesso; gli studi divengono base a questo pensiero e per questo devono essere sistemati e riassunti, non sono più immediatamente vivi. Ovviamente questo "bloccarsi" degli studi e

⁴³ Non era vero, ma ciò che conta è, in questi casi, ciò che appare all'individuo e non ciò che realmente è.

dell'arte e, in genere, di tutta la società era solo l'inizio di una nuova era.

Con il progressivo affermarsi del cristianesimo come religione di stato si verifica anche il dissolversi dello stato stesso, sicché, quando le parti si invertirono e furono i seguaci delle vecchie religioni a essere perseguitati, l'Impero, di fatto, non c'era più e ne sopravviveva solo una parte, ormai autonoma anche spiritualmente dalla matrice originaria. L'unica istituzione che rimase fu proprio la Chiesa di Roma perché basata sulle coscienze piuttosto che sulle ricchezze materiali.

Non è solo un modo di dire da testo scolastico, finché la situazione politica non si fu stabilizzata e il potere si esplicò quasi esclusivamente come potere di pura forza, fu solo la Chiesa a rimanere universale. Il processo fu lento e i punti nodali sono, in Italia, il regno dei Goti e quello dei Longobardi, ai quali corrispondono, in Europa, il momento della sistemazione dei popoli germanici all'interno dei vecchi confini imperiali e quello della lotta per il predominio. Carlo Magno ne sarà la soluzione. In questo periodo, che va da Teodosio a Carlo, dal '400 all'800 quasi con esattezza, muore un impero e ne nasce un altro, più sul ricordo che sulle ceneri del precedente.

Le nuove razze immesse nei confini dell'impero erano ad un grado di civiltà inferiore⁴⁴ nello sviluppo di una società organizzata come stato e, conseguentemente, avevano minori necessità di rappresentare quei valori collettivi che regolavano giuridicamente i comportamenti individuali; ciò determinò la fine della tradizione ritrattistica romana, sia personale che pubblica e imperiale, orientando il consumo dell'arte a forme più gratificanti l'individuo nel suo apparire immediato, come la gioielleria. In altre parole si bada più all'immagine individuale diretta che alla storicizzazione di questa. Naturalmente ci fu anche un forte restringersi dei possibili committenti, visto l'altrettanto forte abbassarsi del tenore di vita e il numero molto ridotto di individui di cultura superiore. Con altre parole ancora possiamo dire che i "barbari" amavano il bello ma non

44 Ancora oggi si parla (in genere con molta approssimazione) di paesi in via di sviluppo, perché non si dovrebbe farlo storicamente?

avevano sviluppato delle categorie relative, mentre i “romani” le avevano, ma sulla carta, perché ad esse anteponevano categorie interpretative della realtà del tutto spirituali. Insomma, ci fu un effettivo e notevole decadimento dell’arte perché questa non ebbe più chi potesse interpretarla con efficacia; era quasi inutile perché parzialmente incompresa. La soluzione fu una “spiritualizzazione” delle categorie di lettura delle opere d’arte che ancora al tempo del “dolce stil novo” era parzialmente alla base del pensiero estetico.

Tra le forme espressive maggiormente significative di un modo di essere collettivo troviamo l’arte musiva, soprattutto nelle aree dove maggiormente si era mantenuta l’influenza delle antiche istituzioni o dove queste erano sopravvissute. Nella letteratura dell’epoca i toni nostalgici e tristi per la fine di un’epoca e di un mondo sono frequentissimi, ma nelle arti figurative i cambiamenti sembrano molto più lenti ed essenzialmente consistono in una progressiva semplificazione tecnica e stilistica.

I dotti e gli studiosi sono in grado di distinguere scuole, modi e tempi con estrema sottigliezza ma a uno sguardo generale, anche se superficiale, si ha l’impressione che le novità formali siano poche e determinate spesso dalla necessità di riutilizzare materiali recuperati da monumenti preesistenti. Il fenomeno è già evidente all’epoca di Costantino e non è dovuto tanto a una precisa volontà di risparmiare quanto a una generale incomprendimento verso i valori che quei monumenti, direttamente o indirettamente, portavano in se; questo ci sembra un’ulteriore prova che contenuti dell’opera d’arte e categorie di lettura della stessa coincidessero, tanto da portare a una sorta di incapacità nel riconoscere esattamente quello che nei secoli precedenti era stato considerato, appunto, normativo e significativo abbastanza da essere preso a modello estetico proprio perché i contenuti espressi dall’opera non esistevano più.

Che nella letteratura, sia pure spesso in forme e modi ripetitivi, si usino toni più sentimentali è connesso al fatto che i libri hanno, come fruitore privilegiato, un individuo singolo che ha una maggiore, naturale capacità di autoisolarsi e di introspezione; ma quando si devono creare grandi

opere collettive, sia nell'ideazione che nella fruizione, la capacità di astrarre viene spinta al massimo perché il generatore ideologico dell'arte è un potere del tutto separato dal popolo e non ci riferiamo tanto a un potere politico, quanto a uno intellettuale e spirituale connesso, certo, a quello politico ma fondamentalmente indipendente. A Costantinopoli, nella base dell'obelisco di Tutmosi III fatto trasportare nella "sua" città da Costantino la separazione tra imperatore e popolo è netta e sottolineata dall'assoluta mancanza di prospettiva nel rendere la folla, allineata su tre file sovrapposte, che risulta essere, in tal modo, non tanto "la" base del potere imperiale quanto "alla" base di questo, decisamente sotto e separata.

Il popolo di Dio si sottomette, partecipa e guarda ma non comprende intellettualmente ciò che gli viene mostrato, ma ciò non impedisce che non possa viverlo. Prendiamo ad esempio il Cristo-imperatore pantocrate dei SS. Cosma e Damiano in Roma: è, e basta, apparentemente assoluto in questo suo esistere, ma la luce divina e la luce che pervade gli ambienti si identificano e la loro suggestione è fortissima perché tutto lo spazio è fatto di questa luce e il fedele, sia esso un teologo o un servo della gleba, viene a trovarsi "dentro" l'opera d'arte, non più solo di fronte, vivendo della vita di questa o, se si preferisce, dando a questa la sua stessa vitalità.

La vitalità della luce è la vera novità. Nella Cappella Arcivescovile di Ravenna troviamo scritto:

« AUT LUX HIC NATA EST - AUT CAPTA HIC LIBERA REGNAT. »⁴⁵

Totale è la coscienza di aver raggiunto l'effetto artistico al di là dei contenuti iconologici. Poco importano, a questo punto, i significati più intellettuali e teorici espressi, mai fu superata, e poche volte raggiunta, questa fusione tra arte e fruitore, tra realtà suggerita dall'immagine e realtà interiore del riguardante che si innalzava, così, d'un tratto nei cieli in contemplazione. Nel momento in cui la comprensibilità dell'opera sembra

45 O la luce è nata qui - o, catturata, qui regna libera.

scindersi dal destinatario, viene recuperata superandola di slancio, facendo coincidere sensazione emotiva e sensazione fisica.

Questi mosaici (pensiamo ora in particolare a Ravenna) non sono perciò un puro esercizio intellettuale del committente, esprimente una serie di significati allegorici, simbolici, teologici incompresibili ai più, ma la concretizzazione della Luce Divina che è vita anche nell'incompresibilità del suo disegno.

Quest'uso "vitale" dello spazio è sottolineato dal forte contrasto tra la semplicità (non la rusticità) delle murature esterne in mattoni e la raffinatezza degli interni totalmente ricoperti da mosaici. In queste nostre affermazioni ci confortano anche le teorie estetiche dell'epoca e anche se ci sono giunte direttamente solo quelle cristiane cattoliche o ortodosse si può dedurre, da quanto rimane, che anche quelle ariane (in Europa) o ispirate alla predicazione di Mani (in Africa e Oriente) generassero espressioni artistiche consimili nella forma, pur nella differenza dei contenuti strettamente religiosi. Si pensi al valore simbolico della luce nell'Arianesimo e a come il contrasto esterno (il corpo) — interno (l'anima) possa corrispondere al dualismo del Manicheismo.

Si rigenera, in questo modo, a un livello vitale prima che intellettuale l'universalità della fede. I misteri di questa rimangono tali per tutti, indipendentemente dal livello al quale possa arrivare la capacità di discernimento del singolo, ma tutti possono vivere con eguale forza di sentimento una fede interiore della quale l'arte è espressione altrettanto intensa. Non si pone neppure il problema di sapere quanti vedessero nelle immagini le stesse cose semplicemente perché le categorie logiche di lettura dell'opera non sono in possesso di ognuno; si tratta di una forma di analfabetismo visivo, ma tutti vivono le immagini come sentimento religioso allo stesso modo. Forse è questa forza interiore che segnò la fine degli ultimi resti delle antiche religioni.

Bisogna anche dire che alcuni parametri di progetto di queste grandiose costruzioni per immagini sono identificabili; ad esempio in S. Apollinare in Classe, a Ravenna, è indicato un possibile percorso di salvezza. Vicino

all'ingresso è rappresentata Ravenna nei suoi due centri di potere, il Palazzo di Teodorico ed il porto, fonte di ricchezza dai commerci e di potere militare. Chi entra viene introdotto dalla città terrena, ben governata, a quella celeste dove trova Cristo in trono.

Anche i *tituli* che cominciano ad essere apposti a queste opere musive, eredità delle epigrafi dedicatorie di epoca classica, possono aiutare a interpretare la loro funzione. In essi, in genere, non si sottolinea tanto la bravura dell'artefice o l'importanza dei contenuti,⁴⁶ quanto la preziosità dei materiali e dell'oro, che è certamente l'elemento più evidente anche agli indotti. Si accentua, così, la cesura tra pensiero espresso e forma; l'arte, nella sua accezione universale in quanto rivolta a tutti, è recepita soprattutto come materia preziosa il che, in un'epoca di scarsezza di beni materiali, è anche comprensibile. Al tempo stesso il Cristianesimo separa nettamente il mondo sensibile, dove tutto è finito, da quello dello spirito, che fa riferimento direttamente all'assoluto, a Dio.

Cristiano è il maggior filosofo dell'epoca, S. Agostino. Il suo pensiero estetico⁴⁷ deriva in buona parte da Plotino specie nel sottolineare la differenza tra il Bello Assoluto in sè, Dio, e quello relativo, delle cose. Di conseguenza il Brutto risulta essere deficienza del bello e lontananza da Dio, una soluzione fondamentalmente assai simile a quella che viene data al problema del male. Più interessante è la considerazione che il giudizio sul bello sia sempre soggettivo e quindi incerto, senza che la ragione possa rimediare a ciò a causa della propria imperfezione.⁴⁸ Si è ben lontani, ad ogni modo, da un più moderno concetto di gusto.⁴⁹

Cristiano e cattolico è anche il maggior filosofo del V secolo, Anicio Manlio Torquato Severino Boezio, che già nel nome portava tutto

46 Che viene comunque data per scontata.

47 È perduta l'opera *De Pulchro et apto* e l'estetica agostiniana può essere ricostruita solo per deduzione dalla lettura delle altre opere.

48 Esattamente come la verità della fede, garantita solo da Dio, origine della verità stessa. Questa posizione avrà grande influenza in Lutero, ma nessuno dei due grandi teologi affronterà a fondo il problema del bello.

49 L'argomento va approfondito studiando le origini dell'estetica kantiana.

l'orgoglio di quelle nobili famiglie romane che erano le sole eredi delle tradizioni e della cultura antiche; a lui spettò il compito di ritrasmettere questa cultura alle generazioni future e la sua opera fu di riferimento per tutto il Medioevo sino a quando, nel XV secolo, si tornò prepotentemente al Neoplatonismo che mai, comunque, era stato dimenticato.

L'influenza dell'opera di Boezio fu fortissima per tutti i secoli che seguirono e il suo *De Consolatione Philosophiae* fu visto come il testamento spirituale non di un uomo ma di un'epoca. Si noti bene, a consolare l'uomo Boezio non chiamò la Fede, che pure aveva profonda, ma la Filosofia, facendo così appello a quelle risorse interiori che la ragione insieme genera e nutrice nell'animo sensibile e creativo.

Queste qualità interiori furono, in Boezio, determinanti nel concepire l'opera in cui esprime il suo pensiero sull'arte, il *De Institutione Musica*. In questo trattato Boezio indica la direzione in cui cercare l'arte e il suo pensiero può essere esteso dalla Musica a tutte le arti. Il libro è stato spesso commentato ed esaminato in epoca moderna ma principalmente per tentare di ricostruire un attendibile storia della musica nell'antichità, fine certamente rilevante ma che lascia sfuggire l'importanza che la sua lettura ha avuto nei secoli. Anche ad una scorsa sommaria si può notare che l'aristocrazia di sangue di Boezio si traduce in una sorta di aristocrazia intellettuale.

La sfiducia del santo di Ippona nella ragione è superata del tutto, anzi, i termini sono ribaltati e Boezio non si pone il problema della relatività del giudizio ma solo quello della sua origine intellettuale e del diritto a pronunciarlo. La preminenza della ragione è affermata più volte "... poiché, sebbene i momenti di quasi tutte le arti e della vita stessa siano prodotti dall'occasione dei sensi, tuttavia in essi non è alcun giudizio certo, nè in vero alcuna comprensione del vero, se vien meno il giudizio della ragione"⁵⁰; sino ad arrivare ad affermare che "quanto superiore è la scienza della musica nella conoscenza teorica rispetto al portare in atto l'opera! Evidentemente di tanto quanto il corpo è superato dalla mente;

50 SEVERINO BOEZIO, *De Institutione Musica*, VIII.

poiché ciò che è privo di razionalità vive in servitù... onde avviene che la speculazione intellettuale non abbia bisogno di essere in atto, invece le opere della mano siano nulle se non sono condotte dalla ragione".⁵¹

Boezio dà alla ragione umana una prevalenza morale sulla pratica e questo va oltre la necessità, propria dei tempi, di affermare la superiorità dello spirito sulla materia, per la quale l'uomo interiore prevale sempre sulla forza esterna dei fatti. Il concetto viene spiegato meglio quando Boezio distingue tre modi di fare musica (e quindi arte): "Il primo genere è quello che si mette in atto con gli strumenti; il secondo inventa poesie, il terzo quello che giudica l'esecuzione degli strumenti e il componimento poetico".⁵² A questi tre generi corrispondono tre tipi di artista tra i quali, in particolare, quello dei poeti è guidato non dalla speculazione e dalla ragione ma da una specie di istinto naturale. Boezio più che la superiorità dell'arte sembra affermare la superiorità della critica e afferma l'esistenza di valori dell'uomo razionale che arriveranno diritti fino a Dante.⁵³ C'è una notevole corrispondenza con quanto abbiamo sopra notato relativamente all'arte musiva, i cui veri contenuti erano razionali e per pochi ma che poteva essere vissuta con il sentimento per mezzo dell'ambiente spaziale creato e che era stata materialmente messa in opera da specialisti.

Rileggendo Boezio si potrebbe dire che in fondo il vero artista era quello che lui chiama poeta, che agisce indipendentemente dal giudizio della ragione per istinto naturale ma che lo studio superiore dell'arte era raggiunto da quella particolare figura che oggi si chiama critico. Questa *contemperatio* della *ratio* col *sensus*⁵⁴ si sostituisce alla loro coincidenza e sarà la portante di tutta l'arte da questo momento in poi, momento che

51 BOEZIO, *Op. cit.* X. Chi di noi oggi penserebbe di giudicare una composizione musicale studiandone la struttura piuttosto che ascoltandola? Eppure nelle arti figurative si fa!

52 BOEZIO, *Op. cit.*, X.

53 Citiamo in proposito Igor Strawinsky: "Il fenomeno musicale non è altro che un fenomeno di speculazione ma suppone alla base della creazione musicale una ricerca preliminare, una volontà che si muove prima nell'astratto ai fini di dar forma a una materia concreta". *Poétique Musicale*, Dijon 1945.

54 Il reciproco moderarsi della ragione e del sentimento.

forse non è ancora superato. L'identità tra l'essere materiale e reale dell'uomo e ciò che egli sente di se interiormente non può tradursi in un arte che ne dia la totale unità. Mano a mano che la cultura occidentale ha progredito, ha teso sempre maggiormente a qualcosa che più che in atto esistesse in potenza, in una dimensione diversa, recepibile meglio col pensiero che con i sensi anche nel rapporto con la materialità dell'opera d'arte. Non tanto un modello da imitare anche se già posseduto interiormente (Cicerone) quanto un traguardo da raggiungere con tutto l'essere, come la fede cristiana che ci mette in comunione con Dio stesso.

Le categorie di lettura dell'opera d'arte in Boezio? Evidentemente coincidono ancora con l'opera stessa, perché implicite nella sua razionalità profonda e, come ogni cosa che è razionale, universali. I nomi usati per designarle sono ancora gli stessi utilizzati dai grandi retori dell'antichità; piuttosto vogliamo osservare ancora che la loro razionalità coincide con quella che Vitruvio attribuisce all'Architettura. Citiamo ancora dal *De musica*: che "...la condizione della nostra anima e del corpo è soggetta in certo modo alle stesse proporzioni, con le quali una ulteriore disquisizione mostrerà congiungersi e intrecciarsi modulazioni armoniche..."⁵⁵ e da questo momento in poi entriamo in quel campo speculativo in cui è l'intera armonia dell'Universo a interessare; chi volesse ricordare Pitagora è nel giusto, anche perché lo fa direttamente lo stesso Boezio. L'armonia del moto universale comprende in sé anche l'uomo e la comprensione logica e cosciente di questa corrisponde all'arte, i cui criteri di lettura sono l'armonia stessa.

È un'arte che trova la sua massima forma vitale nel pensiero e le categorie logiche per la lettura delle opere d'arte sono in fondo le categorie stesse della logica. Sarà il pensiero nostalgico e puro di Boezio o quello aspro di Isidoro di Siviglia o quello mistico e possente di un Abelardo a dare contenuto alle opere degli artisti

55 BOEZIO, *Op. cit.*, III.

L'ARTE MEDIOEVALE.

Ci siamo attardati su Boezio in particolare,⁵⁶ più di quanto non si faccia normalmente in qualsiasi testo d'arte, perché riteniamo che la sua concezione estetica sia, in un certo modo, riassuntiva di un'intera epoca. Boezio restituisce alla nuova Europa gli antichi valori in forma cristiana, pronti per essere recuperati e riutilizzati. Forse la stessa grandezza della civiltà antica costituì, almeno in un primo momento, un ostacolo allo sviluppo della nuova; si trattava di un monumento di *umanitas* gigantesco di cui non si poteva non tenere conto ogni qual volta si provasse a progredire col pensiero.⁵⁷ Per questa ragione, mentre i popoli si fondevano, si spostavano e cercavano una propria identità, gli studiosi, pochi individui per la verità, cercavano anzitutto di sistemare, chiarire e riassumere le conoscenze del passato. Il sapere enciclopedico dell'uomo medioevale nasce anzitutto da questa necessità e all'artista rimane un compito soprattutto manuale, come del resto era sempre stato; i chierici pregavano e studiavano, i nobili combattevano, gli altri lavoravano e tra di loro erano anche gli artisti veri e propri.

Il primo grande sistematore del pensiero umano nel Medioevo fu Isidoro di Siviglia⁵⁸ che nei *Libri Etymologiarum* diede alla pittura soprattutto il compito didattico di aiutare a ricordare e distinse, negli edifici, la costruzione in sé dagli ornamenti ad essa sovrapposti, nei quali fa risiedere la bellezza che viene in questo modo a essere totalmente separata da ogni funzionalità. Alcuino, due secoli dopo, distingueva ancora la funzione rappresentativa delle immagini, che aiutava a ricordare il loro contenuto, dalla forma, che si esprimeva per l'amore delle linee e

⁵⁶ E a lui si dovrebbe unire il suocero Cassiodoro.

⁵⁷ Tecnologicamente un certo progresso ci fu sempre, anche se non sempre costante e, soprattutto, senza che si avesse la nozione stessa di progresso.

⁵⁸ Se non è il primo in senso cronologico certo fu il più grande per ampiezza di pensiero. Il metodo delle etimologie aiutava a classificare tutto per generi e specie come richiesto dalla logica aristotelica e permetteva una facile ricostruzione dei rapporti logici a tutti i livelli dei concetti trattati.

dei colori. Idee estetiche che vanno già oltre il pensiero di Boezio perché annullano del tutto il rapporto tra forma e contenuto nel senso che, separandoli nettamente, l'arte si riduce a puro ornamento, bello in quanto riflesso di bellezza divina o ispirato da Dio. In questa distinzione c'è anche un primo accenno alla possibilità che l'arte esista autonomamente, con un proprio linguaggio, anche se la sua funzione didattica è l'unica ragione che ne giustifichi l'esistenza.

In quest'epoca i libri d'arte sono, più che dei trattati di estetica, dei ricettari, nei quali il livello artistico dell'opera è messo direttamente in relazione alla qualità della composizione di un colore e al suo costo. L'artista è praticamente ignorato, come già in Isidoro o Alcuino, non solo come creatore ma anche come esperto operatore; ogni merito e l'origine stessa dell'arte vengono sempre fatti risalire direttamente o indirettamente a Dio.

Il *De Coloribus et Artibus Romanorum* di Eraclio e la *Schedula Diversarum Artium* del prete Teofilo sono i più celebri tra questi ricettari; il *Ricettario del Monte Athos*, infatti, è una rielaborazione seicentesca di precedenti opere bizantine troppo tarda per poter essere presa in considerazione.

Nel ricettario di Eraclio, del secolo X, si riprende il tema della preziosità della materia come parametro principale di giudizio della bellezza; notiamo solo che il ricettario è scritto in esametri latini; è vero che in quest'epoca l'uso del volgare quasi non esiste nella scrittura, ma ci sembra egualmente che la pratica della versificazione presupponga un ambiente di redazione piuttosto erudito. La stessa considerazione si deve fare per quello del prete Teofilo⁵⁹ che, oltre ai consigli pratici, teorizza una posizione di dipendenza dell'artista nei confronti della sua stessa opera in quanto ispirata da Dio.

Anche il prete Teofilo vede la bellezza nella ricchezza cromatica e nella preziosità dei materiali come già Isidoro di Siviglia. I colori sono teorizzati puri, limpidi, giustapposti e senza sfumature, come nei mosaici bizantini⁶⁰

⁵⁹ Pubblicato da A. Venturi con il significativo titolo di *Trattato della Ispirazione*.

⁶⁰ Se prima della conquista longobarda d'Italia è forse più preciso parlare di arte

ma anche come nell'oreficeria.

Per riprendere un momento il discorso di prima osserviamo che probabilmente gli orafi, come i mosaicisti, non dovevano essere persone di grande cultura e che le osservazioni dei ricettari sono forse per i committenti e non per gli esecutori dell'opera d'arte. Forse è proprio in questo accostamento tra gioiello e mosaico che si può trovare la chiave per una migliore comprensione dell'arte dell'alto Medioevo. La gioielleria, purtroppo, si perde facilmente nei secoli per la facilità con cui l'oro può essere fuso e l'avidità di possesso che genera, ma quello che rimane (di quest'epoca per lo più reliquiari) è sufficiente a darci un'idea del resto.

L'amore per tutto ciò che ha luce o genera riflessi, come gli smalti, è perfettamente adeguato a un gusto semplice che trova la bellezza nell'appagamento dei sensi. Le sensazioni che l'espressione artistica infondeva e che il fruitore cercava erano quasi fisiche. Il gioiello che si porta addosso, il mosaico, l'ornamento, la musica vengono vissuti con intensità e partecipazione. Le caratteristiche della fruizione non sono diverse da quelle che avevamo indicato come proprie dei mosaici tardo-romani ma con una differenza: l'intensità e la partecipazione di cui sopra hanno un valore soprattutto sentimentale. Le cronache raccontano che Clodoveo I, re dei Franchi, passava ore ed ore con tutta la sua corte ad ascoltare un organo che gli era stato inviato in regalo da Giustiniano e lo stesso Carlo Magno⁶¹ amava cantare e dirigere un coro durante la messa, cui tutti, dai conti ai servi erano obbligati a partecipare.⁶²

Nelle arti figurative lo stile dell'epoca è ormai tanto compendiario da generare difficoltà di lettura per noi, anche se allora proprio la ripetitività di un ordine convenzionale la facilitava e permetteva rapide trasmissioni di pensiero; un po' come l'uso quasi smodato di abbreviazioni negli scritti ne rendeva la copiatura estremamente veloce. Anche in questo caso poco

tardo-imperiale anche per la metà orientale dell'impero, certamente dopo la fondazione dell'impero carolingio si può parlare di arte bizantina in senso proprio.

61 A dispetto della mole pare che il grande imperatore cantasse con timbro di voce piuttosto alto.

62 Se qualcuno si dava malato riceveva una visita del medico.

interessano gli eventuali significati allegorici e simbolici, quello che conta è il modo in cui l'arte viene vissuta interiormente e mentre si scrive, in latino, di astronomia, matematica o teologia i popoli della nuova Europa formulano inconsciamente i canti delle nuove mitologie in volgare⁶³ dando origine, in modo ancora un poco oscuro, a quelle sacre rappresentazioni da cui rinascerà il teatro e che venivano vissute in modo spesso "viscerale".⁶⁴

Ancora emozioni visive sono quelle che riferiscono i libri che narrano le *Mirabilia Urbis Romae*. I *Libri Carolini*, la raccolta di leggi, decisioni e raccomandazioni (a prescindere dalla forma giuridica) che Carlo Magno prendeva nelle diete e nelle riunioni con nobili e vescovi, si preoccupano di scindere queste emozioni dai significati aggiunti di carattere religioso, distinguendo l'immagine in sé dal significato che può esserle attribuito⁶⁵ e dal valore che gli dà la fede.⁶⁶ Anche nel campo dell'estetica, come in quello politico, tutto fu sistemato ed ordinato ideologicamente, già adatto agli sviluppi dei secoli successivi, con tutte le future contraddizioni e conquiste pronte per l'uso (si potrà dire?).

Le brevi considerazioni sinora fatte in questo paragrafo non hanno fatto alcuna distinzione tra un'arte romana, una germanica ed una bizantina eppure, tuttora, è un problema sia critico che storico separare gli apporti che queste culture hanno dato prima di giungere ad una loro più o meno definitiva sistemazione con Carlo Magno. In realtà l'arte tardo-romana e quella bizantina non sono distinguibili tra di loro se non a partire dal momento in cui i *barbari*⁶⁷ invasero la metà occidentale dell'impero.

Abilissimi nel lavorare i metalli, unirono le loro capacità e tecniche a

63 Ma i compositori sono sempre persone con un certo livello minimo di cultura.

64 E a fare la parte di Giuda si rischiava il linciaggio!

65 Per esempio fu notato che una raffigurazione della Vergine è fisicamente uguale a quella di una bella donna e solamente l'intenzione di chi guardi dia il giusto significato all'immagine.

66 Anche in polemica con la politica iconoclasta di Bisanzio.

67 Li chiamiamo allo stesso modo in cui li chiamavano allora i Romani e come, storicamente, ci sono stati tramandati.

quelle degli orafi che già operavano in occidente ottenendo risultati eccellenti. Questo processo fu particolarmente rapido in Italia dove la presenza continua della dominazione di Bisanzio su alcuni centri tra i più importanti esercitò la sua influenza su di un popolo, il longobardo, che era rimasto a lungo tra i più lontani dall'Impero e meno aveva risentito dell'influenza romana. In simili condizioni il contenuto iconografico dell'arte longobarda non potè che essere ripreso, semplificandolo, da quello tardo-romano-bizantino; l'Ara di Ratchis, a Cividale, ne è un esempio.

Nella palese imitazione di schemi genericamente ripresi dalle basiliche bizantine l'artista ha dato il meglio di sé per ottenere un effetto simile a quello ottenibile rilevando una lamina metallica dalla faccia posteriore e sottolineando i rilievi incidendo negli avvallamenti da quella superiore, un effetto di grafia rilevata, se si potesse dire, ma non di rilievo; con la differenza che il materiale differente e le maggiori dimensioni hanno accentuato la noncuranza per le proporzioni e l'effetto quasi grottesco ottenuto dall'eccessiva semplificazione dei tratti fisionomici dei volti. In comune con l'oreficeria c'è, in più, una ricerca di strutture anche di notevole complessità ed uno spiccato amore per il segno. I loro intrecci e rapporti indicano chiaramente che in questa direzione andava il vero interesse dell'artista e la sua ricerca creativa, indipendentemente dalle capacità espressive realmente possedute. Ancora all'inizio del IX secolo, sempre sotto l'influenza iconografica orientale, la lettura adatta a capire la fila di vergini scolpita nel tempio di Cividale⁶⁸ e il contributo autonomo portato dai Germani è quella semiologica (anche se non l'unica); semiologica dovrebbe essere anche l'interpretazione dell'arte del gioiello.

È proprio nello studio dell'oreficeria che si può cercare meglio quale significato si desse all'arte e come potesse corrispondere al modo di essere dell'uomo medioevale. Avevamo affermato che sino al XII secolo le categorie di lettura e quindi di fruizione di un'opera d'arte erano le stesse

⁶⁸ Non abbiamo usato il termine *tempietto* perché la capacità di costruire grandi edifici, fuori di Roma e delle aree di diretta influenza bizantina era veramente ridotta ai minimi termini.

dei contenuti che le opere dovevano trasmettere. Nel caso dei gioielli il contenuto era la persona stessa che l'indossava, non la sua personalità,⁶⁹ ma quello che socialmente era o credeva o doveva essere. Il gioiello si presenta sia come opera d'arte a sè che come "integrato" in chi lo porta ed è questo il caso che dobbiamo considerare. Forme tutt'altro che semplici, come abbiamo già detto a proposito dell'altare di Ratchis, da un punto di vista strutturale e che si accompagnano ad uno spiccato gusto per ciò che luccica e modula la luce sulle superfici, gusto, peraltro, che i popoli germanici, e i Longobardi in particolare, hanno in comune con quelli latini ed orientali. Così, indipendentemente dalla bottega di origine, i corredi delle tombe longobarde in Italia sono estremamente omogenei. Le *fibulae* trovate a Castel Tosino in Italia sono molto simili a quelle di Várpalota in Ungheria e dimostrano che non era esatta la posizione di quegli storici che attribuivano tutto a manifatture bizantine, a parte il fatto che, almeno in Italia, è assai probabile che le vecchie botteghe abbiano semplicemente cominciato a produrre per i nuovi padroni; per chi se no? Questo gusto raggiunge il proprio apice nell'uso delle gemme, del vasellame, degli oggetti in pasta vitrea (questi non strettamente longobardi) e nella tecnica del *cloisonnèe*, in cui la luce si riflette e si modula sul fondo di uno smalto trasparente o tralucido.

Guardando questi gioielli si ha la sensazione che una raffigurazione naturalistica sia l'ultima preoccupazione dell'esecutore, e non dovuta ad imperizia almeno in molti casi nei quali la finezza della lavorazione non lascia dubbi sulle sue capacità artistiche. L'individuo vede sottolineata la propria personalità da questo apparire esteriore ed esplica meglio il proprio ruolo. Il singolo assume un significato normativo verso gli altri, che porta i valori attribuiti alla propria classe sociale ed il ruolo a questa connesso ad identificarsi con il comportamento sino, spesso, alla considerazione del singolo gesto. È questa l'epoca in cui i Germani introducono nuovi sistemi comportamentali e nuovi gesti significanti⁷⁰;

⁶⁹ Non in senso assoluto, naturalmente.

⁷⁰ I baciamano, gli schiaffi, il tirare un guanto ecc.

un'arte del gioiello che evidenzia tutto ciò fisicamente sulla persona con la propria stessa forte apparenza ci indica che ancora le categorie di lettura di un'opera d'arte sono il contenuto stesso dell'opera. Se invece si vuole parlare di gusto notiamo solo che questi "barbari" saranno pure stati ruvidi di costumi e semplici nei sentimenti, ma certo la raffinatezza dei gioielli che facevano (o comperavano, che fa lo stesso) semplice non era davvero.

Musica, Mosaico, Gioiello: nell'arte ci si immerge o si porta addosso, ma sempre si vive!

Forse, se si deve parlare di regresso delle arti, bisogna spostare i termini temporali a dopo l'Impero Carolingio, nel IX e nel X secolo, perché i rapporti con quello che resta dell'Impero Romano e con Bisanzio in quest'epoca sono ancora troppo forti perché la vita non ne sia influenzata; prova ne sia il rapido assimilarsi delle popolazioni germaniche a quelle (ex)latine. Quegli aspetti della ritrattistica ufficiale del Basso Impero che tendevano a rappresentare non tanto la persona quanto il potere in sé, si fondono ora con la concezione personalistica dei rapporti di potere del mondo germanico ed il risultato sono forme espressive in cui ancora non viene curata né la fedeltà alla fisionomia individuale né, tantomeno, una qualsiasi ricerca psicologica di personalità o di sentimento, anche se rimane sempre il fondato dubbio che ormai si fosse persa del tutto la capacità operativa per questo. Le abilità tecniche degli incisori delle monete bizantine dell'epoca sono uguali, da questo punto di vista, alle analoghe longobarde o franche

Comune a tutti è, come abbiamo detto, l'amore per ciò che genera luminosità, adatto a suscitare quel senso di meraviglia caratteristico di quest'epoca in cui, pur non essendo stato dimenticato il passato, tutto viene rivissuto come nuovo. I versi che gli autori del Mosaico Absidale di S. Agnese fuori le mura a Roma⁷¹ misero sotto la loro opera ci sembrano

⁷¹ Anche se si tratta di una forma espressiva fondamentalmente bizantina. Nel mosaico la santa è rappresentata nel cielo. Sopra di lei è la sfera delle stelle fisse e sopra ancora l'Empireo. Si tratta di un'immagine quasi esatta di quello che sarà il Paradiso di Dante. Il sistema tolemaico si basava sull'armonia musicale di queste sfere generata dal

altamente significanti di questo gusto particolare:

« AUREA CONCISIS SURGIT PICTURA METALLIS*
ET COMPLEXA SIMUL CLAUDITUR IPSA DIES
FONTIBUS E NIVEIS CREDAS AURORA SUBIRE
CORREPTAS NUBES RORIBUS ARVA RIGANS
VEL QUALEM INTER SIDERA LUCEM PROFERET IRIM
PURPUREUSQUE PAVO IPSE COLORE NITENS. »⁷²

Una vera e propria critica che esalta un "effetto" artistico, proprio del linguaggio dell'opera in se, effettuata a sua volta servendosi di un mezzo dell'arte, la poesia. Fondamentalmente si tratta sempre dello stessa concezione dell'arte dei secoli precedenti, in cui la luce diviene il principale mezzo di trasmissione utilizzato. Per quanto riguarda l'oreficeria vale ciò che abbiamo appena notato sulla personalizzazione dei rapporti umani e se l'opera non è da indossare personalmente è comunque da fruire, anche perché committenza e fruitori, in fondo, coincidono.

Più difficile è trasferire lo stesso discorso in pittura che pure, per la maggiore economicità, è relativamente più diffusa e l'unica forma di decorazione parietale fuori dalle zone di diretta influenza bizantina in Italia. Quello che rimane di alcuni di questi cicli di affreschi conferma quello che affermavamo sopra: le vecchie botteghe presero a lavorare per i nuovi padroni senza escludere che questi, tutt'altro che insensibili all'arte, chiamassero artisti dall'oriente. Questa seconda ipotesi sembrerebbe applicabile al ciclo di S. Maria Foris Portas a Castelseprio e, anche se mancano dati di alcun genere per una datazione sicura, si può anche supporre, con un certo credito, che sia contemporaneo alla nascita della chiesa stessa e del vicino castello longobardo. Si tratta sempre di un

loro attrito reciproco come già avevano teorizzato i pitagorici.

⁷² "Una pittura d'oro sorge dai metalli tagliati ed assieme abbracciato viene chiuso lo stesso giorno. Crederesti che l'Aurora venga da sorgenti di neve e, squarciate le nubi, irrighi i campi con la rugiada o [che sia] quale la luce che Iride sparga tra le stelle e il purpureo Pavone che rifulge dello stesso colore."

unicum e, proprio per questo, sono nate tante difficoltà cronologiche. Negli altri casi di pittura parietale il processo di astrazione, che nei mosaici era arrivato ai suoi risultati estremi in S. Agnese fuori le mura, sembra trasformarsi piuttosto in una fortissima semplificazione, alla quale manca anche la luce e la brillantezza della materia.

È quando si introduce, lentamente, una vena popolare concettualmente più semplice ma più sincera che si recupera un poco di poesia, di un qualcosa che esprima un sincero e spesso commosso sentimento religioso. Lo stile stesso dell'opera d'arte, non più legata a modelli ideali come nell'antichità greca, porta in se le idee da esprimere. Ad esempio la rappresentazione di un corpo umano non deve più corrispondere ad alcun canone per essere significante sul piano dello spirito, è lo stile stesso in cui questo corpo viene riprodotto ad essere significante; e non simbolicamente, visto che si tratta di portati che vengono dal popolo⁷³ e dall'esigenza ormai comune di avere forme rappresentative non solo suggestive ma, in un certo senso, vivibili almeno sul piano del sentimento che, non si dimentichi, è recepibile indipendentemente dalla preparazione culturale del fruitore.

⁷³ Senza distinzioni di classi, prendendo il termine nella sua accezione più vasta.

IL FEUDALESIMO

La fine del mondo ellenico, che nella sua culla originaria ormai agonizzava persino nei ricordi, sotto la pressione del mondo islamico e l'influenza di questo sull'occidente provocarono anche la fine definitiva di quello che rimaneva dei grandi modelli dell'antichità. Cominciò così il vero Medioevo, quel periodo senza punti di riferimento storicizzati in cui il passato divenne un'epoca compressa nel tempo da cui prendere indifferentemente tutto quello che capitava. L'artista e, in genere, l'uomo di cultura del IX/X secolo non hanno senso storico non solo perché il trascendente, cui continuamente si fa riferimento, è astorico per propria essenza e per definizione, ma anche perché il passato ha perso di significato per sempre. Sotto certi punti di vista anche il passato dei popoli germanici finisce per divenire veramente tale e si arriva a trasferire nelle saghe e nel mito fatti e personaggi, come il re goto Teodorico, molto più recenti di quelle forme giuridiche romane delle quali, dopo il tramonto dell'impero, si continuava a parlare come di attuali e valide. La contraddizione è solo apparente, quello che sopravvive di più nella memoria è ciò che è più strutturato nel pensiero e che, perciò, il pensiero può continuare a possedere meglio.

L'impero di Carlo Magno introduce definitivamente nei confini dell'Occidente tutta la Germania e fonde per sempre i popoli tra di loro. Le nuove nazioni, ormai stabili, sono diverse dalle antiche e le caratteristiche della nuova cultura sono, nelle espressioni artistiche, sia popolari che estremamente elitarie contemporaneamente; sono i popoli che sono nuovi, con eredità antiche, certo, ma nuovi o meglio, con una nuova coscienza di se stessi. Al tempo stesso la Chiesa fa abbandonare ogni tradizione di poligamia ai Franchi, restringe il ruolo della donna a termini minimi, rinnova le proprie compromissioni col potere nel nuovo sistema feudale, separa la cultura dalle masse e forse la salva, di certo spinge la speculazione filosofica a livelli raffinatissimi sul piano logico ed a questi livelli adegua la propria concezione del mondo che viene, di conseguenza,

quasi ad essere formalmente disprezzato.

Per tutto il periodo che va dalla rifondazione dell'Impero di Carlo Magno alla discesa in Italia di Federico Barbarossa apparentemente non ci sono cambiamenti particolari nel pensiero estetico, che è assai poco curato se non in contesti molto più ampi. Sono questi i tempi "grossi" di cui parla Dante nel canto XI del *Purgatorio*,⁷⁴ tanto che, secondo il poeta, da loro non sarebbe poi emerso il ricordo di alcuna personalità particolare.

Sarebbe però ingeneroso da parte nostra credere che l'atteggiamento di trascuratezza e, insieme, di superiorità con cui i pensatori dell'Alto Medioevo ignorano gli aspetti positivi dell'esistenza sia indice di una sorta di superbia della classe intellettuale o peggio di limitatezza di vedute; essi furono la palestra nella quale il pensiero umano si esercitò e si rafforzò determinando e scoprendo le proprie possibilità e i propri limiti nel confronto diretto con l'infinito divino sino ad arrivare, un giorno, a trovare la propria libertà. In questo senso il problema degli universali, il problema, cioè, della classificazione dell'esistente, dando origine alle due scuole del realismo e del nominalismo, pone le basi della conoscenza moderna. Non è neppure esatto affermare che questo continuo movimento di pensiero non abbia interessato l'arte, perché fu proprio dai monasteri e dalle curie in cui si svolgevano le dotte dispute tra chierici che venne l'impulso alle nuove, grandi creazioni artistiche della collettività, le cattedrali e, con esse, al recupero di tutte le altre tecniche artistiche e letterarie antiche ormai dimenticate. I castelli di Carlo Magno erano semplici palizzate sorrette da terrapieni; tre secoli dopo iniziavano ad essere costruite, nel sud dell'Italia e nella Provenza, le prime cattedrali romaniche.

Che nel pensiero di uno Scoto Eriugena, di un Anselmo d'Aosta o di un Abelardo non si trovi traccia di questa (ri)evoluzione è probabilmente dovuto proprio alla necessità di creare prima un sistema logico in cui il pensiero fosse indipendente da ogni predeterminazione e che sarebbe stato poi certamente più adatto ad inquadrare l'operare artistico e l'arte. Prima di agire sulla realtà era fondamentale che si potessero avere i mezzi

⁷⁴ Quello in cui si parla di Giotto e di Cimabue. Cfr. il capitolo seguente.

per poterla conoscere e intendere.

Forse il filosofo che aprì maggiormente la strada in questo senso fu proprio quello che viene generalmente considerato il più puro e il più astruso di tutti: Anselmo d'Aosta. La soluzione del problema degli universali⁷⁵ graduando l'essere in Dio, in sè e nel pensiero, riporta all'intelletto umano la capacità di agire sulle cose stesse possedendole come *Verbum*, pensiero che contiene l'immagine e il concetto di ciò che è pensato anche se non la sua essenza.⁷⁶ Osserviamo così che la *cognitio rei*, che è lo scopo della sua rappresentazione, contiene virtualmente sia la cosa che la sua universalità o universalità *post rem*. I mezzi rappresentativi sono, perciò, essenzialmente connessi alla parola ma in S. Anselmo non si trova nessuna preclusione all'uso dell'immagine, anzi! Non può essere un caso che l'esempio citato nel *Proslogion* per spiegare la sua "prova ontologica" dell'esistenza di Dio è quello del pittore che possiede la cosa da dipingere nell'intelletto, ma capisce che ancora non esiste e solo dopo averla dipinta sia la possiede nell'intelletto, sia capisce che esiste quello che ha fatto. Sembra quasi che l'*essere* dell'opera nella mente del pittore sia paragonato all'*essere* del creato nella mente di Dio ma non è esattamente così; solamente nella mente divina l'esistenza nel pensiero è effettuale, *ante rem*, mentre in quella umana la capacità creativa si deve limitare ad agire su ciò che è già stato creato e voluto dalla divinità: la Natura. Un legame indissolubile viene stabilito tra pensiero e opera d'arte, la cui perfezione è nell'essere una forma concreta e perfetta⁷⁷ di questo. In questo esempio non c'è alcuna traccia di contrasto tra fede e ragione e, conseguentemente, neppure tra distinte verità, ma il sospetto che questo contrasto possa esistere è avvalorato dalla stessa cura con cui Anselmo ne sottolinea la

⁷⁵ *Ante rem*, *in re*, *post rem*; *ante rem* in Dio, *in re* nella cosa in se, *post rem* nel pensiero di chi conosce.

⁷⁶ Vorremmo qui anticipare una possibile evoluzione di questo modo di vedere le cose nell'impatto con la realtà che avrà Giotto, che parte probabilmente dalle immagini del ricordo, per arrivare via via sino alla realtà virtuale del barocco e all'essenza virtuale di Kant.

⁷⁷ Nel senso di portata a compimento totale.

libera coincidenza. Anche questo è un germe di pensiero che fiorirà più tardi nel secolo XV in Filosofia come in Arte.

L'esigenza di connettere l'essenza con l'esistenza delle cose e l'intuizione della libertà del volere (*credo ut intelligam*)⁷⁸ porranno le basi per un successivo riscatto della personalità umana che si pose alla base anche di ogni sviluppo artistico. Forse è poco, ma già nella generazione seguente Abelardo scriveva il primo documento dell'Umanesimo medioevale con *l'Historia Calamitatum Mearum*. Forme di questo Umanesimo sono anche presenti in modi artistico-poetici nei pensatori platonici della scuola di Chartres, con i quali inizia quel recupero di Platone che va oltre un senso strettamente filosofico per essere indice di una rinnovata sensibilità interiore.

La produzione artistica dell'epoca, frattanto, si riscattava da uno stadio di quasi totale nullità.⁷⁹ La vita, malgrado l'ascetismo, proseguiva egualmente cercando nuove strade tecniche ed organizzative per... sopravvivere; per oltre il novanta per cento della popolazione (ad essere prudenti) un Vescovo era un padrone nè più nè meno che un Conte e, a leggere le cronache, non vediamo differenze di comportamento tra l'uno e l'altro nei confronti della plebe. In questa situazione si comprende che l'arte abbia due caratteri, uno popolare, quando ha funzione didattica, l'altro raffinato, quando è per i pochi acculturati: in linea di massima questa è la differenza tra la pittura e la miniatura. Non si trattava di una novità; le lettere ed i mezzi privilegiati per la loro diffusione, i libri, erano sempre state appannaggio di poche persone di cultura superiore. A questi era sempre stata connessa la miniatura mentre la pittura si era sempre rivolta alle masse o, meglio, anche alle masse. Semmai gli elementi di novità vanno ricercati in una differenziazione di contenuti, più che di stile, maggiore che in precedenza. Nei mosaici paleocristiani era poco curata, come abbiamo visto, la comprensione intellettuale da parte del popolo

⁷⁸ Libertà del volere significa anche volontà creatrice e che tale volontà sia libera. Il concetto stesso cristiano di libero arbitrio implica ciò. La libertà, aggiungiamo noi, esiste solo nel momento che si autoproclama e chi crede di essere in se libero di fatto lo è.

⁷⁹ Ci si lasci essere un po' provocatori, l'affermazione è ovviamente inesatta.

mentre ora si indugia sempre più in modi rappresentativi che abbiano, nei confronti di questo, una funzione didattica; opportunamente guidata, è ovvio. La miniatura doveva necessariamente rimanere legata ad un testo ed in questo ne vanno cercati i significati mentre nella pittura erano gli eventuali *tituli* a dover spiegare l'immagine che nei modi espressivi lasciava più possibilità creative all'autore. Nei secoli successivi la pittura prevarrà sempre più sulla miniatura come arte visiva per eccellenza.

Le categorie di lettura delle opere d'arte si differenziano come i contenuti perché sono nettamente differenziati i fruitori. Un processo non improvviso ma che implica una volontà interpretativa da parte dell'artista diversa secondo i casi; solo interpretativa perché i contenuti erano comunque determinati dal committente che sempre deteneva o determinava il potere politico-religioso. Committenza prevalentemente ecclesiastica perché, a parte una maggiore disponibilità di beni materiali, i nobili spesso differivano culturalmente assai poco dai plebei. Queste categorie perciò si identificano sì, ancora, con l'opera d'arte, ma sono le opere d'arte che si collocano su livelli concettualmente diversificati tra di loro.

Da un punto di vista stilistico e qualitativo la cosa è indifferente, tanto è vero che gli studiosi si occupano di determinare l'evoluzione dell'arte medioevale esaminando assieme miniature, tavole, affreschi. Anche i tentativi di ricostruire con precisione scuole e correnti sono in parte destinati a fallire, specie se si intendono precisare i rapporti tra officine e personalità diverse. La mobilità degli ecclesiastici, che si portavano appresso codici e pitture, e degli artisti era un riflesso dell'universalità della cultura che non si era spezzettata, nella sua accezione più elevata e dotta, come l'Impero Romano, mentre la mancanza di un preciso senso storico o, forse, la mancanza di una volontà precisa di indagine storica, portava gli artisti a tenere nota, in forma di disegni, indifferentemente di tutto ciò che ritenevano interessante nei loro *bestiaria*, veri e propri taccuini di appunti visivi e di interpretazioni simboliche delle immagini. In questi un capitello del V secolo a.C. poteva essere nella stessa pagina accanto ad

un elemento decorativo carolingio senza alcun problema ed entrambi potevano essere riutilizzati, all'occorrenza, assieme e questo solo perché un copista poteva aver fatto sosta, in uno stesso viaggio, nell'osteria ricavata dentro gli ambienti di una villa romana semidistrutta magari con una bella cappella nuova nel cortile. L'esempio non è del tutto peregrino, non dimentichiamo che in quest'Europa semipopolata la maggior parte degli edifici antichi di qualche mole era ancora in piedi e lo sarebbe rimasta ancora per secoli.

Perciò anche le ricerche più serie possono basarsi quasi esclusivamente su indagini di tipo stilistico che confermano come di evoluzione dell'espressione artistica non si possa propriamente parlare. Si spiegano così anche i ritorni di formule del passato ed il riemergere di espressioni popolesche che sembravano affondare in un passato remoto. Modi e forme etrusche riaffiorano in molte sculture dell'Italia Centrale e le radici celtiche divengono evidenti nella Francia; il tutto, in entrambi i casi, sostenuto da quella capacità di operare nel fantastico che è forse la spinta creativa più originale di quest'epoca. Le rigide regole del pensiero logico non intaccano la tensione dell'animo umano ad espandersi e se questa espansione non è nell'ideale, che per il popolo è molto materialistico, lo è almeno nel sentimento, anche se si tratta di un sentimento vissuto quasi fisicamente.

È la mancanza apparente di nuove necessità espressive che ci ha fatto affermare, poc'anzi, che l'arte fosse giunta ad uno stadio di quasi totale nullità. Non è l'arte che manca, nè gli artisti e forse neppure i committenti, ma i fruitori; il fatto è che la stragrande maggioranza della popolazione non ne sente il bisogno dati i livelli culturali (ma anche materiali) bassissimi in cui si vive. Spesso il rapporto con le immagini non ne riguarda i significati di progetto ma quella sorta di costruzione tra il magico e l'immaginario che la fantasia popolare può costruirci sopra. Anche se si tratta di contenuti non voluti dall'autore e dal committente sono sempre dei contenuti per chi li considera tali, con relative categorie di lettura e sistemi di comunicazione.

Buona parte delle leggende popolari sui santi nasce da interpretazioni spontanee dell'immagine; se riguardo all'Alto Medioevo queste affermazioni sono difficilmente verificabili facciamo notare che questi meccanismi sono stati ben studiati per le epoche successive.⁸⁰ Del resto, se tornano alla luce antichi substrati popolari anche preromani è logico che con questi tornino i sistemi di comunicazione che loro pertinevano e che anche immagini nate per altri scopi e in altri sistemi ne subiscano una sorta di reinterpretazione popolaresca. Ciò può essere confermato dalla distinzione che si faceva tra un'arte popolare ed una dotta, anche se allo stadio attuale delle conoscenze deve essere considerata solo come un'ipotesi.

Oltretutto mancavano le risorse economiche e la circolazione monetaria, indispensabile per pagare artisti e materiali, tra il IX e l'XI secolo era ridottissima. Eppure da quello che sembrava essere l'unico stato rimasto (in senso moderno), Bisanzio, l'abate Desiderio chiamava a Montecassino artisti non solo perché ne decorassero la scomparsa basilica ma anche perché istruissero le maestranze locali. Non sappiamo quanto, a S. Angelo in Formis, sia dovuto ai maestri greci o a quelli locali, ma la piccola chiesa ancora può testimoniare quest'iniziativa. Per valutare il fatto correttamente si deve tenere conto, però, che allora Montecassino era il monastero più ricco dell'Occidente, un centro di potere religioso ed economico superato da pochi non solo in Italia ma in tutta Europa; altrove era il silenzio, dell'arte naturalmente. Comunque il sub-strato tardo romano che piano piano tendeva a riemergere, spesso in contrasto con i portati di Bisanzio, vivacizzò un poco l'ambiente culturale portando a risultati interessanti per forza espressiva, come nella Cripta del Duomo di Anagni, in cui l'attenzione agli sguardi, e quindi all'espressività dei volti, del Maestro delle Traslazioni non è solo formale ma tende già ad esprimere dei sentimenti. La lenta evoluzione che ne segue porterà alle prime sostanziali conquiste del XII e del XIII secolo.

⁸⁰ Come per S. Antonio da Padova nelle leggende popolari italiane.

IL ROMANICO

Quello che importa notare è che mai il ricordo delle antiche tecniche venne meno per tutto l'Alto Medioevo, semmai maggiore rilievo dovrebbe essere dato al fattore economico. L'impero carolingio aveva fornito un primo modello sostitutivo a quello romano ma un assetto definitivo dei popoli dell'Europa poté essere raggiunto solo dopo la sconfitta degli Ungari da parte di Ottone I nel 955 ad Ausburg e la successiva politica di suo figlio, volta a cacciare i Bizantini dall'Italia Meridionale.

Così quasi tutta l'Europa Occidentale già compresa entro i confini dell'Impero Romano d'Occidente e dell'adiacente Germania acquisiva una sua relativa stabilità politica. Per inciso le incursioni degli Ungheri avevano talmente terrorizzato i popoli tedeschi ed italiani che Ottone fu visto da molti quasi come un salvatore, il liberatore da un incubo che, certo, fu molto più reale delle paure di fine del mondo nell'anno 1000 che troppo sono state ingigantite da una facile storiografia romantica. Sta di fatto che mentre Ottone III legava meglio al resto d'Europa l'Italia Meridionale, che già a suo tempo era rimasta fuori dalle conquiste di Carlo Magno, nei centri più popolosi riprendeva una certa attività edilizia e i primi accenni di quella che sarà l'architettura romanica, il cui stesso nome indica lo stile di impostazione.

Tentiamo subito una prima interpretazione della più grande forma espressiva di questa nuova maniera: la cattedrale. Nella Basilica paleocristiana il fedele era immerso nello spazio-luce di origine divina espresso dai mosaici e ne viveva la suggestione identificandosi con l'opera d'arte stessa, nella cattedrale romanica è l'ambiente che si riempie della vita del popolo, adattandosi ai suoi sentimenti ed alle sue necessità. I termini si invertono, non è l'opera d'arte che vive nel fruitore ma è il fruitore ad animare l'opera d'arte. Non un fruitore inteso come singolo individuo, perché l'architettura romanica è l'espressione forte e sicura di una volontà che supera l'individualismo, sviluppando quei temi popolareschi che sono già stati notati in particolare ripresa sin dal VII

secolo: e se questo sembra prematuro noteremo solo che gli imperi muoiono, i popoli no.

Vero è che questi popoli erano cambiati, ma un substrato di continuità si era mantenuto nelle nuove nazioni e per il popolo di queste nasce la nuova architettura anzi, soprattutto per quella parte della popolazione che si sentiva popolo, gli abitanti delle città. Volendo rimanere nel tema proposto all'inizio dobbiamo cercare se, in una cattedrale romanica, significati espressi e categorie di lettura coincidessero nei fruitori, ma la risposta viene da se: i significati espressi sono la vita stessa del popolo che vi si svolge e le categorie di lettura sono nella corrispondenza a questa vita per la quale la cattedrale è fatta. L'arte riflette molto le idee sulla vita, ma non è queste idee in tutto: chi si identificherebbe con i mostri di un capitello romanico? Le paure (o le gioie) collettive cominciano ad essere rappresentate sull'opera d'arte ma non ci si identificano nè si identificano con il fruitore: ambiente e circostanze di vita, rappresentate nell'architettura, non coincidono con l'uomo che comincia a porsi verso di esse in posizione critica, meditando tra se e se come regolarle.

Se l'arte aveva una funzione didascalica, specie per quanto riguarda la pittura, è naturale che gli artisti cerchino di attirare l'attenzione e la fantasia facendo leva sulla naturale emotività delle persone più semplici. Il "vivere dentro" l'arte della basilica bizantina, dove si è immersi nella luce del mosaico, diventa un vivere dell'arte dentro il fruitore, con un ribaltamento deciso delle posizioni. Non si può più ignorare chi guarda e ciò che si dipinge deve, in qualche modo, essere compreso e dove il popolo conta di più l'arte è maggiormente con il popolo. Ci sembra giusta la posizione di chi, nello studio di quest'epoca, cerca di individuare quello che anticiperà i secoli futuri o, per contro, quello che continua ancora la linea produttiva dell'antichità; è proprio in questa ambiguità che risiede l'originalità creativa dell'epoca.

Le duplici possibilità di fruizione dell'opera d'arte non sono certo volute dagli artisti ma implicano una separazione di fatto tra categorie "ufficiali" di lettura, proprie della committenza, e quelle popolari; a questa

separazione corrispondono anche portati stilistici diversi, e anche questo ci sembra logico. Le categorie di lettura dell'opera d'arte divengono, in un certo senso, modernissime e quasi romantiche, cercando più che interpretazioni logiche da parte del fruitore una sua compartecipazione intuitiva; naturalmente quando le capacità espressive dell'artista gli permettevano di andare oltre gli intenti puramente espositivi e narrativi richiesti dal committente, il che accadeva molto di rado.

Un esempio della diversa qualità della committenza si può trovare in S. Sofia a Benevento⁸¹ e nel chiostro del vicino convento. Il complesso esemplifica il passaggio dalla vecchia architettura alla nuova dopo la la stasi che ebbe nel X secolo il suo punto culminante.⁸² La chiesa fu fatta edificare dal duca longobardo Arechi II nel 762 ed il chiostro risale alla prima metà del XII secolo. Non vi sono mosaici nella costruzione fatta erigere da questo potente feudatario che si permetteva di resistere sia ai re d'Italia (e poi allo stesso impero carolingio) che agli imperatori di Bisanzio, eppure la complessità della pianta, quasi unica, formata da una stella con all'interno un deambulatorio doppio, decagonale nel colonnato intermedio ed esagonale in quello interno, esprime nella propria stessa forma l'esatta idea della complessità teologica che vuole esprimere, della quale, per altro, non siamo a conoscenza di alcuna esatta interpretazione. Le arcate che si compongono nella volta sono le più complesse ed originali possibili; il tutto, di difficilissima interpretazione, sfiora, per noi moderni, quasi la bizzarria.

Una simile architettura è lontana da qualsiasi concetto di regola spaziale tanto che riteniamo che, allora come oggi, l'effetto sul fruitore non sarebbe cambiato anche se il tutto fosse stato solo il frutto della fantasia... di chi? Del duca? Del mastro muratore? Di tutta una corporazione? Ma in ogni caso sempre determinato dalla volontà di Arechi che assieme alla chiesa aveva fondato il monastero di cui fu prima badessa la sorella Garisperga, fatto che conferma la volontà di controllo del potere politico sulla

⁸¹ Scegliamo un esempio non "lombardo" ma comunque sempre "longobardo".

⁸² Nella stessa Roma non sono attestate nuove costruzioni per tutto il secolo sino a dopo il Mille.

religione; il problema, come si sa, continuò a porsi per molti secoli.

Ben diverso il chiostro col ritmo regolare e modulato, quasi musicale, delle quadrifore perfettamente proporzionate sulle quali ancora si intravede l'originale decorazione arabeggiante ben accostata alle sculture dei pulvini, forse lombardi, che rappresentano i mesi dell'anno.

L'armonia musicale era la forma proporzionale matematica che più ispirò l'architettura medioevale, che non poteva utilizzare il calcolo algebrico. Le proporzioni in altri casi erano derivate anche dalla geometria e dall'astronomia. Si noterà che quelle che abbiamo appena nominato sono le arti del *Quadrivio* (la *Matematica*, la *Geometria*, la *Musica* e l'*Astronomia*) inerenti tutte alle proporzioni dell'architettura, mentre quelle del *Trivio* (la *Grammatica*, la *Retorica* e la *Dialettica*) si riferivano ai contenuti espressi o inerenti dalle architetture o meglio, alla capacità di gestire questi contenuti. La stessa classificazione della scienza tardo-antica e medioevale corrisponde alla distinzione tra forma e contenuto nell'arte.

Un ambiente fatto a forma e misura della vita claustrale attiva e scandita della regola benedettina, dove una comunità trovava l'espressione ed il significato della propria esistenza. In quest'epoca, quando fu edificato il chiostro, Benevento non era più un principato autonomo ma un piccolo territorio isolato appartenente al Papa e iniziava una secolare e operosa ma modesta vita di provincia. La contemporanea presenza di elementi decorativi arabi e lombardi (o sarebbe meglio dire longobardi?) unita alla presenza diretta dei Bizantini nell'Italia Meridionale rinforza le tesi che vogliono spostare in queste zone i primi tentativi di rinascita dell'arte di costruire grandi edifici, malgrado la mancanza di comuni liberi e di borghesie consistenti anche se bisogna ammettere che l'ambiente in cui questa si sviluppò fu essenzialmente più a Nord.

Nella stessa città e nella stessa epoca il nuovo regime ricostruiva il duomo, sempre in forma romanica, certamente più adatta alle esigenze della collettività. Degli sviluppi di questo stile è forse quasi inutile parlare se non per ricordare ancora che la divisione armonica e scandita dello spazio di una cattedrale corrisponde esattamente alla vita articolata e

regolata, almeno in teoria, della comunità cittadina medioevale; ciò era tanto più valido per l'Italia Centro-settentrionale, dove le città erano di fatto libere. La struttura stessa delle cattedrali dimostra parzialmente quello che diciamo: infatti è facilmente riscontrabile che lo spazio sia fortemente articolato, sia in pianta che nei volumi e su diversi livelli. A che servirebbe se la cattedrale non fosse sede di un sistema di vita altrettanto articolato? Anche la struttura della società medioevale, stratificata in classi sociali sovrapposte (se così si può dire) corrisponde primieramente all'architettura, in modo che abbiamo uno spazio per il clero, uno per il popolo, uno per i nobili, uno per gli uomini ed uno per le donne, uno per i borghesi ed uno per i servi... . Queste chiese erano tanto funzionali che in molti casi non si è mai sentito neppure il bisogno di modificarle.

Immaginiamo di metterci in una navata laterale, magari accanto al muro esterno, cosa che in effetti possiamo ancora fare, e poniamoci la domanda: a che serve una chiesa in cui non si veda l'altare da tutti i punti e, di fatto, ci siano molte zone in cui appartarsi? La risposta non può venire che dal modo stesso in cui lo spazio è vissuto. Ovunque, come a Benevento, mano a mano che il feudalesimo si ritirava dalle città si costruivano nuove cattedrali e, in seguito, nuovi palazzi pubblici, nuovi non solo perché costruiti dalle fondamenta ma anche perché di nuova concezione, essendo nuovo l'uso che se ne doveva fare e nuovi i poteri politici che vi si installavano.

La decorazione di queste chiese comincia ad esprimere una nuova coscienza vitale, così nell'Antelami, in cui le figure sono ancora sbalzate verso l'esterno come nell'oreficeria e verticaleggianti come nella più astrattizzante arte bizantina ma più che essere piegate si piegano esse stesse per loro forza umana interiore o, ancora, nella porta bronzea della cattedrale di Benevento. In questa sono evidenti i ricordi classici antichi nei passaggi e nell'ordine compositivo, ma non mancano ardite posizioni negli atteggiamenti, come il Cristo che si volta a guardare chi lo fustiga e, soprattutto, si rileva un accentuato senso della struttura dell'immagine in quanto tale. Accenni architettonici, strumenti o oggetti, e gesti che

compongono l'immagine dipendono da questa composizione piuttosto che da un ordine di carattere teologico. È il significato morale delle scene rappresentate quello che conta ma è portato da questi gesti ed atteggiamenti significanti perché "umani" e non simbolici.

Ugualmente si riscontra a Modena nei bassorilievi di Wiligelmo sulla facciata della Cattedrale o a Verona nei rilievi di Guglielmo a San Zeno o, come abbiamo già visto a Parma nelle opere di Antelami che forse fra tutti è l'artista che si spostò maggiormente. L'elenco è lunghissimo ed un intero libro si potrebbe scrivere, ad esempio, sui soli capitelli delle chiese in cui la fantasia degli artisti si liberava in misura proporzionale all'allentarsi dei vincoli iconografici.

Avevamo già notato questo, aggiungiamo che la libertà compositiva deriva dal modo di procedere e che il procedimento è lo stesso adottato dai Cosmati⁸³ per comporre i loro pavimenti: anche se non abbiamo notizie precise è chiaro che si divideva dapprima tutta la superficie da rivestire in parti regolari e che poi, indipendentemente l'uno dall'altro, i vari lapicidi componevano i riquadri e poi li montavano *in loco* già preparati. I motivi erano estremamente vari e spaziavano dall'imitazione dell'antico a quella dei drappi orientali, ma forse il fattore determinante era lo sfruttare al massimo i pezzi di marmo colorato, spesso prezioso, che presi certamente da edifici antichi venivano poi affettati e tagliati fino al limite del possibile. Si tratta di una prima e precisa ricerca di struttura rappresentativa; anche questa avrà sviluppi notevoli nei secoli successivi.

Lo stesso modo di procedere è nel Chiostro di San Paolo Fuori le Mura a Roma dove, palesemente, ogni coppia di colonnine è dovuta ad un artista diverso ed è chiaro che il maestro Pietro⁸⁴ che lo fece nella prima metà del XIII secolo indichi se stesso come autore perché era il coordinatore di tutte quelle maestranze e, come capo della bottega o della

83 C'è chi ritiene che si trattasse di più famiglie di marmorari romani in cui ricorresse spesso il nome di Cosma, forse il santo protettore, ma il collegamento corporativo doveva essere comunque abbastanza stretto.

84 Che sia o no il Pietro Vassalietto che fece anche il Chiostro di San Giovanni in Laterano.

corporazione, firmò i contratti per tutti. Tenere presente quest'osservazione sarà di capitale importanza in seguito quando osserveremo che di molti grandi artisti non si conoscono le opere giovanili proprio perché chi assumeva il lavoro era sempre il titolare della bottega, regolarmente registrato all'arte come "*magister*".

Naturalmente non c'era solo scultura nelle cattedrali romaniche, una caratteristica ereditata dagli antichi, e che mai era stata abbandonata, fu quella di esprimersi in grandi cicli di affreschi. A Roma, per motivi di prestigio, si continuò a dare la preferenza al mosaico ed il contrasto con le forme bizantineggianti o bizantine dei secoli precedenti si fa più forte e maggiormente si nota quel ritorno ad una costruzione plastica dell'immagine che riemergeva dall'antico e si sovrapponeva a quella corrente, più popolare, che aveva serpeggiato dal VII a X secolo per l'Europa, come unico esempio citeremo San Clemente.

In generale, più che nella struttura, è nell'umanità delle singole immagini che si trovano i tempi nuovi, in particolare nei grandi crocefissi, fatti per commuovere, per generare un sentimento in un fruitore che non vive più identificandosi col soggetto in alcun modo e nel quale, perciò, si deve "trasferire" il contenuto dell'immagine con mezzi opportuni. Per questo le categorie di lettura e di giudizio di un'opera d'arte simile non sono più relative tanto ai contenuti stessi dell'opera quanto al mezzo usato per trasmetterli e l'effetto che si voleva produrre con essi.

La prima parte di quest'opera termina qui e d'ora in poi queste categorie avranno quasi una vita autonoma, sia rispetto al committente che rispetto al fruitore. Naturalmente in quest'epoca il fenomeno è appena rilevabile ma, a nostro giudizio, c'è. Dall'esame complessivo delle varie manifestazioni in architettura, scultura e pittura il Romanico si mostra come la manifestazione di una nuova concezione dell'uomo, sempre subordinata a Dio ma unitaria ed attiva, in cui collettività ed individualità trovano il loro spazio senza negarsi a vicenda. Intanto, lentamente, la committenza cambiava e con essa l'arte che acquisiva nuovi significati adeguati a nuove funzionalità e insieme metteva a punto nuovi

Umberto Maria Milizia

modi espressivi dell'artista.

CONCLUSIONE ALLA PRIMA PARTE.

Avevamo accennato, all'inizio, alla possibilità di una storia dell'arte sviluppata studiando l'arte come mezzo di passaggio da una realtà effettuale ad una dello spirito o, comunque, transmateriale più stabile se non eterna e, quindi, immortale. In questa sarebbe la soluzione di quel problema esistenziale, del singolo come della collettività e della specie che nasce non solo dalla ricerca di un'origine ma dall'intrinseca inesorabilità della limitatezza stessa dell'esistenza; limitatezza nel tempo della vita e nello spazio in cui questa si svolge e, in genere, nella percezione del mondo fisico.

Possiamo ora accennare ad un possibile *iter* nello sviluppo di questo metodo di studio nel quale più che le categorie logiche assume rilevanza il sentire stesso interiore dell'individuo. Il metodo critico che ne deriva è essenzialmente formale e stilistico piuttosto che storico e iconologico come visto sinora. È il rapporto stesso diretto, fisico e psicologico, con la forma dell'arte che fa sentire il fruitore in un'altra dimensione, quella proposta dall'artista, senza bisogno di intermediari o di qualsiasi forma di meditazione, cosciente o no.

Forse è proprio questa la costante che rende arte le opere d'arte.

L'uomo greco si identifica con le opere d'arte non solo come ideale ma come possibilità concreta e vivibile che nel mito era già stata possibile e, perciò stesso, era storia, radice vera della realtà che egli viveva. I Romani si identificavano con la *familia* ed istituivano un rapporto con la *res publica* che attraverso il succedersi delle generazioni eternava valori ed ideali dei quali di volta in volta chi era vivo si sentiva il custode. Più tardi il Cristianesimo rese esplicito tutto ciò dandogli una forma concreta e trasferendo tutto in una sfera superiore, di grande portata morale, in cui l'ordine e la giustizia si ristabilivano e l'individuo poteva proiettare direttamente se stesso, quasi ignorando il rapporto con la realtà.

È chiaro che a questo punto la ricerca deve individuare quei portati stilistici e formali che permettono al fruitore di vivere l'opera o dentro

Umberto Maria Milizia

l'opera d'arte o, nel caso della poesia e della musica, di farla vivere dentro di se. L'impressione è, tuttavia, che a gradi maggiori di autocoscienza e di capacità culturali ne corrisponda una minore di "vivere" istintivamente l'opera d'arte, compensata da una maggiore di penetrarne i significati più reconditi. A un certo punto del proprio percorso conoscitivo l'identificarsi con l'opera d'arte non sarà più possibile.

SECONDA PARTE
Dal Duecento al Settecento

Per noi moderni il periodo che va dal XII al XIV secolo è quello che meglio rappresenta tutto il Medioevo. Agli usi, ai costumi, alle architetture ed all'arte di questi secoli, ed in particolar modo al Trecento, ci rifacciamo mentalmente quando immaginiamo l'Europa che precede la scoperta dell'America. Il fatto è facilmente spiegabile vista l'estrema scarsità di dati e reperti per i secoli precedenti, minore, e di gran lunga, rispetto alla stessa antichità romana. Tutti i tentativi fatti in quest'ultimo mezzo secolo di uscire da moduli interpretativi ereditati e stratificati nella nostra cultura si riferiscono a quest'ultimo secolo; anche perché nel secolo scorso, quando gli studi medioevali ebbero un nuovo impulso sull'onda del Romanticismo, per il mezzo millennio precedente non si avevano dati sicuri e di interesse; regioni non si conoscevano i destini politici, i governanti e, talora, chi fossero e che lingua parlassero gli abitanti. Tuttora gli errori nelle datazioni oscillano tranquillamente anche di un lustro il che, paragonato a quanto si sa e si può fare per questi ultimi cinque secoli, sembra quasi assurdo.

Comunque sia, il modello di Medioevo che viene attualmente utilizzato si riferisce a usi, modi e costumi del periodo indicato, quando lo studioso non deve più ricorrere all'Archeologia per studiare l'arte ed avere documenti per la Storia politica ed inizia la vera Storia dell'Arte.

IL GOTICO

Alla fine del XII secolo la struttura sociale dell'Europa Occidentale, basata sul Feudalesimo, sembrava tanto solida da sembrare inamovibile ma una nuova attenzione alla cultura da parte dei nobili (che comunque ne avevano bisogno per gestire meglio il potere) come in Provenza e la nascita di una borghesia cominciarono a modificare la consistenza stessa della committenza che riassorbì, in parte, i portati più popolari perché le nuove classi sociali superiori erano più vicine al popolo e spesso ne provenivano come nell'Italia settentrionale.

Nell'ipotesi iniziale avevamo indicato che in questi secoli l'opera d'arte non identifica del tutto i propri contenuti in un *unicum* con le categorie utilizzate per comprenderla, rimandando a dopo l'esame di qualche esempio concreto ed ulteriori considerazioni, cercheremo subito la base ideologica o di pensiero alla quale potremmo connetterci.

Il primo nome che viene alla mente è quello di San Tommaso d'Aquino che non a caso nacque dalle parti di Montecassino,⁸⁵ vicino a quel monastero nel quale si era ricostruita una prima scuola di pittura e nel quale non si erano mai interrotti gli studi umanistici. La sua teoria della conoscenza domina la speculazione filosofica fino ad oltre metà del '400.

In San Tommaso trova fine la metafisica antica, in lui non c'è problema della conoscenza ma solo teoria della conoscenza⁸⁶ che parte dall'evidenza, per ciò stesso indimostrabile, dell'essere, essendo il suo sistema incentrato sull'essere e in particolare sull'essere in se, Dio. Poiché ciò richiede un metodo che vada dagli esseri particolari, i primi ad evidenziarsi ad un osservatore, all'essere supremo e non viceversa⁸⁷ deve necessariamente occuparsi anzitutto della conoscenza del creato in particolare.⁸⁸

L'arte, così, rimanendo essenzialmente un mezzo didattico può "raccontare" questa realtà particolare, anche fisica e si apre la strada a

85 Anche se da una famiglia spesso in lotta con i monaci per problemi feudali.

86 Non cosa conoscere ma come conoscere.

87 San Tommaso era contrario ad ogni forma di "illuminazione".

88 Si scusino le ripetizioni, ma è sempre meglio essere chiari.

quella capacità di agire sul reale che nella società comunale arriverà gradatamente alla presa di coscienza (artistica) di Giotto ed ad una piena fiducia nei propri mezzi sia intellettuali che materiali.

La soluzione del problema degli universali in San Tommaso, in cui l'intelletto è giudicato capace di identificare i caratteri comuni alle singole essenze particolari, permise agli spiriti più liberi di accedere ad una conoscenza razionalmente valida attraverso l'osservazione. Mancava una teoria che razionalizzasse questo osservare; questa doveva essere in grado di rappresentare le cose particolari e, insieme, la loro essenza universale. Il realismo moderato di San Tommaso in cui si evidenzia la facoltà dell'intelletto di percepire ciò in cui le cose individuali convengono,⁸⁹ che è ciò che hanno in comune nella loro essenza, aprì la strada nella direzione giusta. Se si supera il momento della enumerazione e dell'elencazione di ciò che è comune negli oggetti singoli e separati si potrebbe costruire un sistema logico-rappresentativo universale passando da un insieme di singolarità che hanno in comune un qualcosa di universale ad un universale comune in cui queste singolarità siano contenute, più o meno come in un futuro non lontano gli oggetti si collocheranno in una struttura prospettica.

È un passaggio che investe non la posizione dell'osservatore rispetto all'osservato ma il processo logico dell'osservazione, processo che avviene sempre nell'ambito della terminologia aristotelica. Il soggetto, nel percepire le modificazioni che l'oggetto "imprimendosi" fa in lui attraverso i sensi, non solo conosce queste impressioni ma la realtà stessa dell'oggetto, in quanto assieme a questo imprimersi sensibile ne riceve parte dell'essenza universale.⁹⁰ Anche se San Tommaso non lo dichiara apertamente ne consegue che una forma espressiva come l'arte, concepita apposta per fare impressione sui sensi, per ciò stesso può comunicare e far

⁸⁹ Nel senso proprio del termine.

⁹⁰ Tralasciamo l'indagine sui successivi gradi della conoscenza, notando solo che la conoscenza della realtà sensibile non è la conoscenza della sua essenza, raggiungibile solo con l'intelletto.

7 Giovanni Fidenza, Bagnorea (oggi Bagnoregio) 1221 - Lione 1274.

conoscere.

Prima ancora che nella filosofia inizierà nell'arte la ricerca di una regola universale per la conoscenza. L'inizio sarà la ricerca di una grammatica visiva ma la regola grammaticale diverrà poi metodo di osservazione e, quindi, regola della conoscenza. La ricerca di una norma rappresentativa (la futura prospettiva) sarà la ricerca di una regola per ordinare l'azione dell'intelletto ed a questa azione adeguare la rappresentazione della realtà.

Le nuove forme artistiche, che nell'Italia, anzi, nell'Europa dei Comuni lentamente si formano, nascono in ambienti intellettuali pervasi dal Tomismo; non è e non può essere solo un dato di fatto. L'azione della realtà sui sensi permette di percepirla senza uscire da se; ne consegue che creare una realtà che agisca uniformemente su chiunque sia dotato di intelletto permette la trasmissione della conoscenza. Per effettuare questa costruzione l'intelletto può e deve ordinare la conoscenza secondo regole ben precise. "Dagli studi sull'antichità a quelli sull'uomo" si è detto più volte; è questo il processo dell'Arte e delle Lettere tra il XII ed il XIV secolo. Tutto questo non genera una ricerca di leggi estetiche; l'arte è sempre, fondamentale, *mimesis naturae* ma, come abbiamo visto, la soluzione del problema degli universali di San Tommaso porta a dare consistenza alla capacità di recepire la realtà naturale attraverso i sensi, se non altro perché le *formae* che ne derivano e con le quali questa realtà è definita solo così possono corrispondere, si scusi la ripetizione, alla realtà effettuale che indicano.

Inoltre, la progressiva crescita delle attività sociali e relazionali dell'uomo occidentale (compresa la guerra), scambi, viaggi, commerci, studi, lavoro, servizi, portano alla necessità di descrivere e comunicare queste relazioni. Informare, raccontare, scrivere sono azioni che richiedono mezzi rappresentativi sempre più potenti ed efficaci sia letterari che visivi, un po' come le architetture erano divenute sempre più capaci di esprimere valori sociali e comunitari oltre che utilitaristici; sempre, beninteso, sotto il manto della religione.

Non sembra che in un primo momento la scuola francescana,

rappresentata soprattutto da San Bonaventura,⁹¹ abbia influito molto sugli sviluppi dell'arte, eppure nel più grande rappresentante del misticismo medioevale si possono trovare i germi di quelle future regole che daranno ordine alla percezione della realtà. Nel rifarsi, attraverso S. Agostino, all'idealismo antico ed a quello platonico in particolare, San Bonaventura identifica nella natura quell'ordine divino che emana da Dio e che ci permette di conoscerne l'opera e, in un momento successivo, chiarisce che questa conoscenza consiste nel riconoscere la proporzionalità che quest'ordine genera. Nel ritrovare attraverso i cinque sensi la similitudine tra la forma e questa proporzionalità si trova il diletto, il piacere del bello.⁹²

Questa "proporzione d'uguaglianza", puramente spirituale, è appena conoscibile con le tre operazioni dell'apprendimento, del diletto e del giudizio. Quest'ultimo consiste nel riconoscere che la fonte di ogni bellezza è in Dio ma quello che conta è che, per la prima volta, si ponga il problema della formulazione di un giudizio estetico; all'uomo viene riconosciuta la possibilità di raffrontare il bello con la sua origine divina; dalla maggiore o minore vicinanza a questa dell'oggetto nasce il giudizio.⁹³ Anche ciò è un indizio del distaccarsi tra categorie di lettura dell'opera d'arte e contenuti della stessa. In poche pagine di un piccolo libro, *l'Itinerarium mentis in Deum*, sono già in nuce non solo la prospettiva dell'Umanesimo ma anche i successivi sviluppi neoplatonici della metà del XIV secolo. L'opera di San Bonaventura termina descrivendo l'estasi spirituale in un travolgersi mistico dell'animo e dei sensi già avvicinati a Dio dall'arte: ma non è forse questo misticismo ciò che ancora oggi ci affascina della grande arte di quel secolo e del successivo, il Gotico?

Nel sistemare tutta la filosofia medioevale viene data, o meglio, ridata all'uomo la sua autonomia nei confronti del reale da San Tommaso; San

91 Giovanni Fidenza, Bagnorea (oggi Bagnoregio) 1221 - Lione 1274.

92 *Itinerarium Mentis In Deum*, II, 8. Riconoscere l'orma, il *vestigium* divino avviene in due modi: *Per Speculum*, come attraverso uno specchio e *In Speculo*, nello specchio; il secondo è superiore al primo perché non si limita a vedere un riflesso ma a guardare "dentro" il riflesso, dentro, cioè, le sue caratteristiche peculiari.

93 Qui è un evidente recupero parziale di Platone.

Bonaventura riconosce a questo reale caratteri specifici di ordine e proporzionalità in cui si trova la bellezza; i germi dell'umanesimo sono ormai posti con decisione. Riconoscere il reale e le sue regole è l'operazione con cui si può leggere il bello nella natura e nelle opere dell'uomo ma anche giudicarlo dalla sua corrispondenza ad un ordine proporzionale ideale e divino.

Abbiamo già visto che la ricerca di questa proporzionalità era stata alla base dell'architettura romanica, in quella gotica il problema si accentua per il carattere stesso delle costruzioni, nelle quali ogni elemento si regge e si confronta in un sistema che diviene comprensibile solo in un perfetto equilibrio.

Il Gotico vero e proprio, infatti, è una tensione lineare e spaziale che non viene generata da una visione totale dello spazio (né vi arriva). È, d'altro canto, espressione di una coscienza collettiva che non trova una visione totale del mondo nel tempo e non compie mai il passaggio dal senso di ciò che è in comune ai singoli all'universale ma deve e vuole continuamente trascendere direttamente da se verso l'atemporale e l'eterno: Dio. È una caratteristica dell'arte medioevale l'essere espressione di una volontà collettiva e, contemporaneamente, essere anche una realizzazione collettiva diretta, senza mediatori: in architettura, nei secoli immediatamente precedenti Giotto e per un buon altro secolo almeno le grandi cattedrali prima romaniche e poi gotiche ne sono la dimostrazione più evidente.⁹⁴

L'architettura della cattedrale risponde così a queste precise istanze culturali collettive, ma il sistema logico che la genera non si identifica con la religione anche se la esprime ed i "contenuti logici" portati sono parzialmente estrapolati fuori dalla struttura architettonica, nelle vetrate che raccontano i principi su cui si basa la società o nella decorazione scultorea, sempre più ricca col tempo sino ad arrivare ad essere preponderante. Queste grandi finestre generano una luce forte e diretta

⁹⁴ Ciò corrisponde a quanto abbiamo detto a proposito della teoria della conoscenza in San Tommaso. La collettività nella società medioevale è un insieme di individualità con un universale in comune.

anche se ben regolata dal colore, essa permea tutto e ingloba il fruitore.⁹⁵ Qui la luce si vive non solo come sensazione ma anche nei suoi significati; nella basilica paleocristiana, dove era indiretta e riflessa dai mosaici, non importava che la gente ne capisse i significati simbolici.

Di queste grandi cattedrali, orgoglio anzitutto della terra di Francia, è stato detto tutto il possibile sia riguardo alle tecniche costruttive che ai significati religiosi ed all'effetto stupefacente che facevano e fanno sui fedeli, effetto che si rinnova sempre, anche dopo la prima volta, perché non può esserci adattamento a ciò che è al di sopra dei limiti fisici dell'uomo. La tensione al divino si autodimostra dall'elevazione stessa dell'architettura, forzata sino al limite della paura nel fruitore; eppure in questa stessa arditezza tecnica è da cercare il germe dell'opera futura. Ci spieghiamo meglio: queste grandiose costruzioni esprimono da se, per evidenza, il sentimento religioso che le ha generate e da questo punto di vista corrispondono ancora in parte all'arte dell'Alto Medioevo. In esse il contenuto espresso dall'opera d'arte è anche la categoria principale che le spiegava e ne permetteva la lettura.

Questo naturalmente se ci si limita ai significati propri dell'opera, quelli religiosi, voluti dal committente ecclesiastico e recepiti dai credenti, ma quest'architettura ne esprime altri di significati, da cercare in sistemi di valori diversi, paralleli e connessi alla religione, ma diversi. Il modo stesso di procedere dei lavori, anzi, il modo stesso di concepire questo procedere, ne sono la testimonianza; non può essere senza significato la sfida che i costruttori portano alle leggi della natura, spingendosi sino ai limiti strutturali dei materiali e delle fondazioni.

Il vero perché di queste enormi costruzioni sono esse stesse in quanto espressione vitale della capacità costruttiva dell'uomo; la religione, la società, il prestigio ne sono le giustificazioni originarie ma non le cause. L'idea di progresso, che la concorrenza tra uomini, tra botteghe, tra banchi di cambio, tra città e paesi genera con il continuo crescere dei commerci, implica già in se quella di una crescita, di un avanzare sino ai limiti del

⁹⁵ Questo avviene anche nel cinema.

possibile e ci sembra che nelle grandi cattedrali gotiche la ricerca del limite sia quanto meno comprimaria alla fede religiosa. In fondo la reale differenza tra lo "spazio" romanico e quello gotico è proprio qui: nel primo la ricerca di una proporzione precisa non permette alcuna espansione ulteriore quando si sia raggiunto l'equilibrio complessivo delle parti e dei volumi; nel secondo si può proseguire all'infinito sia in altezza che in larghezza e profondità, aggiungendo arco ad arco e contrafforte a contrafforte.

Tecnicamente tra architettura romanica e gotica c'è un salto qualitativo fortissimo e l'unico limite di quest'ultima è di carattere psicologico perché in essa tanto si sperde l'individuo quanto si ritrova la comunità. Per questo forse è in Italia, dove il senso antico della misura non si era mai perso che l'uomo tornerà, tra non molto, ad essere egli stesso misura di tutte le cose; in Italia una vera spazialità gotica non si diffuse mai e la tradizione romanica rimase preponderante. Tuttavia, proprio per questo legame con la staticità dell'antico, sarà dal Gotico che si originerà il bisogno di una ricerca strutturale più avanzata nel Quattrocento, sia pure unita alle nuove idee umaniste; il Gotico delle grandi cattedrali è anche il primo esempio di una concezione dinamica dell'architettura e ci ripromettiamo di riprendere questi concetti nell'esaminare la linea di sviluppo che va da Brunelleschi a Michelangelo per arrivare al Barocco ed al Rococò.

Ciò non vuol dire che in Italia non ci sia Gotico, anzi, come linguaggio formale internazionale questo stile si impose portato, come è noto, da ordini religiosi che costituzionalmente erano internazionali, in particolare i Cistercensi, i Francescani ed i Domenicani; già in Francia la prima vera, grande, cattedrale gotica era stata voluta da monaci, a St. Denis. Questa evoluzione in Italia⁹⁶ trovò terreno per uno sviluppo rapidissimo nel XIII e nel XIV secolo anche per i grandi mezzi economici disponibili⁹⁷ e si estese a tutti i campi dell'arte.

Forse è questa grande disponibilità economica la vera origine

⁹⁶ In Provenza la crociata contro gli Albiges troncò violentemente quello che avrebbe potuto essere il vero centro culturale del Mediterraneo.

⁹⁷ Nel Trecento Firenze da sola era più ricca di tutto il regno di Francia.

dell'Umanesimo piuttosto che un nuovo sentimento di quelle capacità creative dell'uomo che erano esaltate più nel Gotico transalpino che nel Romanico italiano. Costruttori che potevano arrivare a creazioni come la Cattedrale di Chartres o Notre Dame de Paris che motivo avrebbero avuto di cimentarsi in qualcosa di più ardito? Certo, la struttura economica più avanzata implicava anche un'adeguata struttura sociale che influiva non tanto sulla forma dell'arte e sullo stile degli artisti quanto sulle esigenze della committenza.

Dal Duecento al Trecento l'arte europea ha come forma artistica di riferimento lo stile gotico e che il committente sia un nobile, un abate, un ricco borghese italiano o francese quello che importa è che l'opera commissionata deve comunicare qualcosa a tutti gli altri e trovare un linguaggio sempre più adeguato. Una delle prime risposte a questa esigenza fu data, in Italia, da Giotto in Pittura e da Dante Alighieri in Poesia. La necessità di raccontare con precisione e spiegare situazioni reali, nata anzitutto in ambito mercantile, portò da un lato ad una nuova forma letteraria, la *novella*, dall'altro alla ricerca di mezzi espressivi capaci di portare nell'immagine i sentimenti dell'uomo. Proprio questi mezzi cominciò a cercare Cimabue, forse ispirandosi alle sacre rappresentazioni popolari, e rese possibili i futuri sviluppi che diede all'arte il suo grande allievo. Siamo propensi a dare una lettura per così dire "sentimentale" anche di Duccio di Buoninsegna e forse i due maestri, integrandosi, possono abbracciare l'intero arco dell'animo umano.

La stessa intenzione che aveva ispirato i maestri delle vetrate nelle grandi cattedrali d'oltralpe diede un senso anche alla riscoperta dell'antico nella bottega dei Pisano dove, sia quantitativamente che qualitativamente, la decorazione scultorea aveva fatto progressi fortissimi andando ben oltre una funzione esclusivamente accessoria dell'architettura. La volontà di riportare e di riferirsi a dei fatti non si limitava più alla religione, come nei pulpiti delle chiese illustrati da bassorilievi o nei portali delle stesse, ma si estendeva alla vita di tutti i giorni, come nelle fontane comunali. Queste, primo importante servizio pubblico della città medioevale, divennero in

Italia quasi il simbolo dell'ordinato vivere cittadino sostituendo in ciò le grandi vetrate del Nord. Si possono prendere come esempi il pulpito del Duomo di Pisa di Nicolò Pisano, i rilievi di quello di Orvieto del Maitani o la Fontana Maggiore di Perugia di Giovanni Pisano.⁹⁸ Sono sempre sculture di carattere didascalico ed esemplificativo, ma il discorso, nella forma, è narrativo.

Pure, da un certo punto di vista, non sapremmo dire se sia stato più importante per l'arte il ricordo formale delle radici classiche dell'arte bizantina da parte di Nicola Pisano o quel processo che introdusse, lentamente, il recupero di quello che alla forma mancava, l'uomo. Ad esempio, da Coppo di Marcovaldo a Giunta Pisano e a Cimabue nei Crocefissi si concretizza e si umanizza sempre più la divinità attraverso quello che è il fattore comune più facilmente riscontrabile in tutti gli esseri umani, il dolore. La stessa diffusione che nel Duecento ebbe la diffusione del Crocefisso, sconosciuta all'antichità, indica un sentimento nuovo nel rapporto tra l'Umanità e il suo Creatore. Dio rimane sempre trascendente e se non può essere raggiunto dall'uomo questi, a sua volta, può comunque instaurare un rapporto di tipo sentimentale partecipando al dolore, anche fisico, di Cristo. Naturalmente anche altri sentimenti di base possono essere espressi, come l'amore materno e citiamo, ad esempio, le Madonne con Bambino di Duccio di Buonisegna.

La ricerca dell'uomo, della sua espressività, del suo essere reale o in altre parole, della sua personalità raggiunse già in Cimabue risultati eccellenti; basti pensare ai volti, purtroppo perduti, degli evangelisti nella volta della Basilica Superiore di Assisi o a quelli della sottostante Crocefissione il cui schema assume tratti estremamente drammatici anche nei gesti. La struttura dell'immagine, e nel caso di quest'ultima opera citata è la sola cosa che abbiamo, non corrisponde più al contenuto ideologico o religioso ma alla necessità di far partecipare chi guarda alla scena, assegnando così all'immagine una funzione di *medium* in senso moderno. Forse non esageriamo affermando che la vera rivoluzione

⁹⁸ Tralasciamo la questione dell'attribuzione e del restauro dell'opera.

dell'arte è in Cimabue, almeno *in nuce*, anche se fu nel suo grande allievo, Giotto, che si volle vedere il punto di rottura col passato e, dobbiamo ammettere, con buone ragioni.

Contemporaneamente la cultura provenzale influenzava e stimolava la poesia volgare italiana. La Scuola Siciliana prima e quella fiorentina del "Dolce Stil Novo" poi diedero inizio ad una fase altamente creativa in cui le arti figurative, la poesia e la musica avranno uno sviluppo innovativo integrato e contemporaneo.

La teoria della conoscenza di San Tommaso, con l'impressione che nell'intelletto fa la realtà, corrisponde nel Dolce Stil Novo al trasmigrare degli spiritelli dalla persona che genera amore, l'amato, nell'animo dell'amante dove vanno a rifugiarsi. Nell'ambito della razionalità agiscono le facoltà dell'intelletto per conoscere l'oggetto, nell'ambito della poesia sono altre facoltà dell'animo, preparate da un'educazione "gentile"; per essere precisi più che di facoltà di dovrebbe parlare di un modo di essere di tutta la persona cui doveva corrispondere un adeguato stile di vita, la gentilezza.⁹⁹

La vera novità e il vero progresso della concezione artistica che Dante sviluppa nel corso della *Commedia* sono il superamento della concezione puramente tecnico-manuale della pittura, omologata dal poeta alle arti della parola, come già dimostra la sua iniziale educazione al disegno. Un'evoluzione che arriverà a nobilitare i pittori quanto i poeti. Dal volgare del poeta nascerà il volgare italiano e tutta la poesia europea prenderà modi e temi; noi sosteniamo che, fondamentalmente, non sia stato Giotto ad ispirarsi a Dante ma l'inverso, specie dopo la realizzazione del ciclo della Cappella degli Scrovegni.¹⁰⁰ Come prova portiamo alcuni dati storici relativi ai movimenti del poeta, che era vicino Padova mentre Giotto finiva la sua opera ed il fatto che da quel momento in poi le citazioni ed i

99 Questa concezione unitaria dell'uomo unita all'idea di progresso, che Dante teorizza proprio nei versi in cui attesta la superiorità di Giotto, sono decisamente i veri germi del futuro Umanesimo.

100 L'argomento è stato approfondito in UMBERTO MILIZIA, *La pittura di Dante, La concezione delle arti figurative in Dante*, Ed. ARTECOM, Roma 2000.

riferimenti alla pittura divengono, nella *Commedia*, sempre più frequenti.

Si avrebbero così la nascita contemporanea di due dialetti artistici, uno spirituale ed uno realistico derivanti rispettivamente da portati francesi o italiani ma entrambi appartenenti ad un unico linguaggio, il Gotico.

Lasciamo da parte la spinosa questione dell'identificazione delle prime opere di Giotto e dell'esatta cronologia dei suoi spostamenti ma ci siano consentite almeno due osservazioni: la prima è che le opere giovanili di un artista, anche Giotto quindi, non erano mai firmate perché il responsabile dei contratti in una bottega era sempre il maestro, che suddivideva poi il lavoro tra i suoi aiutanti; la seconda è la constatazione che quando Giotto gestì egli stesso, quale *magister*, una bottega e ricevette grossi incarichi, a sua volta certamente suddivise il lavoro. Ci sembra ovvio, perciò, che nel ciclo di affreschi rappresentante la Vita di San Francesco ad Assisi egli abbia assunto, vista anche la mole dell'opera, artisti provenienti dalle migliori botteghe, compresi certamente quegli allievi del Cavallini la cui mano si crede di riscontrare, ma senza per questo dover credere che l'autore di tutto il ciclo possa essere il Cavallini in persona, perché è la concezione stessa della funzione della pittura che è diversa tra i due e, con essa, dello spazio pittorico e della sua struttura.

Di fatto, quando Giotto realizzò il ciclo con la Vita di Cristo a Padova la sua concezione spaziale era talmente lontana da quella dei pittori della generazione precedente da giustificare pienamente i giudizi dei contemporanei che ce lo presentano come colui che superò di gran lunga tutti i suoi predecessori. Questi giudizi non insistono solo sull'innovazione tecnica e compositiva introdotta da Giotto ma soprattutto sulla qualità delle sue opere, è questa che viene presa in considerazione per dare una valutazione sull'artista.

Tutto il fermento letterario, musicale, artistico che caratterizza l'Italia a cavallo tra il Duecento ed il Trecento deve essere visto in funzione di una ricerca volta anzitutto a migliorare continuamente la qualità artistica. La fortuna della nuova *maniera* fu dovuta in buona parte a questa elevatissima qualità così come avvenne per Dante. Probabilmente i

cambiamenti sarebbero stati accettati con molta maggiore cautela se i livelli artistici fossero stati inferiori.

Tutto il discorso è connesso a quello, più rilevante per la storia dell'arte e della comunicazione per immagine, della pretesa rivoluzionarietà della sua pittura. Come sentirono i contemporanei la sua *maniera*?¹⁰¹ Al di là di giudizi di valore (qualitativo) sempre favorevoli, lo videro come un innovatore, un rivoluzionario o solo come uno più bravo, anche se molto, degli altri?

A posteriori qualunque interpretazione è sostenibile con una certa buona dose di ragione, ma le cose sono sempre state diverse per gli occhi di chi le abbia viste *in fieri* rispetto a chi le abbia ricevute dopo, già "impacchettate" con una serie di giudizi e di valutazioni aggiunte, esatte magari, ma aggiunte.

L'interpretazione stessa dei fatti storici è, di per se, la prima forma di pensiero ideologico. Abbiamo già visto che Dante ha un'idea abbastanza esatta del valore di Giotto¹⁰² e lo accomunò al concetto di un rinnovamento generale delle arti, di cui egli stesso si vedeva come protagonista e la fama di Dante, sappiamo, assunse dimensioni mondiali mentre erano ancora vivi sia lui che Giotto, e la mantiene tuttora.

Il concetto di rivoluzione a quel tempo era sconosciuto, tanto che senza cercare una presunta "reazione" anti-giottesca Franco Sacchetti fa dire a Taddeo Gaddi¹⁰³ che mancavano artisti come Giotto, Cimabue o Buffalmacco, chiunque fosse quest'ultimo, ma si tratta sempre, come si può vedere, di giudizi di valore qualitativo che non riguardano la nuova maniera.

Vediamo le parole del Sacchetti:

"... e fra l'altre questione, mosse uno che avea nome l'Orcagna, il quale fu capo

101 Questo termine è poco frequente al tempo di Giotto ma già di uso comune due generazioni dopo, ad. es. nel Cennini.

102 UMBERTO MILIZIA, *La pittura di Dante* op. cit.

103 FRANCO SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di ANTONIO LANZA, Firenze, Sansoni, 1993, IV ed., Novella CXXXVI, 3-4

maestro dell'oratorio nobile di Nostra Donna d'Orto San Michele: - qual fu il maggior maestro di dipignere che altro, che sia stato da Giotto in fuori? - . Chi dicea, che fu Cimabue, chi Stefano, chi Bernardo, e chi Buffalmacco, e chi uno e chi un altro. Taddeo Gaddi, che era nella brigata, disse: - per certo assai valentri dipintori sono stati e che hanno dipinto per forma ch'è impossibile a natura umana poterlo fare; ma questa arte è venuta e viene mancando tutto dì."

Questa discussione è stata presa ad esempio dell'andamento alterno delle fortune di Giotto nel XIV secolo,¹⁰⁴ quando la sua superiorità sarebbe stata accettata solo formalmente (ma comunque lo era) anche da quei pittori, come l'Orcagna, che in qualche modo esprimevano una sorta di reazione all'eccessivo materialismo del grande maestro. Osserviamo per inciso che il Sacchetti si preoccupa di spiegare chi fosse l'Orcagna ma non lo fa per Taddeo Gaddi, che con Giotto aveva lavorato, come se la fama di questi non lo rendesse necessario. Crediamo che in questo caso si sia preso come un rifiuto della pittura di Giotto il fatto che sia i contemporanei sia la generazione immediatamente seguente non fossero in grado di rendere espliciti i motivi della sua superiorità; eppure tutte le fonti indicano chiaramente che questa era indiscussa, probabilmente perché evidente anche se non definibile. Ma come lo avrebbero mai fatto se non avevano neppure una teoria della prospettiva? Né potevano, visto che questa fu la conseguenza, sia logica che temporale, e non la causa della "rivoluzione" giottesca. Ma poi, non è forse una caratteristica dell'arte poter comunicare anche se chi riceve la comunicazione non analizza il come ciò avvenga?¹⁰⁵ Sinceramente non sappiamo quanto si possa dar fede ad un colloquio che il Sacchetti riporta dopo il 1392 e che avrebbe dovuto aver luogo quasi quaranta anni prima, malgrado le proteste in contrario fatte nel proemio alle *Trecentonovelle*, ma è certo che pochi anni dopo il Cennini ignorerà del tutto queste posizioni.

104 In MILLARD MEISS, *Painting in Florens and Siena after the Black Death*, Princeton University Press, 1951.

105 Vd. l'introduzione al presente volume.

Precedentemente, circa nel 1374, un commentatore della Commedia vissuto a lungo a Firenze, Benvenuto da Imola, aveva ripreso il concetto stesso di Dante che la fama sussiste sino a quando qualcuno non la oscuri proprio a proposito di Giotto commentando le due celebri terzine:

“ Oh vana gloria de l'umane posse!
com poco verde in su la cima d'ura,
se non è giunta da l'etadi grosse!
Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo, e or ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura. ”

Scrive in proposito Benvenuto da Imola:

*“Giotthus adhuc tenet campum, quia nondum venit alius eo subtilior, cum tamen fecerit aliquando magnos errores in picturis suis, ut audiui a magnis ingeniis.”*¹⁰⁶

Ma la stessa ammissione di incompetenza che il Commentatore fa appellandosi all'autorità di altri non ben precisati fa piuttosto supporre che prevalesse la volontà di dimostrare la validità dell'assunto dantesco piuttosto che il desiderio di trovare difetti in Giotto. Poiché nessuno ha mai pensato che Giotto fosse perfetto non ci sembra che si possa assumere il passo come prova di una reazione anti-giottesca quanto del progresso che, rispetto a Giotto stesso, la pittura aveva fatto in cinquant'anni dopo la sua morte.

Anche il Petrarca, apparentemente così lontano da ogni forma di realismo eccessivo, loda Giotto nel suo testamento del 1370 nel quale è citata una Madonna *“cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt,*

¹⁰⁶ “Giotto ancora è il migliore perché ancora non è venuto un altro più abile di lui, sebbene abbia fatto talora dei grossi errori nei suoi dipinti, come ho sentito da grandi esperti.” in BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, a cura di G.F. LACAITA, Firenze 1887.

magistri autem artis stupent."¹⁰⁷ E neanche noi ci meravigliamo che Petrarca badasse piuttosto alla bellezza del dipinto che ad eventuali errori, ma il fatto che gli ignoranti d'arte non si meravigliassero dimostra anche che certe conquiste tecnico-espressive fossero ormai assodate. Da questo punto di vista le correnti spiritualiste (non in senso religioso ma solo artistico) che confluirono nella scuola senese di Simone Martini erano in grado di rappresentazioni realistiche e prospettiche di gran lunga migliori. La frase riprende quella di Quintiliano già citata "*Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*",¹⁰⁸ e ci ricorda che Petrarca stesso aveva ritrovato, venti anni prima, parte delle *Institutiones Oratoriae*; ritrovamento consapevole che è forse il primo atto cosciente dell'Umanesimo. Anche se Petrarca parla di ignoranti in senso tecnico relativo alla pittura e Quintiliano in senso generico si converrà che in entrambi i casi è sotteso un vero senso di superiorità nei confronti di costoro. È questa superiorità culturale, la superiorità dell'ingegno (più in Quintiliano) e dello spirito (più in Petrarca) sulla parte istintiva dell'uomo che viene affermata e che portò a correggere in tal senso l'eccessivo realismo dei due capostipiti dell'arte moderna, Dante e Giotto, nella seconda metà del Trecento.

In Giotto la concezione dello spazio non riesce ancora a dominare l'orizzonte umano e somiglia, piuttosto, agli spazi "deputati" delle sacre rappresentazioni: Cimabue si ispirò agli attori e Giotto al palcoscenico ma la rappresentazione per tutto il Trecento rimase tale senza mai assumere il ruolo di riproduzione.

Una delle cose che maggiormente contraddistingue l'opera di Giotto è il suo continuo evolversi e modificarsi nel tempo. Non intendiamo il naturale maturarsi di ogni vero artista con l'età, che porta ad un continuo

107 "la cui bellezza non capiscono gli inesperti, ma della quale si meravigliano i maestri dell'arte" in FRANCESCO PETRARCA, *Rerum Familiarum Libri*, ep. V, a cura di V. ROSSI, Firenze, 1933-1942. Notiamo per inciso quanto sia più elegante il Latino di Petrarca rispetto a quello ancora medioevaleggiante di Benvenuto da Imola, come le sue idee del resto.

108 "I dotti capiscono la ragione dell'arte, gli ignoranti il piacere", MARCO FABIO QUINTILIANO, op. cit.

affinarsi della sensibilità espressiva con la pratica stessa dell'arte, ma un cambiare del senso stesso della propria arte, intesa non solo come sensibilità e capacità inerente a se stessa ma anche come ricerca dell'essenza di se e dei mezzi espressivi più adatti ad esprimerla.

Ricerca di nuovi mezzi espressivi per nuovi contenuti, sembra quasi un automatismo concettuale, ma allora non era certo una cosa scontata al contrario, anzi, del tutto rivoluzionaria,¹⁰⁹ tanto che con Giotto, per la prima volta, possiamo parlare di diversi momenti espressivi della sua opera o, come fa qualcuno, di diversi stili.¹¹⁰

Questa evoluzione è una vera ricerca, cosciente dei propri mezzi e dei propri fini, e la conferma viene dallo studio stesso delle opere giottesche. Ad Assisi, nell'episodio in cui San Francesco si spoglia delle vesti paterne, lo spazio è costruito in parte dalle masse delle figure, come già in Cimabue, ed in parte dalle architetture dello sfondo, che sono viste indipendentemente a destra ed a sinistra, dove la scala mal si raccorda all'edificio, forse perché è stata concepita separatamente da questo, cosa assai probabile perché l'organizzazione del lavoro lo suddivideva in "blocchi" indipendenti tra i vari artisti.¹¹¹

Ben diversa è la gestione dello spazio nella scena della Conferma della Regola, in cui i partecipanti sono sempre divisi in due gruppi, ma l'unitarietà dello spazio è cercata e raggiunta con chiarezza e il valore delle masse è ridimensionato all'interno di questa spazialità. Per tutto il ciclo di Assisi Giotto e i suoi cercano sempre nuove soluzioni mano a mano che si presentano loro nuovi problemi, senza contentarsi mai dei vecchi moduli rappresentativi. I risultati non sono omogenei, nè lo saranno a Padova dove pure lo stile del pittore raggiunge vette espressive raffinatissime ma non superiori, per potenza e capacità di comunicare, a quelle di Assisi. Questa disomogeneità è tuttavia solamente nei risultati ottenuti, non nella

109 E qui l'uso del termine è esatto.

110 Ma non si dimentichi mai il problema di poter distinguere il *magister* dai propri aiuti.

111 Ancora dopo parecchi secoli si distinguono bene figure e parti fatte da persone diverse sia per lo stile che per la tecnica usata.

direzione in cui andava svolta la ricerca di nuovi spazi, che era chiarissima.

È nel modo di concepire l'azione artistica che è la vera rivoluzione più che nel modo stesso di operare e nei risultati conseguiti. Una tradizione espressiva romanica più forte, che aveva rallentato l'acquisizione dei moduli gotici d'oltralpe favorì la diffusione della scuola giottesca in tutta Italia, con particolare riguardo a Rimini e si può anche affermare che il Gotico italiano, senese in particolare, fino ad oltre metà del '400 assorbì da Giotto tutto quanto poteva tranne, forse, gli aspetti più "borghesi"¹¹² della concezione di vita che questi esprimeva.

Giotto si orienta nel corso della propria vita in senso spirituale come Dante nella *Commedia* nel Paradiso e questa direzione nell'evolversi della poesia italiana era già *in nuce* nei portati della pittura stessa di Giotto a Padova, dove la fisicità dei corpi, così faticosamente raggiunta ad Assisi con il continuo perfezionarsi del modellato, si spiritualizza senza ridursi o scomparire con l'affinarsi del chiaroscuro in nuovi rapporti cromatici volti più alla qualità degli accostamenti che alla quantità della luce. È una vera pittura tonale, logica ed implicita in un pittore che va comunque inserito nel grande ambito del gotico, dove la luce era la vera padrona delle architetture.

Quest'ultima affermazione non contraddice quanto abbiamo appena detto circa le origini romaniche degli spazi giotteschi perché è proprio dalla fusione di spazio romanico e luce gotica che nasce tecnicamente la cosiddetta rivoluzione giottesca; senza una luce adeguata non può definirsi, in pittura, alcuno spazio nè, tantomeno, gli oggetti in esso contenuti. Giotto favorì l'introduzione profonda dei portati gotici in un'Italia rimasta, forse, un poco indietro, adeguando la concezione romanica dello spazio a quella gotica della luce in una sintesi nuova; il gotico era ormai il linguaggio internazionale e questa operazione acquisì subito valore internazionale, anche se la sua diffusione all'estero fu a sua volta rallentata dalla indubbia forza (e valore artistico) delle scuole d'oltralpe.

112 Sia nell'accezione antica che moderna del termine.

Gli spazi a Padova sono più “puri”, anche se spesso ridotti per essere più precisi, se possibile, nella loro definizione; si guardi come esempio l'immagine della donna che fila nel riquadro dell'Annunciazione! Evidentemente la ricerca di un nuovo modo di vedere le cose ha portato Giotto a ritenere indispensabile una rappresentazione spaziale, qualunque sia il soggetto rappresentato. Le nuove regole rappresentative, conosciute sia dal pittore che dal fruitore, sono ormai indispensabili.

Questa purezza dello spazio in parte corrispondeva a quella maggiore semplicità delle chiese francescane che, in qualche modo, prelude ai futuri sviluppi di fine Trecento con la sua unità e compattezza, ma la necessità di conoscere queste nuove regole rappresentative rendeva forse più difficile l'acquisizione dei significati dell'immagine nel momento stesso in cui sembrava aumentarne il realismo. Per spiegare meglio questa apparente contraddizione facciamo un esempio pratico: per secoli il personaggio più importante, in una pittura o in un mosaico, era stato collocato quasi sempre al centro e, facilmente, in una dimensione fisica maggiore, d'ora in poi, dal ciclo di Assisi in poi, ciò non è sempre vero e necessario e per poter comprendere il significato di un affresco servono una serie di dati alla luce dei quali, poi, tutto si chiarifica con maggior precisione che nel passato. Questo perché i criteri per una lettura adeguata dell'immagine non sono più coincidenti con i suoi contenuti.

Per poter fare il pittore ci vuole più studio teorico, più cultura e, sempre, un'applicazione costante nella pratica. I risultati finali divenivano qualitativamente più raffinati. Questa maggiore necessità di studio e di preparazione,¹¹³ del resto, era stata una costante nello sviluppo della società europea a partire dal XII secolo e fu favorita in Italia dalla particolare posizione al centro del Mediterraneo che ne faceva il punto ideale per l'interscambio tra culture diverse oltre che, naturalmente, un paese ricco abbastanza da poter finanziare una consistente produzione artistica.

In campo letterario fu Francesco Petrarca a sintetizzare le nuove

113 La concorrenza commerciale tra botteghe era molto sentita.

esigenze umanistiche, in pittura Simone Martini e, come per Dante e Giotto, anche di Petrarca e Simone si è voluta formare una coppia simbolica. Certamente, è un dato storico, erano amici ma ci sembra che più che nel modo di fare arte si somigliassero nella concezione elevata e spiritualmente superiore di questa. Entrambi ebbero poi bisogno di rifarsi ai due grandi maestri che li avevano rispettivamente preceduti soprattutto nell'uso di quei mezzi espressivi, sia letterari che pittorici, da questi messi a punto, indipendentemente dalle false affermazioni di Petrarca¹¹⁴ o dal fatto che Simone spesso sembri non avere bisogno della prospettiva.

Quando Simone Martini vuole maggiormente idealizzare la rappresentazione e insieme diminuirne il realismo, le immagini si appiattiscono e i colori si attenuano, altrimenti mostra più volte di essere perfettamente in grado di dominare una problematica prospettica meglio, concettualmente, e con più precisione di quanto potesse fare Giotto e non solo lui, ma tutti i pittori della sua generazione. Questo nuovo naturalismo viene così accentuato o attenuato secondo le esigenze e gli intendimenti o, meglio, secondo cosa si intenda per arte. È una concezione rappresentativa che dà luogo a rappresentazioni spaziali sempre più convenzionali, aderenti alle proprie stesse regole, come gli spazi teatrali che ne erano forse all'origine, rimane da vedere se fare arte sia da cercare nell'aderenza a queste convenzioni o meno; di certo per poterla capire e per poter decidere se aderire o meno bisogna conoscerla.

Pensiamo al celebre ritratto a fresco di Guidoriccio da Fogliano nel Palazzo Pubblico di Siena di Simone Martini come se fosse contro uno sfondo teatrale piuttosto che ideale in senso stretto, ecco che subito ci possiamo spiegare la luce non naturale, come in teatro e la prospettiva volutamente finta dei castelli sullo sfondo. Guidoriccio già rappresenta un

114 Petrarca in una celebre lettera sosteneva di non aver letto la Divina (l'appellativo era già in uso) Commedia di Dante della quale invece, ad un attento esame, sono frequenti i ricordi nel Canzoniere; precedentemente Boccaccio gli aveva inviato una copia della Commedia invitandolo a leggerla. F. PETRARCA, *Rerum Familiarum Libri*, XXI, 15, op. cit. Vd. anche N. SCARANO, *Francesco Petrarca, raccolta di saggi dal 1887 al 1907* a cura di ISOTTA SCARANO, Trivento, 1971.

tipo di uomo che decide del proprio destino verso il quale si dirige con decisione, da vero conquistatore.

Ma Simone stesso, assieme a Lippo Memmi, nell'Annunciazione degli Uffizi a Firenze rappresenta uno spazio ideale, spirituale e atemporale mentre nella pala del Beato Agostino Novello, in Sant'Agostino di Siena, la violenza degli episodi è realisticamente rappresentata nello spazio e nel tempo, sia pure lo spazio ed il tempo propri di un racconto esemplificativo. Lo spazio è il tramite indispensabile al tempo, dentro il quale si può entrare col racconto (la Pala) o uscire come nella famosa Annunciazione.

La cornice gotica, in quest'ultima opera, è una finestra che si apre sulla scena rappresentata ed al di là della quale si trova uno spazio prospettico costruito con le mattonelle del pavimento. I due santi del polittico rimangono chiusi nei loro spazi dedicati a lato, ma l'angelo e la Vergine no: il primo si colloca verso il centro, dove teoricamente dovrebbe stare una colonnina, indicando chiaramente di essere un intruso mentre la Vergine è situata in uno spazio delimitato più regolare ma ne vorrebbe apparentemente evadere; tuttavia ciò non è possibile perché non si può sfuggire al proprio destino preordinato da Dio nel momento in cui ci si rivela. Notiamo anche la perfetta corrispondenza formale tra la rosa degli angeli in alto, il giglio al centro e la cornice. La *dispositio* di Quintiliano, l'ordinamento delle parti, è perfetta in relazione ai significati e noi, oggi, parleremmo di una struttura dell'immagine totalmente rispondente ai concetti da esprimere. In realtà il gesto della Vergine è più di umiltà che di paura, ma il significato non cambia e, sempre, ci si deve sottomettere alla Volontà divina.

Esemplificativo è il Polittico Orsini, conservato ad Anversa, dove la drammaticità delle scene con la passione di Cristo sembra quasi contrastare con la personalità spirituale del pittore (eppure è lo stesso) della Maestà del Palazzo Pubblico di Siena. La prospettiva è debole (o incerta?) ma i personaggi sono concreti nel loro dolore, come concreto è nell'Annunciazione l'atteggiamento "umano" della Vergine che si ritrae

all'annuncio, presaga delle future sofferenze. Ritroveremo la veste rossa e i capelli biondi nella Maddalena in Masaccio e il ritrarsi della Madonna in Donatello, proprio negli artisti della "rivoluzione" umanistica..

Anche gli affreschi dei Lorenzetti detti del Buono e del Cattivo Governo, sempre nel Palazzo Pubblico di Siena, mostrano la volontà di trasferire la vita reale del comune in uno spazio ed un tempo esemplificativi come in Simone e questo è ciò che fa di tutti questi pittori un'unica scuola assieme alle concordanze stilistiche nell'uso del colore e nell'andamento della linea. Dopo gli ultimi restauri queste concordanze sono divenute evidenti; l'eliminazione di molti strati di vernice successivi a quelli originali ha riportato alla luce la primitiva dolcezza del colore diminuendo fortemente quella impressione di eccessivo realismo che tanto aveva fatto discutere la critica.

Diversi sono i sentimenti rappresentati ma relativi sempre al tranquillo svolgersi della vita di un comune italiano dell'epoca. Teoricamente, certo, perché la storia ci dice che i periodi di pace furono pochi, ma questo non vuol dire che almeno nelle aspirazioni questa non fosse la vita di Siena. Simone Martini ne rappresentava gli aspetti estremi, ora quelli culturali e spirituali ora quelli drammatici e i Lorenzetti quelli mediati e più facilmente accettabili dal popolo. Questa maggiore aderenza a certi aspetti del reale si può vedere anche nella maggiore cura che Ambrogio Lorenzetti pone nell'indagine della rappresentazione spaziale tanto che la pavimentazione rappresentata nell'Annunciazione conservata alla Pinacoteca Nazionale di Siena è considerata la prima vera prospettiva in senso moderno.

Mano a mano che ci si avvicinava alla fine del secolo, le nuove esigenze erano ormai acquisite definitivamente; l'antico era la guida di ogni artista e di ogni letterato mentre Giotto veniva "storicizzato" e visto come iniziatore mentre la discussione sulla sua arte si placava. Cennino Cennini¹¹⁵ proprio sulla fine del XIV secolo scriveva che Giotto "rimutò

115 CENNINO CENNINI *Il libro dell'arte*, a cura di F. BRUNELLO, con prefazione di L. MAGAGNATO, Vicenza, Neri Pozza, 1971.

l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno". La frase è troppo celebre perché abbia bisogno di essere commentata. Cennini rappresentava la terza generazione di pittori che si erano formati alla bottega di Giotto, era infatti discepolo di Agnolo Gaddi, figlio di Taddeo, a sua volta collaboratore del grande maestro per ventiquattro anni. In lui Giotto è soprattutto il grande innovatore, colui che ha iniziato la maniera moderna; per i pittori citati dal Sacchetti, lo stesso Taddeo Gaddi, l'Orcagna ecc. Giotto era il maestro ancora insuperato. Il giudizio di Cennino Cennini è rivolto a precisare la posizione di Giotto in una visione storica, quello riportato dal Sacchetti è puramente di merito.

Contemporaneamente o subito dopo (ca. 1400) il nipote di Giovanni Villani, Filippo,¹¹⁶ chiama Giotto "*arte et ingenio preferendus*"¹¹⁷ agli antichi pittori, valutando così non solo la sua bravura ma la sua capacità inventiva ed innovativa. Ormai si era alle soglie dell'umanesimo, la portata delle "invenzioni" era ormai chiara. Non era solo la riproduzione di una realtà che costituiva la novità giottesca ma come questa venisse prima pensata che riprodotta.

I giudizi su Giotto in un primo momento erano volti ad esaltarne la qualità artistica e la capacità di esprimere sentimenti nuovi ma dalla fine del XIV secolo la critica fu in grado di identificare anche il come e il perché di questa qualità, trovando nella ricerca spaziale e nel rapporto nuovo con la natura la vera ragione della fortuna giottesca. La "rivoluzione" di Giotto fu recepita come tale solo a partire dalla critica di Cennino Cennini che ne apprezzò a pieno il valore e tale rimane anche per noi. Come notazione finale notiamo che con Cennino Cennini nasce anche la "critica" in senso moderno e termini come *invenzione* e *maniera* entrano nell'uso comune nell'accezione che sarà propria dei secoli seguenti e che ci pongono subito un problema: siamo sicuri che le categorie di lettura dell'opera d'arte

116 FILIPPO VILLANI, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus* (Il libro della città di Firenze e dei suoi cittadini famosi), a cura di G. TANTURLI, Padova, Antenore, 1997.

117 "Da preferire per arte e inventiva" *Prefero* nel Latino medioevale ha già lo stesso significato dell'Italiano e non quello originario di "mettere avanti".

Umberto Maria Milizia

fossero correlate alla capacità di questa di rappresentare prospetticamente e di riferire in qualche modo il reale?

L'UMANESIMO

Questo capitolo è intitolato al modello politico che in Italia si affermò nel XV secolo perché la produzione artistica è da correlare ad una nuova posizione della committenza nei suoi confronti. Non è una novità assoluta, si trattava sempre dei “signori” che ordinavano opere agli artisti, ma relativa al senso che a questa operazione si voleva dare, essenzialmente morale. Una legittimazione del potere, spesso usurpato e detenuto illegalmente,¹¹⁸ non era sempre possibile e cercare un aggancio con un’attività di carattere così elevato spostava psicologicamente la valutazione di questo potere dal piano dei rapporti di forza a quello dello spirito costituendone, indirettamente, una giustificazione che poteva essere spacciata per la legittimazione di cui si aveva bisogno. I grandi capitani di ventura furono quasi tutti anche uomini di raffinata cultura e protettori delle arti, indipendentemente dal fatto che riuscissero a costituirsi uno stato proprio, cosa che doveva essere certamente nelle loro aspirazioni neppure tanto segrete.

Le forme artistiche in cui si identificò la nuova classe sociale in Italia non furono obbligatoriamente nuove o rivoluzionarie e coincisero in buona parte con le scelte della grande nobiltà transalpina che, a sua volta, si evolveva verso nuovi modi di gestire il potere. Quando i motivi di prestigio sociale dei committenti, appartenenti soprattutto alla nobiltà maggiore ed all’alto clero, prevalgono, inizia la fase detta del Gotico Internazionale.

La decorazione diviene fittissima e tanto ricca da coprire le strutture architettoniche e, in pittura, i colori più ricchi e vivaci si accompagnano a scene eleganti e delicate, in cui spesso anche le figurazioni della Passione di Cristo assumono un’aria delicata, decantata dalle emozioni più forti come si conveniva a classi sociali che valutavano la vita umana solo dal punto di vista del potere e dell’onore. Nell’amore si travalica spesso nell’erotico più raffinato, non nelle pitture naturalmente, che erano esposte

¹¹⁸ Non veniva da Dio attraverso l’Imperatore o il Papa.

al pubblico, ma nella produzione letteraria che, per definizione, era riservata ai pochi dotati di cultura superiore e che si ritenevano perciò anche superiori come persone e svincolati dalla morale comune.

Cultura umanistica e Tardo-gotico convissero a lungo in Italia ed in Europa e, ripetendo le stesse considerazioni fatte per Giotto, la rivoluzionarietà della Prospettiva forse è tale per noi, allora si parlava meglio di “maniera moderna”.

Tentiamo subito una definizione: la prospettiva¹¹⁹ è il momento in cui si passa da un insieme di individualità con qualcosa di universale in comune ad un universale comune e superiore in cui queste individualità si collocano e riconoscono e a cui possono fare riferimento per comunicare, proprio perché è superiore a tutte. Questa affermazione riprende il discorso già accennato commentando la posizione di San Tommaso d’Aquino sulla conoscenza e la sua soluzione del problema degli universali. Quello che vogliamo sottolineare è che, malgrado la conoscenza di Platone non fosse mai stata abbandonata e venisse compiendo continui progressi, per una buona metà del XV secolo gli umanisti ragionarono in termini aristotelici.

La società si sviluppava e con essa la necessità di un linguaggio universalmente accettato. Le categorie di lettura dell’opera d’arte dovevano necessariamente essere comuni ai produttori (committente e artista) ed ai fruitori mentre i contenuti potevano variare secondo i casi. In altri termini le astrazioni che l’intelletto compie della realtà rendono possibile una rappresentazione di questa a partire da un dato già astratto in se.

Tutti gli storici dell’arte danno per scontato che si tenda, lentamente, a partire dal XII secolo, a costruire lo spazio secondo una struttura propria allo spazio stesso: la Prospettiva appunto. Tale impressione era¹²⁰ determinata dal fatto che l’immagine, quale è concepita dall’uomo dell’età di mezzo, ha sì una struttura, ma è una struttura soprattutto logica, tesa a

119 Il termine Prospettiva è il femminile di prospettivo, volgare dal tardo Latino *prospectivus*, derivato da *perspicere* = vedere chiaramente.

120 Ed è ancora in parte

comunicare e funzionale a determinati codici di comunicazione. La Prospettiva invece, da un punto di vista logico, sembrava preesistere all'immagine e, a rigor di logica (prospettica ovviamente), con essa si identificava; rimanendo, eventualmente, da determinare dove preesistesse. La Prospettiva, infatti, non esclude ma, anzi, esalta la capacità comunicativa di una immagine permettendone la perfetta comprensione, visto che usa schemi logici propri sia del soggetto che dell'oggetto che del mezzo di trasmissione dell'immagine.

La maggiore comprensibilità era relativa al mondo fisico rappresentato, la natura, ma almeno per questo non c'era più bisogno di chi spiegasse l'immagine o dei *tituli*; anche le relazioni interne all'immagine tra le diverse cose rappresentate finiscono per essere più chiare anche se sono di carattere simbolico o allegorico, favorite in questo dalla precisa collocazione dei termini permessa dalla Prospettiva.

Naturalmente questa era la convinzione dell'epoca che, nella novità della scoperta, identificava spazio e struttura più o meno come i filosofi tendevano a identificare *res* e *nomina* che le definivano. La Prospettiva, in altri termini, è propria sia del riproduttore che del riprodotto che del mezzo di riproduzione dell'immagine; una struttura logica che interessa, ad esempio, sia il pittore che chi guarda il quadro perché nasce nella mente del primo nel momento dell'ideazione dell'opera e si trasmette, evidente portata nell'opera realizzata, al secondo. Entrambi la considerano propria ed essenziale all'opera d'arte, identificandola anche con gli altri contenuti e significati che questa è delegata a trasmettere e che vanno oltre o sopra la rappresentazione della natura, come se essi stessi non l'avessero mai pensata ma solo irresponsabilmente constatata.

La Prospettiva sembra quasi essere una qualità della natura fisica che viene rappresentata come le altre o, tutt'al più, una qualità della sensazione, sempre da rappresentare e sempre capace di essere colta dall'artista, che passasse nell'opera d'arte per arrivare al fruitore.

È bene chiarire ulteriormente il concetto, dato che gli umanisti tesero ad identificare le strutture dell'immagine. Una, quella antica, è funzionale

unicamente a trasmettere dei significati e si può servire di qualunque chiave di lettura come di qualunque sistema di simboli od allegorie; questo è possibile perché questi significati non sono, o possono non essere, rappresentativi di una realtà e in particolare di una realtà naturale e fisica. L'altra, la struttura prospettica dello spazio dell'immagine (o nell'immagine), per contro, ha proprio come funzione il rappresentare anzi, per essere precisi, il dare ordine alla rappresentazione.

A partire dal '400 le due strutture si sono identificate e, nell'immagine, comunicare o trasmettere e rappresentare sono stati considerati un'unica operazione. In effetti, tranne alcuni casi particolari, gli artisti dovevano fare sempre un'opera di sintesi con cui adattare i contenuti da dover rappresentare ad una struttura spaziale prospettica "naturale".

Alcune delle categorie della composizione di Quintiliano, l'autore rilanciato da Petrarca, potrebbero essere applicate anche alla composizione delle arti visive, si potrebbe obiettare che si tratta di categorie nate per l'oratoria ma è una caratteristica dell'Umanesimo dare a tutta la conoscenza una forma letteraria e se noi, oggi, valutiamo maggiormente quello che fu creato nelle arti figurative, allora erano le forme letterarie della cultura a prevalere e l'uomo di cultura per eccellenza era il letterato di corte. Questo pregiudizio, che ha fortissimi motivi d'esistenza, è fondamentalmente valido ancora oggi in Italia. Quello che a noi, in questa sede, interessa di più non è l'esame delle diverse relazioni tra arte gotica ed Umanesimo o tra arte popolare ed arte dotta, ma come si sviluppasse e si imponesse il nuovo modo di vedere le cose in arte e come si diffondesse la capacità di lettura delle nuove opere.

Ci furono, è logico, artisti che in maggiore o minore misura fecero da tramite tra vecchio e nuovo. Per nuovo, giova precisarlo ancora, non intendiamo l'uso della prospettiva come mezzo tecnico, che si era andato affermando per tutto il corso del Trecento: è proprio la prospettiva in sé che acquista un valore autonomo anzi, è "il" valore di riferimento dell'arte. Bisogna tenere ben presente che sino al XVII secolo tra scienza ed arte non c'è contraddizione e che la funzione principale dell'arte è di

ritrarre il naturale, cioè di darne la scienza¹²¹. La ricerca dell'ideare e poi dell'inventare saranno conquiste raggiunte lentamente.

Non cambia solo il modo in cui l'occhio vede, cambia la mente di chi vede o meglio (e insieme) cambia il posto da cui si vede, la posizione stessa dell'osservatore. È stato scritto che l'uomo si colloca al centro dell'Universo e in questa prima fase dell'Arte Moderna può essere considerata un'affermazione abbastanza precisa, anche se nella rappresentazione prospettica il centro potrebbe essere benissimo nel punto di fuga.

Quello che conta è che tutto lo spazio sia misurabile e rapportabile a delle proporzioni recepibili dalla mente dell'uomo.

Il modo di vedere il mondo è anche, così, il modo di comprensione e conoscenza dello stesso; quattro secoli più tardi, quando i fisici progettarono i primi obiettivi fotografici, fecero in modo che proiettassero su di un quadro un'immagine brunelleschiana e se osserviamo una chiesa del primo umanesimo, magari proprio San Lorenzo a Firenze del Brunelleschi, attraverso una fotografia presa dalla porta di ingresso ci "ritorna indietro" la proiezione prospettica centrale del disegno originario.¹²² Il disegno è proprio la stesura dell'*inventio*, la fase dell'ideazione dell'opera se non proprio, come sostengono alcuni,¹²³ quella del progetto in senso contemporaneo.

Poniamo un problema precisando quanto già osservato:

1 - se la prospettiva è nella natura bisogna stabilire cosa sia e quali siano i rapporti con le cose della natura;

121 La conoscenza di cui si è coscienti, ma non solo: il termine è inteso nel senso più ampio del termine.

122 Riflescono i biografi di Filippo Brunelleschi che questi fece un forellino al centro di un quadro rappresentante Piazza della Signoria a Firenze e che, guardando attraverso un forellino sul retro, al centro del quadro, in uno specchio, si avesse l'impressione di trovarsi dentro la piazza stessa.

123 Per tutto il problema vedi S. MACCHIONI, *Il Disegno nell'Arte Italiana*, Firenze 1975 e E. PANOFKY, *Die Perspektive als "Symbolische Form"* in *Vorträge der Bibliothek*, Worburg, 1924.

2 - se è nella mente di chi osserva bisogna stabilire se sia o no un vero linguaggio o solamente una tecnica di osservazione e lavoro finalizzata alla riproduzione.

Solo in questo secondo caso resterebbe verificata l'ipotesi che avevamo formulato all'inizio: che a partire da quest'epoca le categorie di lettura dell'opera d'arte sono relative all'opera stessa e possedute sia dall'artista e/o dal committente che dal fruitore, tra queste, naturalmente, la Prospettiva.

Prima di tentare una qualsiasi risposta è opportuno ribattere il concetto che all'epoca il problema non era posto assolutamente in questi termini e che le nostre osservazioni non stanno seguendo in questo momento alcun metodo storico propriamente detto; le facciamo perché nel nostro secolo, senza che alcuno sottolineasse la contraddizione, la prospettiva da un lato non è più considerata essenziale all'immagine artistica mentre dall'altro si continua a studiare ed usare comunemente come mezzo indispensabile per poter comunicare. Rispondendo al primo quesito posto possiamo notare che la prospettiva era anche l'ordine dato da Dio al Mondo e che l'uomo poteva, con un'azione logica, riconoscere quest'ordine nel quale egli si collocava, protagonista della propria stessa storia; un ordine logico e razionale, perfettamente adatto alla conoscenza ed alla sua trasmissione o, volendo, la trasposizione in chiave di immagine della logica aristotelica.

Rispondendo al secondo quesito, ricorreremo alla problematica che si pone la psicologia dell'età evolutiva riguardo la formazione del linguaggio: non si può distinguere del tutto il pensiero del linguaggio che lo esprime. La prospettiva, intesa come linguaggio visivo o ad esso connessa, verrebbe ad essere un modo di pensare o meglio, di essere del pensiero stesso, cosciente e logico; il linguaggio razionale dell'arte, con regole e costrutti precisi, ripetibili ed analizzabili. Questo spiega perché risulti tuttora indispensabile e perché sia nata ben prima che il Neoplatonismo tornasse in auge.

Un linguaggio visivo è molto di più, ma una struttura di base propria di

questo linguaggio, che si possa apprendere e studiare indipendentemente da qualunque contenuto si debba trasmettere, lo rende universale; un po' come lo studio della grammatica e della sintassi di una lingua si può fare indifferentemente (sino ad un certo punto) su di una fattura commerciale o su di un testo di filosofia.

Tutto questo discorso ha ovviamente poco a che vedere col modo di ragionare degli artisti all'inizio del '400; per loro la prospettiva era finalizzata anzitutto alla mimesi della natura. È la "*regula legitima*", il metodo giusto, che Brunelleschi mise a punto e che Leon Battista Alberti ci riferisce nel trattato sulla pittura¹²⁴ dedicato proprio a Brunelleschi. Alcuni, Panofsky in particolare,¹²⁵ hanno fatto corrispondere i termini citati da Alberti come qualità della pittura a quelli del *De Oratore* di Quintiliano per cui all'*inventio* corrisponderebbe la *dispositio*, la disposizione degli oggetti rappresentati, alla *dispositio* la *compositio*¹²⁶ e soprattutto la *circumscriptione* al *disegno* che ne delimitava i contorni, ed all'*elocutio* la *receptione dei lumi*, che comprendeva tutto ciò che si riferiva a luci, ombre, colori; se la cosa può sembrare eccessiva ricordiamo che l'Alberti fu anche letterato e che nelle sue *Lettere Familiari* fece una proposta concreta di volgare non letterario in prosa che ancora mancava, al contrario di quello in versi.

Meno incisivo, a nostro parere, in quest'autore il ricordo di Platone, tanto sottolineato da tutta la scuola iconologica, Panofsky in testa, che verrebbe dalla proposta di scegliere, nella natura, le cose più belle secondo la propria idea.

La preoccupazione principale dell'Alberti è il metodo di imitazione della natura, la bellezza aggiunta dal pittore, rispetto a questo, è un *surplus*. Quanto ancora fosse attaccato alle idee medioevali viene, ad

124 Per le opere in Italiano di L.B. Alberti vedere *Opere Volgari di L.B. Alberti* a cura di C. GRAYSON, Bari 1960 e per le opere in Latino: *Opera inedita et separatim impressa*, a cura di G. MANCINI, Firenze 1830; nonché *Della Pittura*, a cura di L. MALLÈ, Firenze 1950.

125 Vedi: E. PANOFSKY *Idea, Contributo alla Storia dell'Estetica*, ed. italiana, Firenze 1952 e R.W. LEE, *Ut Pictura Poesis: humanistic theory of Painting* in *The Art Bulletin*, 1930.

126 Notare l'inversione dei significati tra i termini latini ed i corrispondenti italiani.

esempio, dall'esame del trattato dell'architettura in cui ancora propone la mutazione di proporzioni dell'edificio dalla musica, come nelle cattedrali gotiche. È dall'imitazione dell'antico che l'Alberti finì per divenire il caposcuola di tutta l'architettura seguente, quell'antico che egli non voleva copiare ma utilizzare come esempio per nuove grandi cose. Il "modulo"¹²⁷ quadrato di S. Andrea a Mantova è l'ennesima elaborazione dei moduli geometrici gotici, quelli che probabilmente egli aveva studiato da giovane come metodo progettuale, ma portato ad una misura finita e regolata, perfettamente identificabile, dall'osservazione della romanità.

È questa continuità con la generazione precedente che non è stata valutata a fondo da alcuni, tesi a percepire ancora vivo quel senso di innovazione profonda che l'Alberti sente e che, prima che nella tecnica, va cercato nella concezione dell'uomo. Il Ghiberti, suo contemporaneo, nei suoi *Commentari*¹²⁸ sottolineò ancora di più questo legame, e si badi che li scrisse nel 1450, quando nelle storie dell'arte (per lo più italiane a onor del vero) l'affermazione dell'Umanesimo è data per scontata.

Ricollegare anche gli artisti più all'avanguardia con il passato è sempre lecito perché il sovrapporsi delle nuove istanze rimase a lungo parallelo allo sviluppo del Tardogotico nella stessa Firenze; anche i tre *Commentari* del Ghiberti sembrano oscillare indecisi tra vecchio e nuovo. La conciliazione tra i vari momenti avviene avendo occhio al tipo di problematica posto da Lorenzo, che nel rapporto tra arte antica ed arte moderna ritrova il concetto di proporzione ed accenna, come già aveva fatto il Cennini parlando di Giotto, allo stacco temporale tra antichità e modernità. D'altro canto la visione artistica viene fusa con la visione fisica della realtà ed i problemi di ottica sono, in lui, soprattutto problemi tecnico-pratici, ma dobbiamo convenire che quest'equivoco si mantenne ancora per secoli per essere poi accantonato in epoca contemporanea senza essere risolto.

Molto interessanti anche i suoi giudizi estetici ed alcune intuizioni che

¹²⁷ Il concetto di modulo nell'architettura contemporanea è diverso e fisico più che concettuale.

¹²⁸ L. Ghiberti, *I commentari*, a cura di J. Schlosser, Berlino 1912.

rimasero isolate e quasi uniche anche nei secoli successivi, pur tenendo conto che si tratta di giudizi dettati da un gusto ancora molto legato al Gotico. Per quanto riguarda i primi Ghiberti fu quasi un precursore delle successive forme di analisi stilistica nel valutare il rapporto tra sentire dell'autore ed opera.¹²⁹ Delle seconde ricordiamo la valutazione tattile dei valori plastici della scultura espressa in particolare parlando di alcune opere antiche la cui bellezza poteva essere meglio toccata che vista.

Non vogliamo riaprire vecchie polemiche sull'Umanesimo ma sottolineare che se è vero che la prospettiva divenne presto una delle categorie di lettura delle opere d'arte ad essa vanno affiancate altre, la somma di tutte queste dava una misura di verisimiglianza o di naturalezza che non era solamente un criterio di trasmissibilità di contenuti ma anche, anzi, soprattutto un criterio di giudizio estetico. Alcune le indica già l'Alberti stesso e sono indicazioni di stile e di gusto: di stile perché indicano un *modus operandi* preciso ma anche di gusto perché si riferiscono a preferenze sue personali. Citiamo la concordanza dei colori, senza contrasti chiaroscurali ed in una luce aperta e diffusa e, per quanto riguarda la figura umana, la corrispondenza tra gesti, atteggiamenti e sentimenti interiori. Importante è anche l'adeguatezza delle parti all'argomento trattato o *historia*.¹³⁰ Questo rapporto tra argomento e forma espressiva era già stato teorizzato dagli antichi teorici della retorica; ricordiamo, oltre al già citato Quintiliano, Cicerone. Anche in questo, dunque, nulla di nuovo del tutto. Il concetto fondamentale albertiano è che la pittura sia il risultato "artificiale"¹³¹ di una capacità artistica dell'autore, qualcosa di diverso, quindi, dalla pura rappresentazione di qualcosa.

La prospettiva, in questo contesto, è solamente uno degli elementi da considerare per valutare un'immagine anche se il rigore geometrico della

129 Ad esempio di Buffalmacco dice: "Quando metteva l'animo nelle sue opere passava tutti gli altri pittori. Fu gentilissimo maestro. Colori freschissimamente".

130 Tutte caratteristiche di Piero della Francesca.

131 Il termine è usato nel significato originario di "fatto per mezzo di un arte" in quanto frutto di artifici ed espedienti.

sua applicazione ne fa il più difficile da padroneggiare, almeno in apparenza. In realtà il problema più importante ci sembra essere piuttosto quello del rapporto tra l'uomo e la storia, tra il sentimento e l'azione. Ciò si accorda meglio con la concezione di un uomo al centro dell'Universo perché dà la prevalenza a problemi esistenziali piuttosto che a rigidi fatti tecnici.

Se da un punto di vista¹³² ideologico il trattato sulla pittura è il più importante non dobbiamo dimenticare che l'Alberti fu soprattutto architetto e che nelle sue opere attuò concretamente le proprie idee. Nella chiesa di San Francesco a Rimini, il Tempio Malatestiano, attuò l'operazione di riportare in un edificio moderno le forme e i moduli degli antichi romani, ma è in Sant'Andrea a Mantova che diede forma compiuta ed organica ad un suo progetto, visto che a Rimini dovette limitarsi a rivestire dall'esterno la preesistente fabbrica gotica. I contatti con la vecchia architettura medioevale italiana sono evidenti nella ripresa degli archi a tutto sesto dal romanico e nell'uso di un modulo geometrico e dei suoi multipli e sottomultipli, in questo caso il quadrato, derivato dal gotico del Nord. La novità consisteva essenzialmente nel nuovo valore che si dava alle proporzioni, recepibili dal fruitore e quindi più "umane" e nel ricordo diretto dell'antichità al quale si rifaceva l'architettura.

Questa differente concezione dell'architettura era anche una differente concezione dell'uomo in modo palese per tutti e soprattutto direttamente vivibile dal fruitore;¹³³ in questo modo i valori umanistici divenivano progressivamente sempre più vicini al popolo anche se questi poco poteva sapere di antichità classiche e si spiega anche come di fatto potesse procedere l'imposizione di nuovi modi di vita da parte della classe al potere.

Il Tempio Malatestiano¹³⁴ prese il nome dal signore di Rimini che lo

132 È proprio da quest'epoca che l'espressione "da un punto di vista" entra nel linguaggio comune in Italiano.

133 L'ordine dato alle parti viene percepito immediatamente senza doverci ragionare sopra; questo principio di psicologia della visione è valido tuttora.

134 Oggi sconvolto da restauri sconsiderati dovuti a qualche vescovo smanioso di far

volle, Sigismondo Malatesta e l'ordine religioso che lo permise fu quello Francescano, in contrasto con il vescovo, ordine cui già si doveva a Firenze la prima biblioteca umanistica. Più significativi ancora i nuovi palazzi costruiti nelle principali città che nel "regolare" l'aspetto urbanistico di strade e piazze davano anche la misura delle nuove regole del vivere civile, col loro aspetto prospettico metà naturale e metà urbano ottenuto con il sapiente uso del bugnato e, soprattutto, finalmente aperti attraverso la regolarità ed il numero inconsueto delle finestre ad una vita che rifuggiva dal concetto di forza militare per imporre il potere, come nei palazzi fortificati del medioevo recente. Un concetto di società civile che istaurava nuovi rapporti, sempre di forza, ma derivanti dal potere economico e sorretti da un grande prestigio culturale. Comunque, di sicuro, chi era al potere non ci rinunciò.

Come momenti di passaggio citiamo il Palazzo Spannocchi di Giuliano da Majano e il Palazzo Strozzi di Benedetto da Majano a Firenze per i palazzi di città ed il Palazzo Ducale di Urbino di Luciano Laurana per i castelli. Per quanto riguarda le nuove concezioni urbanistiche, naturale estensione dei concetti già espressi, per quasi tutto il secolo si riscontrano singole idee, ma poche realizzazioni organiche. Infatti la Cupola del Brunelleschi, come i principali palazzi e logge fiorentine, non determinarono alcun mutamento nel tessuto trecentesco della città, rispetto alla quale costituiscono delle intrusioni; e la stessa cosa vale per le altre città d'Italia.¹³⁵ Se ci si pensa bene queste affermazioni forse sembreranno un po' meno eretiche: Pienza, uno degli esempi più citati di pre-urbanesimo, non è un modello urbanistico in senso stretto in quanto tutto il piccolo paese fu letteralmente fuso con il palazzo dei principi da Bernardo Rossellino.

Unica vera parte urbana costruita secondo i nuovi canoni, a nostro

vedere il proprio stemma al centro dell'abside Quasi criminale l'aver tolto al Crocefisso attribuito a Giotto alcune parti, certamente non attribuibili al maestro (chiunque fosse) ma essenziali alla composizione anche se eseguite da aiuti.

¹³⁵ Il discorso va riferito alla situazione urbanistica del '400 ed è valido per tutta l'Europa.

parere, fu la serie di “addizioni” a Ferrara che si sono sovrapposte in più di cento anni abbracciando un arco che va dal pre-umanesimo nel 1386 (addizione di Niccolò II) al pieno Umanesimo del 1451 (addizione di Borso) a quella Rinascimentale del 1492 (addizione di Ercole I). I nuovi quartieri erano parzialmente al di là del porto-canale sul quale si fermavano i traffici fluviali; oggi la trasformazione del canale nel viale della Stazione ha fatto perdere un po’ il senso di stacco che doveva esserci tra il vecchio centro medioevale e le moderne costruzioni simbolo della nuova prosperità cittadina.

Una nota va aggiunta per evidenziare che l’architettura non proseguiva più solo per mezzo dell’esperienza, perché ormai l’insegnamento dell’algebra era radicato negli studi superiori da più di due generazioni e non ci sembra neppure il caso di dover insistere sull’importanza e l’utilità di simili mezzi di calcolo, solo che si pensi che fino ad oltre metà Trecento la più piccola proporzione era un grave problema matematico. Meno condizionati dal calcolo erano i pittori, che usavano prevalentemente la geometria descrittiva senza dover uscire dalle due dimensioni del quadro e senza problemi di materiali e di strutture portanti; si pensi invece alle difficoltà che incontrò Brunelleschi per mettere in opera la sua famosa cupola! A proposito di questa vorremmo sottolineare non tanto la brillantezza delle soluzioni adottate ma il fatto che ci fosse una commissione d’appalto in grado di capirne perfettamente il valore e la portata sia da un punto di vista tecnico che economico (il risparmio era enorme rispetto alle tecniche tradizionali). Brunelleschi fu il vero autore della cupola e le corporazioni medioevali d’ora in poi si ridussero ad associazioni professionali. Con lui una nuova classe di architetti e tecnici si stava formando in grado di risolvere i problemi, “inventando” la soluzione migliore; perché meravigliarci se anche il potere politico passava in nuove mani, più preparate a gestirlo in modo migliore da un punto di vista economico e produttivo?¹³⁶

¹³⁶ Dal punto di vista militare, però, la precoce fine della vecchia nobiltà che delle armi faceva la sua principale professione, costituì un punto di debolezza per la nuova classe al potere. Non così si trovarono altre nazioni, in primo luogo la Francia e la

Il pittore che più di ogni altro si occupò di prospettiva, Paolo Uccello, tanto da sembrare occupato solamente a trovare nuove regole per realizzarla secondo quanto dice Vasari⁴⁹, in realtà si pose forse più degli altri il problema della sua storicizzazione, arrivando ad affermare l'indifferenza verso la Storia nell'ambito di un qualsiasi sistema prospettico nel quale le azioni umane si collochino quali che esse siano. In altre parole:

- 1) dato un sistema prospettico ci si può collocare qualsiasi fatto; oppure, al contrario;
- 2) si può creare una prospettiva particolare per un fatto determinato.

Ad esempio del primo punto citiamo le due versioni della Battaglia di San Romano, quella del Louvre o quella degli Uffizi a scelta, nelle quali sullo sfondo alcune persone vanno a caccia di lepri, del tutto indifferenti al massacro in primo piano che dovrebbe costituire il fatto principale narrato, indifferenza sottolineata dall'adattamento di forme e colori alla prospettiva stessa. Questa scena ci ricorda il concetto di *homo ludens* espresso da Huizinga¹³⁷ e ci propone un tema di meditazione: non sarà che l'uomo dell'Umanesimo, alla fine, continui a giuocare un giuoco con altre regole? Sia come sia, è sempre un riacciarsi al passato del modo di pensare di questo arditissimo maestro di prospettive. Come esempio del secondo punto si può ricordare il San Giorgio che Uccide il Drago degli Uffizi con la celebre prospettiva divergente (in apparenza) che crea quasi due spazi dedicati al santo ed alla bestia. Notiamo ancora che il concetto di uno "spazio dedicato" sembra assai simile a quello del teatro medioevale,

Spagna, che non furono mai a corto di quadri per gli eserciti e, soprattutto, di gente dalla mentalità adatta a condurre seriamente una guerra. I grandi capitani delle Compagnie di Ventura italiani sono espressione di individualismo anche in questo campo, abile e valoroso ma sempre sostanzialmente individualismo.

137 Vedi: E. GARIN, *J. Huizinga e L'Autunno del Medioevo*, introduzione alla traduzione italiana, Firenze 1966. Segnaliamo anche l'importante studio di A. LANZA, *La letteratura tardogotica, arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio 1994.

come medioevale era il soggetto cavalleresco rappresentato, ormai superato in un'epoca in cui, almeno in Italia, le Signorie avevano posto termine per sempre a quello che era rimasto del Feudalesimo e della Cavalleria.

Questo rapporto uomo - storia viene così ad avere tre aspetti distinti anche se intimamente interdipendenti, li citiamo nell'ordine di importanza che probabilmente avrebbero avuto allora:

- 1 - la posizione dell'uomo nella storia della salvezza, nella quale il progetto divino ha il suo fulcro nella resurrezione di Cristo;
- 2 - il problema della continuità tra moderno ed antico, nel quale si percepisce la frattura di un evo di mezzo, frattura che dal punto di vista religioso ovviamente non esiste;
- 3 - la valutazione che si dava della forza innovativa, se non rivoluzionaria, dell'Umanesimo rispetto al Gotico.

Ricordiamo per inciso che il termine Gotico non era comunemente usato se non per indicare un tipo di scrittura e solo in seguito fu esteso a tutta l'arte del XIII e XIV secolo per divenire, ancora più tardi, un'indicazione di stile. Come si può vedere, se un artista (o un uomo di cultura qualunque) affrontava nelle sue opere una di queste tematiche non avrebbe potuto risolverla senza le altre due. Subito diverse furono le interpretazioni che dell'antico (e del conseguente valore del moderno) diedero i due tra i maggiori artisti della prima metà del secolo, Brunelleschi e Donatello, che pure ebbero modo di formarsi sulle stesse fonti.¹³⁸

Il giudizio (un po' velenoso per verità) che Brunelleschi diede del Crocefisso di Donatello, accusato di aver messo in croce un contadino, è estremamente indicativo in proposito. Giustamente è stato osservato¹³⁹ che Donatello vedeva nei Fiorentini a lui contemporanei i veri discendenti dei

¹³⁸ Donatello fu forse allievo del Ghiberti, Brunelleschi ebbe con lui rapporti stretti anche se contraddittori. Riguardo l'amicizia tra i due non si ha motivo di dubitare del loro comune viaggio a Roma e, in genere, di una comunanza di interessi.

¹³⁹ G. C. ARGAN, *Storia dell'Arte Italiana*, Firenze, Sansoni, 1966

Romani antichi. Il problema era stato ereditato dai secoli precedenti e riguardava la vecchia disputa su chi fosse la "seconda" città, ovvero la città più importante d'Italia; la prima era sempre, per motivi ideali, Roma. La traccia di campanilismo¹⁴⁰ che forse ancora era presente nella proposta artistica di Donatello è, oltretutto, confermata nel tono del proemio dell'Alberti al proprio trattato. Per noi quello che conta è l'affermazione decisa dell'immanenza della storia nel mondo e nel conseguente ristabilimento di una effettiva continuità con l'antico. Lo spazio misurato e perfettamente proporzionato di Brunelleschi implicava che l'uomo ci si potesse collocare con perfetta armonia; l'attualità dell'ideale Donatelliano no.

Esaminiamo per un momento il problema delle proporzioni di Cristo e vediamo il perché della critica brunelleschiana; abbiamo trovato almeno quattro motivi per giustificarla:

- 1 - Cristo è generato direttamente da Dio;
- 2 - Cristo è il prototipo di tutti gli uomini;
- 3 - Cristo è nobile, discende da re per parte di madre;
- 4 - Cristo è nell'antico.

Per tutte queste ragioni egli non può essere rappresentato che come perfettamente proporzionato, stavamo per scrivere bello, ma l'uso di questo termine ci avrebbe spostato in avanti di almeno novanta anni. L'ultima ragione, come si può ben vedere, non è di carattere religioso, ma dobbiamo tenere presente che la riscoperta dell'antico implicò anche la riscoperta del paganesimo. Nel suo Crocefisso Donatello calò l'antico e il divino assieme nell'attuale e nell'umano, con un passaggio contemporaneamente temporale, fisico ed antropologico, focalizzando l'operazione nella sua Firenze ma senza indicare chiaramente in che modo ciò fosse possibile anzi, facendone un problema dichiaratamente non risolvibile. Che la posizione dell'uomo in Donatello sia incerta o dubbiosa

140 O nazionalismo? Intendendo però la sola nazione fiorentina.

certamente è dovuto ad un particolare sentire dell'autore, ma anche in parte al fatto che se i modelli ai quali ci si riferisce vengono in qualche modo resi concreti o attuali per ciò stesso possono essere anche discussi in maniera maggiore che rispetto ad una loro proiezione in un passato in cui siano idealizzati e visti come immutabili.

Questa incertezza nella posizione dell'uomo possiamo vederla in quasi tutte le opere di Donatello, dalla Cantoria del Duomo di Firenze, in cui la struttura, data dalle colonnine, è rigida ma esterna alla scena (apparentemente senza regole) di danza, all'Annunciazione di Santa Croce, dove il cubo prospettico costringe letteralmente al proprio interno la Vergine che invano tenta di fuggire dall'intrusione dell'angelo. Più ancora questo si può vedere nei bassorilievi di Padova, dove le prospettive sono precise e proporzionate, brunelleschiane, perfettamente tracciate da sottili solchi e rilievi del bronzo, ma dove, anche, i personaggi si muovono spesso quasi scompostamente senza ordine e senza accordo con la struttura prospettica. Per la verità il movimento ha sempre un'origine: Dio, o un gesto o un'ispirazione divina; è l'uomo che fatica ad adattarsi a ciò che è perfetto a causa della propria limitatezza.

Proprio questo è il punto: sin dall'origine l'Umanesimo pone come fondamentale il rapporto dialettico tra uomo e Dio, tra libertà e predestinazione. In altri artisti non appare alcuna contraddizione, come in Guido di Pietro, il Beato Angelico. Il fatto che fosse un religioso, un domenicano, giustifica già la scelta che aderisse all'Umanesimo cercando di dare ai suoi portati un senso religioso. Sarebbe interessante sapere come coniugasse tanta attività artistica con gli impegni della sua condizione. Di certo fare il pittore non era considerata un'attività manuale disdicevole per un domenicano se ad un certo punto divenne abate, nominato da quel Papa Niccolò V che gli aveva commissionato la cappella che ancora porta il suo nome, nomina dovuta proprio ai suoi meriti artistici, visto che fu fatta appena ebbe finito il lavoro negli appartamenti papali. Anche questo è chiaro indice della nuova considerazione in cui si teneva l'arte.

La soluzione proposta dall'Angelico è la più semplice in apparenza: tra verità di fede e verità artistica non può esserci contraddizione, perché la verità è una ed evidente alla ragione. Evidente non vuol dire che possa essere spiegata nelle sua essenza profonda, ma piuttosto che può essere vista e comunicata con certezza, cosa che in pittura, con la possibilità offerte dalla prospettiva, era divenuta facile. Anche il fatto che in un primo periodo la sua opera sia da inserire in ambito tardogotico, oscillante tra il misticismo di Pietro di Giovanni, Lorenzo Monaco (anche lui un religioso) e Gentile di Niccolò, Gentile da Fabriano, ci sembra indicativo che l'adesione ai modi di Masaccio avvenne in seguito ad una scelta cosciente. Nella Deposizione al Museo di San Marco in Firenze convergono molti elementi:

- tre personaggi che discutono o contemplanano razionalmente il fatto storico, riecheggiando i committenti dell'Adorazione dei Magi di Masaccio e saranno ripresi nella Flagellazione di Urbino di Piero della Francesca;
- la prospettiva precisa sottolineata dalla costruzione spaziale data dalla croce e dalle scale che aveva un antecedente ancora più antico in Ambrogio Lorenzetti;
- il sentimento spirituale di disperazione delle donne che piangono è un ricordo di Lorenzo Monaco nell'interpretazione del soggetto;
- lo stile, specie nel colore, rimarrà sempre ispirato a Gentile da Fabriano;
- uno sfondo lontano, in cui al sentimento delle donne corrisponde la città, Gerusalemme, luogo dell'uomo e delle sua *civilitas* ed in cui, dietro la razionalità degli uomini, è la natura.¹⁴¹

Tutto ciò in una splendida cornice quasi a trifora per tripartire la scena, di per sé esempio di un Gotico Fiorito che certamente doveva fare una gran "presa" sul pubblico. Questa cornice non interessa la reale struttura interna dell'immagine ma ne rimane separata; del resto se in prospettiva si

¹⁴¹ Quasi superfluo sarebbe notare che alle donne, in quest'epoca, non veniva attribuita se non una scarsa capacità razionale.

parla di “finestra” visiva in questo caso abbiamo una finestra simile alle tante, la maggioranza, che si trovavano nei palazzi (signorili) di città e non una squadrata con cornice, più moderna ma poco diffusa; la prospettiva riguarda quello che è al di là della finestra, non la sua forma. Internamente all’immagine il vero elemento unificatore è la luce, diffusa, quasi meridiana, che tutto fa vedere con chiarezza all’occhio ed alla mente, chiarezza che in uno spirito profondamente religioso diviene trascendenza, come trascendente è l’essenza della verità. Che il tentativo di Beato Angelico fosse ben riuscito lo dimostrò la chiamata a Roma da parte di papa Niccolò V che gli affidò la decorazione della sua cappella privata, imponendo così, dall’alto della sua autorità, l’Umanesimo in un ambiente ancora fortemente conservatore.

Questa luce, questa spiritualità, unite all’artificio tecnico di abbassare il punto di fuga per dare più risalto ai personaggi, si concretizza, ancora più pura, nella pittura di Piero della Francesca, che sfronderà definitivamente ogni residuo del passato dalla propria arte. Il punto di partenza è sempre Masaccio ma quelle grida di dolore lacerante che troviamo nel gesto della Maddalena nella Crocefissione di Santa Maria Novella sono ulteriormente razionalizzate per raggiungere un rapporto uomo - storia quasi assoluto, in cui la centralità dell’uomo e di Dio coincidono (es: Il Tributo in San Francesco ad Arezzo). Se tutto coincide tutto è geometrico ed alla geometria possono essere sempre ricondotte le infinite forme naturali. È questa la tesi di fondo dei suoi trattati *De Prospectiva Pingendi* e *De Quinque Corporibus Naturalibus*.¹⁴² E non solo la luce è meridiana e diffusa, ma anche le proporzioni sono espresse nelle loro forme più meditate: nella già citata Flagellazione di Urbino forme geometriche (il cilindro), forme architettoniche (la colonna) e l’uomo (il corpo di Cristo) coincidono e con le proporzioni dei corpi anche i colori hanno una loro proporzionalità interiore; i tre personaggi in primo piano sono di due colori primari, il Rosso ed il Blu, e il terzo della loro somma, il Porpora. L’affermazione del

142 PIERO DELLA FRANCESCA, *De Prospectiva Pingendi*, ed. critica a cura di G. NICCO FASOLA, Firenze 1942.

nuovo modo di vedere era totale e le nuove categorie di lettura dell'immagine ormai escludevano di fatto le vecchie.

Normalmente si contrappone a Piero della Francesca Filippo Lippi, mettendo in antitesi uno "spazio teorico" ad uno "spazio empirico"; ci sembra forse eccessivo. Filippo Lippi fu solo più attento a quei parametri di naturalezza e dolcezza nei gesti e nelle espressioni che Leon Battista Alberti aveva indicato come indispensabili per poter ottenere una pittura equilibrata e gradevole. Certo, si rimane sempre affascinati dinanzi alle vette assolute del pensiero umano, in qualunque campo siano raggiunte, ma la scienza della comunicazione non è fatta solo di pensiero filosofico: Filippo Lippi si legge, nei significati di fondo, ancora oggi con chiarezza mentre la nostra lontananza dalla religione e dal pensiero più dotto dell'epoca, soprattutto nelle sue forme più astruse, ci rende talora difficile una corretta interpretazione di molte delle opere di Piero. Non a caso anche Filippo Lippi era un religioso, un carmelitano, ed anche lui offriva una visione della verità il più vicina possibile al sentimento popolare. Se ci ricordiamo che anche Paolo Uccello aveva un minimo *status* di religioso, dato che era terziario francescano, ed esaminiamo i soggetti dell'arte della prima metà del XV secolo ci accorgiamo anche che tanta contraddizione tra fede religiosa ed Umanesimo in questo primo periodo non c'è; dobbiamo dedurre che il passaggio alla cultura più "pagana" del Rinascimento implicò anche un cambiamento di base nel pensiero, implicito nel concetto stesso di Umanesimo, ma non espresso subito in modo palese.

La fede di questi pittori era ciò che li univa a tutto il popolo e ci permette di dire che la loro fu un'arte per molti aspetti popolare. La grande partecipazione che le varie fonti attestano da parte del popolo per le vicende artistiche della propria città indica chiaramente che arte ed artisti corrispondevano ancora, essenzialmente, ai contenuti di ciò in cui il popolo credeva. Non ci riferiamo alla sola città di Firenze ma, in varia misura ed in diversi modi, a tutta l'Europa.

I contenuti dell'arte sono ancora, in buona parte, i valori generali della

società e le differenze tra le espressioni artistiche delle varie regioni europee non corrispondono altro che ai differenti modi di sviluppo della società tra una regione e l'altra, noi qui ci siamo occupati di quella che conosciamo meglio e speriamo che altri proseguano il lavoro per il resto d'Europa. Sembra che ancora i contenuti dell'opera d'arte debbano coincidere con la forma stessa dell'opera come era stato per molti secoli ma non è così. Si segua questo ragionamento: la veduta prospettica diviene rapidamente l'unica possibile per descrivere il reale perciò si finisce per far coincidere la veduta prospettica con il reale; invertendo i termini ciò che è rappresentato prospetticamente lo viene sempre come se fosse reale per cui se i contenuti sono relativi a delle espressioni religiose popolari sono visti e vissuti come reali. Ma è la forma a prevalere sui contenuti, indispensabile per poterli comunicare e rappresentare.

IL RINASCIMENTO

Alla metà del XV secolo tutte le possibilità tecniche offerte dall'arte sono state esplorate ed ogni centro di un minimo di importanza del Centro e del Nord Italia¹⁴³ offre una sua particolare scuola pittorica. La prospettiva è ormai universalmente accettata ed utilizzata come il mezzo rappresentativo per eccellenza. La differenza col passato, anche se non percepita chiaramente né allora né, spesso, oggi¹⁴⁴ è che la rappresentazione può essere modificata e, perciò, può essere modificato anche il reale. Inoltre, ciò che è percepito lo è nella prospettiva e nelle altre tecniche (colore, chiaroscuro, disegno, espressione ecc.) collaterali mentre si fa sempre più evidente il rischio che i significati allegorici o simbolici dell'immagine non vengano più ricevuti attraverso i modi della rappresentazione ma attraverso dei puri ragionamenti, generando due livelli di lettura. Uno immediatamente e fisicamente recepibile ed uno più intellettuale, ai quali corrispondono diverse interpretazioni dei contenuti. Questi a loro volta hanno origine da portati differenti: quello propriamente religioso ed uno più laico e libero da dogmi. Si tratta di quell'aspetto pagano che ad un certo punto sembrò entrare in contrasto con la coscienza cristiana.

Questo paganesimo trova la sua origine nell'antichità stessa. Abbiamo, sin quasi dall'inizio del secolo, due diverse interpretazioni dell'antico, due tendenze a dare maggiore o minore forza allo spazio prospettico, due modi di interpretare la posizione dell'uomo nel mondo. Sembra proprio che l'ambiguità sia una caratteristica del nuovo secolo; forse non sarà mai più sanata, non la contraddizione tra essere (o come si dovrebbe essere) e il non riuscire ad essere, ma tra due modi di essere entrambi validi e possibili. Quello che manca, in fondo, è una chiara idea del rapporto tra l'uomo e la sua posizione fisico - storica perché più questa posizione è precisa più si tende ad immobilizzare la storia, come in Piero della

143 E per la verità in tutta Europa.

144 Accade spesso nella fotografia, in particolare nel fotogiornalismo; nell'errore cadono soprattutto i destinatari della comunicazione.

Francesca, mentre le interpretazioni più vitali, come quelle di Paolo Uccello e del Beato Angelico non sanno dare risposta o si fermano dinanzi all'insondabile mistero dei misteri di fede. Poiché la soluzione non può essere che trovata con la ricerca essa stessa teorizzerà movimento, ricerca, dinamicità anzitutto nel pensiero, come è logico. Così si passò da Aristotele a Platone, dall'uso della logica come mezzo descrittivo (e solo in un secondo momento di conoscenza) all'uso dell'intuizione come mezzo conoscitivo. Il problema che si pone è se e da quale delle due concezioni dell'antico nasca il Neoplatonismo della seconda metà del XV secolo; una relazione certamente non univoca o assoluta.

Forse dire nasca è un termine inesatto; il Neoplatonismo è solo una ripresa di quelle idee platoniche che mai avevano ceduto del tutto il campo al Tomismo e ad un certo punto furono ravvivate dalla migliore conoscenza del Greco antico che si andava diffondendo in Italia come naturale esigenza della cultura. La prima cattedra di Greco fu costituita a Pavia già verso la fine del Trecento, prima che arrivasse in Occidente una certa quantità di testi originali dell'antica letteratura greca dopo la caduta di Costantinopoli, come si studia nei testi di storia. Non vogliamo negare l'importanza di questi arrivi, ma ci sembra piuttosto che ai nuovi indirizzi filosofici corrisponda un cambiamento nel rapporto a tre: Natura - Uomo - Dio.¹⁴⁵ L'uomo è sempre al centro della natura e la conosce, ma la sua posizione diviene dinamica e attiva da contemplativa che era. Non più conoscere e valutare le proporzioni e i rapporti reciproci, ma attivarli e crearli o, per essere più esatti, trovarli.

Ad un agostiniano, Egidio da Viterbo, può essere fatta risalire una parte consistente delle prime teorie neoplatoniche e in particolare modo quanto riguarda il concetto che a pochi dovesse essere concesso conoscere la rivelazione divina e che questa andasse avvolta di un velo poetico, mistico e simbolico, di non facile accesso per evitare contaminazioni.¹⁴⁶ Egidio

145 Il lettore avrà certamente notato che alcuni termini sono scritti talora con l'iniziale minuscola e talora maiuscola; ciò è dovuto alla considerazione di quanto, all'epoca di cui si parla, fosse personalizzato il concetto in questione.

146 *Aegidii Viterbiensis Epistolae Selectae*, in E. MARTÈNE e U. DURAND, *Vetrarum*

ispirò due poeti contemporanei, Sannazzaro e Poliziano¹⁴⁷ e proprio a quest'ultimo fece riferimento a sua volta Sandro Botticelli. Egidio da Viterbo aveva espresso un concetto della vecchia cultura medioevale, quello dell'inadeguatezza del volgo ad accedere alla piena verità a causa dell'ignoranza, ed uno moderno, quello della coincidenza tra vero e bello, moderno almeno quanto il rifiorire del Neoplatonismo. Il primo di questi era ripreso pari pari ed esplicitamente da Dionigi l'Aeropagita¹⁴⁸ al quale per tutto il Medioevo si erano ispirati gli artisti, o meglio, i loro committenti, nella teoria che la luce delle architetture, dei mosaici, dei gioielli, dell'arte in genere, simboleggiasse la luce divina. Il secondo concetto era fondamentalmente nuovo, anche se ripreso quasi direttamente da Platone.

Ora che l'immagine aveva raggiunto una notevole precisione e chiarezza nel poter "raccontare" e dimostrare si sentiva il bisogno di istaurare un sistema di simboli che ristabilisse la distanza tra dotti ed ignoranti, distanza che diveniva ogni anno sempre più grande e per coprire la quale non bastava più parlicchiare il latino ed avere letto qualche sacra scrittura ed un'epitome della logica aristotelica. Traspare evidente, dagli scritti dei letterati, un senso di superiorità e di disprezzo verso il volgo, "transito per cibo", come lo chiamava Leonardo da Vinci, espressione che da sola spiega la volontà di erigere barriere nella comunicazione. Tutto il contrario dell'evidenza della verità del Beato Angelico tanto che il simbolismo, così preciso in lui ed in Piero della Francesca, diviene contorto e volutamente incongruo. Un discepolo di Egidio da Viterbo, Paolo Cortesi, adombrò anche una teoria delle

scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium amplissima collectio, vol. II, Paris 1724; per l'influenza sugli artisti successivi vedere PFEIFFER H. S.J. *La stanza della Segnatura sullo sfondo delle idee di Egidio da Viterbo*, in *Colloqui del Sodalizio*, serie II n. 3, Roma 1972 e F. SECRET, *Egidio da Viterbo e Giovanni Pico della Mirandola*, in *Augustiniana*, Roma, 1977.

147 In particolare il *De Partu Virginis* di Sannazzaro ed il dialogo *Egidius* del Poliziano.

148 O meglio lo pseudo-Dionigi.

immagini¹⁴⁹ in cui si sottolineava il piacere intellettuale che si trovava nelle pitture che richiedessero particolari capacità ermeneutiche: “Se qualcuno conosceva e penetrava profondamente le proprietà delle singole cose, l’essenza e natura particolare di ciascun animale, costui alla fine, messe insieme le congetture di quei simboli, coglieva il senso segreto dell’espressione (*aenigma sententiae*).”¹⁵⁰

Il più noto tra questi pensatori, Pico della Mirandola, sviluppò pienamente la teoria, già proposta da Egidio da Viterbo e da Cortesi che la verità andasse espressa per “geroglifici”, per simboli misteriosi, mostrando al volgo solo la parte esterna dei misteri di fede, la corteccia, e riservando ai soli intellettuali superiori il senso vero, il midollo. Pico arrivò anche a teorizzare la storia di una rivelazione mistica e misterica, che passava per Orfeo, Pitagora, Platone, Proclo, Plotino, Dionigi l’Aeropagita ecc. per arrivare fino ai suoi tempi; in questo processo si fondevano tra loro e si trovavano corrispondenze di varie teologie di diversa provenienza, forse tutte, tanto che viene da pensare che si trattasse di una sorta di ubriacatura per eccesso di conoscenza e di intellettualismo, non solo di Pico naturalmente ma un po’ di tutti; si parlava di ogni cosa mescolando tutto ma, nel concreto, le conoscenze erano più erudite e presumentive che realmente universali.

Un cenno dobbiamo pure dare di Giuda Abramabel, allora meglio conosciuto come Leone Ebreo,¹⁵¹ che scrisse dei *Dialoghi d’Amore*,¹⁵² un vero trattato di filosofia in versi i quali, anche se editi postumi nel 1535, assai probabilmente dovevano essere a conoscenza di Pico della Mirandola che li aveva ispirati. Abramabel si pose il problema della possibilità da parte di

149 PAOLO CORTESI, *De Cardinalatu*, Roma, 1510; il problema è stato trattato ampiamente da G. SAVARESE in *Cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1480 – 1507)*, Anzio, 1993.

150 P. CORTESI, *De Cardinalatu*, LIV, cit., traduzione di G. SAVARESE.

151 Giunto in Italia per sfuggire alle persecuzioni in Spagna.

152 GIUDA ABRAMABEL, *Dialoghi d’Amore*, a cura di S. CARAMELLA, Bari, Laterza, 1929; questa edizione, l’unica critica, ebbe la sventura di essere ritirata dal commercio nel 1938 a causa della politica antiebraica del Fascismo in Italia.

esseri finiti della conoscenza di una verità infinita e sostenne che ciò era possibile perché l'infinito si imprimeva negli intelletti finiti conformandosi, in qualche modo, alla loro stessa natura. In tale modo poteva assegnare all'uomo il ruolo di intermediario tra Dio e Natura per mezzo della conoscenza. Questa idea probabilmente era già diffusa negli ambienti intellettuali fiorentini e napoletani e giustificava una rivelazione che si trasmettesse al di fuori dell'autorità della Chiesa. Sempre a lui si deve il concetto di un circolo cosmico di amore tra Dio ed il creato e nei suoi versi viene sottolineata quell'ansia di perfezione che caratterizzò l'attività dei maggiori artisti.¹⁵³

Anche la scuola aristotelica italiana, soprattutto a Padova per opera del Pomponazzi,¹⁵⁴ si occupò del problema della rivelazione giungendo a due conclusioni: la prima che esistevano due verità distinte, una razionale, della scienza ed una di fede, della Chiesa, che potevano anche essere in contrasto tra di loro e delle quali l'intelletto umano poteva realmente conoscere solo la prima; la seconda è che se il disegno e l'onniscienza di Dio sono eterni, il destino dell'uomo è predestinato. Né Abramabel né Pomponazzi furono perseguitati per le loro idee, lo fu invece Pico della Mirandola, probabilmente perché troppo provocatorio nei comportamenti. Il pensiero scientifico moderno aveva il suo primo teorico e la Riforma che Martin Lutero si apprestava a lanciare aveva una prima base di pensiero non platonica ma aristotelica! Il passaggio tra Aristotelismo e Neoplatonismo è meno forte di quanto sembrasse ai fanatici di Platone dell'epoca.

In tanto ribollire di idee sembra arduo arrivare a trovare quali fossero i criteri con i quali giudicare un'opera d'arte se, data la concidenza tra arte e verità, la verità era volutamente misteriosa e velata dall'arte stessa; in altre parole l'arte era tanto maggiore quanto più copriva i propri reali contenuti, in forma di "geroglifici" come sosteneva il Valeriano.¹⁵⁵ Si

¹⁵³ Vedi per tutto il problema: H. PFLAUM, *Die Idee der Liebe. Leone Ebreo*, Tübingen, 1926.

¹⁵⁴ P. POMPONAZZI, *Opera*, Basilea, 1567.

¹⁵⁵ P. VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*,

creava così una doppia verità come quella di Pomponazzi, ma su di un piano diverso ed a questa facciamo riferimento per spiegare i portati dell'arte del primo Rinascimento. La separazione dal volgo con un senso di superiorità intellettuale aveva la sua origine in Petrarca ma anche nell'atteggiamento secolare dei nobili verso i plebei; la convinzione di dover dare a questi solo la parte più facile della verità di fede risaliva all'Impero Romano; l'eleganza e la raffinatezza assoluta dello stile era ereditata dal tardogotico e la ritroviamo una generazione dopo negli artisti del primo Rinascimento Italiano, i maggiori dei quali furono così una sintesi nuova del pensiero precedente.

Dopo tanto intellettualismo poniamo subito un problema che giustifichi i noiosi discorsi filosofici appena fatti: se il contenuto delle opere più conosciute dell'epoca non è conoscibile con facilità, come è possibile che siano tanto famose senza essere capite?

Normalmente, invece, ci si limita a chiedersi quali siano i contenuti di queste opere, non perché siano tanto apprezzate; parliamo di Botticelli Leonardo, Michelangelo, Raffaello, tanto per citare solo i grandissimi. Facciamo qualche altra considerazione: l'arte antica e medioevale era tanto connessa ai valori di base della società che poteva essere moltiplicata tramite copie senza perdere di significato e questi valori erano importanti quanto la bellezza, nella sua forma originale di stile, e l'originalità della creazione. Nel Cinquecento questo rapporto si articolò e questi valori, rimanendo nascosti, non furono più necessariamente causa di imitazione. I criteri di lettura divennero fortemente differenziati secondo il grado di acculturazione del fruitore e non è da dubitare che i personaggi di maggiore erudizione provassero, nel giudicare certe opere d'arte, quel piacere intellettuale che dava l'esercizio della mente nell'ermeneutica cui faceva riferimento il Cortesi.

Ad esempio, i piani di ricostruzione della Basilica di San Pietro possono trovare la loro base ideologica nella teoria di Egidio da Viterbo che nella Basilica stessa vedeva, con lungo e spesso contorto ragionamento, una

Basilea 1575.

manifestazione della potenza divina. Lutero vide la cosa in modo del tutto differente, ma era lui certamente che interpretava sia il sentimento popolare che, dal lato opposto, gli intendimenti dei ricchi banchieri romani. Anche la costruzione della Cappella Sistina è da connettere al desiderio di Papa Sisto IV di farne una dimostrazione del progetto divino della storia della salvezza cui corrisponde quasi esattamente tutto il ciclo degli affreschi. Già la decisione di dargli le dimensioni del tempio di Salomone ci dà una valida indicazione della direzione in cui cercarne i significati.¹⁵⁶

Un caso significativo degli esiti di queste problematiche è dato da due dei maggiori artisti mai esistiti, Sandro Botticelli e Leonardo da Vinci, che furono, per di più, entrambi allievi nella stessa bottega, quella del Verrocchio e che quindi si formarono, sia tecnicamente che ideologicamente, nello stesso modo e pure, nella diversità, mantennero sempre un fondo comune di interessi. Per la verità anche Michelangelo potrebbe essere avvicinato a Botticelli e Leonardo, visto che da giovane, come tutti sanno, fu introdotto nella corte di Lorenzo de' Medici, dove certamente ebbe modo di formarsi intellettualmente col contatto e l'insegnamento di personaggi come Pico della Mirandola, Ficino, Sannazzaro, Poliziano oltre, naturalmente, lo stesso Lorenzo.

Tornando a Botticelli e Leonardo noteremo che entrambi furono sempre alla ricerca di qualcosa, nell'arte, di stabile e definitivo, che in qualche modo rispecchiasse quell'Idea cui aspiravano come termine ultimo di salvezza e che Leone Ebreo cantava nei suoi versi. In Leonardo questo si manifestò in una forma d'ansia che lo portò a sperimentare continuamente nuove tecniche per raggiungere la perfezione tanto da ottenere, quasi, il risultato contrario, almeno sul piano della durezza delle opere. In Botticelli l'ansia intellettuale passò dalla fiducia quasi totale nei mezzi della ragione alla consapevolezza che ogni sforzo, senza un aiuto divino, sarebbe stato inevitabilmente troncato dalla limitatezza dell'uomo,

¹⁵⁶L'argomento è stato esposto da M. CALVESI in *Una Nuova Lettura della Sistina*, in ARS n°1, Milano 1997.

concezione in cui anticipò in parte le problematiche della Riforma Luterana. Ciò si tradusse in due periodi distinti, al primo dei quali appartengono le sue opere più celebri, la Primavera e la Nascita di Venere, in cui il concetto di un Amore che, tramite l'arte, salva le anime elette viene espresso con una serie di allegorie tanto oscure nei contenuti quanto sono armoniche le immagini che le rappresentano.

Per spiegare questo bisogna partire dalla proposta che avevamo fatto precedentemente di invertire i termini della questione: non bisogna chiedersi quali siano i contenuti di un bel quadro ma perché sia considerato bello un quadro del quale non si conoscano bene i significati. È vero che in realtà buona parte di questi ultimi traspaiono comunque. Anzitutto la bellezza esteriore è il primo ed il principale, quella "scorza" di cui parlava Pico della Mirandola, ma poi, l'essenza della verità più nascosta dei quadri di Botticelli non è la Bellezza Divina? Della quale quella esteriore è proiezione e immagine riflessa ma anche l'unico mezzo per poterne comunicare l'idea¹⁵⁷ con efficacia. *"La bellezza è una grazia, uno splendore della bontà, che sulla prima giunta apparisce all'aspetto, quasi il colore alla superficie, oggetto della potenza virtuale"*.¹⁵⁸ Il paragone con l'arte pittorica è diretto. Tutte le tesi filosofiche di Marsilio Ficino non avranno mai l'efficacia di un discreto quadro, senza voler scomodare Botticelli o Leonardo. Ad esempio, che importanza ha sapere esattamente se la figura di Venere che nasce dal mare rappresenti o no l'anima rigenerata dall'acqua del battesimo o Venere = *Umanitas*, cioè emanazione dell'Amore? La figura in se esprime chiaramente il concetto di un'armonia tra Umanità e Bellezza. Oppure, nella Primavera, è importante parlare di Venere Urania, rappresentante *"la bellezza [che] è un certo atto o razzo d'Iddio penetrante in tutte le cose"*¹⁵⁹ per il gruppo delle Grazie e parlare di Venere Dione riguardo all'episodio di Zefiro che insidia Flora per indicare il

157 Intendendo il termine sia come archetipo platonico che come conoscenza generica.

158 F. CATTANI DA DIACCETO, *I tre libri d'amore, con un panegirico d'Amore*, con la vita del detto Autore fatta da M. BENEDETTO VARCHI in Vinegia, 1568.

159 A. BRUCIOLI, *Dialoghi della naturale philosophia e humana*, Venezia 1544.

desiderio di procreazione?¹⁶⁰ E che altro dovrebbe rappresentare una scena in cui un maschio salta addosso all'improvviso ad una femmina?

Sosteniamo, insomma, che se si lascia da parte la filosofia, le linee principali di questi quadri si spiegano da se, intuitivamente, per mezzo di quell'istinto che è tutto il contrario dell'intellettualità che costituiva il vanto del gruppo cui apparteneva Botticelli. Più difficile è la lettura dei due affreschi con le storie di Mosè della Cappella Sistina¹⁶¹ ma forse perché era difficile la proposta di un platonismo cristiano che Botticelli portava alla Curia Romana,¹⁶² certo molto meno chiara degli antistanti affreschi del Perugino. Questa chiarezza espressiva può essere estesa anche alla lettura della Gioconda di Leonardo da Vinci e ad analoghe considerazioni sulla sua fama. Il quadro è il più celebre esistente in tutto il Mondo di tutte le epoche ed anche su di esso si sono sprecati fiumi di parole per spiegarne i contenuti, primo dei quali il "misterioso" sorriso della Gioconda. Eppure tutti concordano che rappresenti una figura umana ritratta in perfetto equilibrio psico-fisico con la natura, nella quale, col mezzo dell'atmosfera, vive un'esperienza superiore. Una natura che vive e segue le sue leggi, la *natura naturans*¹⁶³ di Ficino, in cui vediamo fiumi scorrere e tingersi delle rocce che attraversano, indice di quella forza vitale di cui fa parte l'essere umano. Allora, perché tanti misteri? La donna ritratta è quasi certamente la moglie del Conte del Giocondo, indicata col nome del marito al femminile come allora si usava. Ma anche se fosse un'altra donna sarebbe lo stesso. Certo si tratta di una nobile; si sono mai viste contadine vestite di seta? Stoffa carica di riflessi (sotto lo sporco)¹⁶⁴ che si prestò bene agli

160 Il problema è stato approfondito nell'articolo di L. SECCHI TARUGI, *Mitologia trasfigurata nelle Stanze del Poliziano e nelle Allegorie del Botticelli*, in *Interrogativi dell'Umanesimo* Vol. II, Atti del X (1973) Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici di Montepulciano, Firenze, 1976. Da questo articolo sono state riprese le citazioni del Cattani e del Brucioli.

161 Vd. M. CALVESI op. cit.

162 Vd. G. C. ARGAN op. cit., anche per la lettura della Gioconda.

163 Per esprimersi meglio Ficino inventa il verbo "naturare"; la *natura naturans* è la natura che genera la natura secondo, naturalmente, le proprie stesse leggi.

164 Al Louvre sono puliti bene solo i quadri di autori francesi.

effetti pittorici cercati dal pittore; l'estrema abilità di Leonardo consisté nel dare luminosità ai capelli ed alle vesti giocando con toni di nero su nero, come nell'accostamento tra velo e capelli, nei quali si riflette la luce. Perché sorrida non ha bisogno di spiegazioni, chi mai si farebbe fare un ritratto "ingrugnato"?

Quale senso esatto dare al suo sorriso è più difficile a dirsi, infatti l'espressione che ne deriva non esprime alcun modo di sentire particolare. La sensazione è accentuata dal fatto che una serie di piccoli scarti prospettici danno una notevole dinamicità alla figura rendendo incerta la posizione e, di pochissimo, il punto di fuga. Tutto è conforme alla concezione di un'umanità inserita ed adattata in una Natura perennemente in movimento, ma genera indecisione interpretativa; manca la certezza descrittiva della prospettiva geometrica sostituita da uno spazio più indefinito, o meglio, da definire indagando, come faceva Leonardo per le leggi naturali. Chi guarda non trova certezze pronte ma deve cercarle. Ogni tentativo di lettura del quadro fatto in epoca romantica si è scontrato con la difficoltà di dare un preciso significato sentimentale (amore, simpatia, ecc.) a questo sorriso. Eppure se la figura rappresenta un essere umano in perfetta sintonia con la Natura non può essere altro che l'espressione di uno stato di beatitudine che deriva da questa esperienza. La difficoltà reale, inconfessata, della critica del passato era data dal fatto che un simile ruolo non era concepito possibile per una donna; in altre parole una donna non poteva rappresentare tutto il genere umano. Questa difficoltà è stata superata da alcuni ipotizzando che la Gioconda fosse un maschio travestito, con una concezione dell'omosessualità simile a quella degli antichi greci, che ritenevano la donna troppo inferiore per essere capace di amore nel senso più profondo del termine nonché, ovviamente, di poter raggiungere le stese vette intellettuali dell'uomo.

Nella Dama con l'Ermellino,¹⁶⁵ con la sua bestia feroce domata dalla

¹⁶⁵ In questo quadro manca lo sfondo, dato che la Natura è rappresentata dall'ermellino.

gentilezza,¹⁶⁶ Leonardo indica chiaramente di avere una concezione della donna assai elevata sotto tutti i punti di vista; si pensi anche al dialogo muto tra S. Anna e la Madonna sia nel quadro di Londra che in quello del Louvre.¹⁶⁷

Certo, comunque sia, la comprensione profonda di un quadro di Leonardo o di Botticelli dipende molto dalla sensibilità del fruitore più ancora che dalla sua erudizione sulla filosofia antica. Contemporaneamente, mentre si affermava già Michelangelo, la crisi interiore di Botticelli esplodeva in una serie di quadri sempre più drammatici, dove la morte non sembra dare scampo, sino alla crisi che lo portò ad impiccarsi. Forse, per il grande maestro, la fede non era stata sufficiente alla salvezza; del resto tutto ciò in cui aveva creduto sembrava entrare in una crisi definitiva.

Il giovane Michelangelo aveva assunto fortemente l'idea che solo un gesto divino poteva risolvere il problema esistenziale, si guardi alla "metopa"¹⁶⁸ giovanile (17 anni?) di Casa Buonarroti che fu forse una specie di prova d'esame presso Lorenzo de' Medici e, soprattutto, si radicava in lui forte il senso di una storia della salvezza alla quale non si poteva sfuggire. Molto più che una prova giovanile fu il Davide¹⁶⁹ che il giovane scultore fece per commessa della Repubblica Fiorentina in cui lavorò un blocco di marmo già cominciato da Agostino di Duccio 47 anni prima. Benché Agostino fosse uno scultore ancora legato a modi tardogotici (lo si vede dall'avvitamento della figura) Michelangelo non volle contraddire quanto era già stato fatto, crediamo perché già gli fosse chiara la

166 La donna lo possiede e lo controlla totalmente.

167 Leonardo ebbe grande fortuna con questi quadri; i suoi cartoni furono ripresi dal Quirini che, tuttavia, non fu in grado di interpretare il pensiero del maestro del quale rimasero lo stile ma non i significati; la stessa sorte già subita da Fidia.

168 A una metopa classica si ispirò certamente il giovane artista, ma dove l'aveva vista?

169 Davide rappresentava la libertà del popolo fiorentino e sappiamo che il fatto che la sua arma fosse la fionda ne aumentava la "comprensibilità" da parte della gente di bassa condizione che in quest'epoca, a Firenze come a Roma, usava molto la fionda, essendo proibito ai non nobili di portare la spada.

concezione di un Bello che l'artista deve "tirare fuori" da una Natura in cui era stato messo da Dio e, indubbiamente, Agostino di Duccio era stato un vero artista capace di questa operazione. Se questa nostra interpretazione sia esatta non sappiamo, ma che per Michelangelo il Bello fosse immesso da Dio nella Natura e che compito di un artista fosse svelarlo, è vero.

Anche Michelangelo volle che la sua figura visse nella luce naturale, come Leonardo fece vivere nella luce della natura la sua Gioconda, ed è dimostrato proprio dal fatto che sappiamo, ed è probabile che sia vero, che per dispetto Leonardo stesso avesse suggerito di collocare il Davide contro uno sfondo scuro, come splendida *silouhette*, nella loggia dei Lanzi, snaturandolo però completamente.

Nella Pietà Vaticana la Vergine è molto più giovane del Figlio, che culla come un bambino e che si adagia in una posa ambivalente tra il sonno e la morte. Sin dall'origine Ella sapeva che sarebbe morto. Il fatto è che ogni madre sa questo dei figli che genera, anche se vuole ignorarlo; ed è il suo destino. Questo si può verificare anche nelle statue della tarda maturità: i Prigionieri¹⁷⁰ si liberano, come uscendo da un bozzolo esce prima la parte che fa il maggiore sforzo fisico. Tematica che ricorre nella serie delle Pietà, sempre più "stanche moralmente" mano a mano che gli anni avanzavano. Il procedere dell'artista, i suoi sforzi, il suo metodo stesso, riflettevano il procedere del suo pensiero ed il suo tentativo di raggiungere la verità e la libertà interiore.

Il tema artistico principale di Michelangelo è sempre la liberazione del Bello dalla materia così come l'anima doveva liberarsi dal corpo per ascendere a Dio anche se, mano a mano che egli procedeva negli anni sempre più si convinceva che l'uomo, da solo, non potesse farcela.

Ciò dovrebbe far riflettere prima di fare affermazioni del tipo: Michelangelo era tanto bravo che anche le opere non finite sono belle, oppure suggestive o cose del genere; siamo di fronte ad un caso in cui la capacità dell'artista di sintetizzare pensiero e sentimenti col suo lavoro è

¹⁷⁰ Come è noto queste statue sarebbero state finite se gli eredi di Giulio II avessero pagato per la tomba cui erano destinate. Michelangelo sentì sempre il dovere di mantenere la famiglia. Se non lo pagavano non lavorava.

totale e dinamica, già recepibile mentre si svolge. Ancora nel Giudizio Finale Cristo genera con un gesto un movimento così vorticoso attorno a sé perché è Dio, da cui tutto si genera ed in cui tutto termina, ma è così adirato (non superiore e sereno come voleva la tradizione) perché non può comunque sfuggire al problema del male e del destino, come è predestinata tutta l'umanità, dato che è anche e totalmente uomo.¹⁷¹

Fu questa vicinanza al mondo protestante che spinse alcuni a chiedere la cancellazione del Giudizio. Ma il fatto è che protestante Michelangelo non avrebbe mai potuto esserlo del tutto, visto che aveva una concezione dell'uomo dinamica, nella quale l'operare e l'agire erano indispensabili per avvicinarsi a Dio ed ottenere la salvezza. E nel Giudizio chi si salva letteralmente si arrampica, mentre chi è dannato disperatamente si aggrappa, anche se tutto è mosso dal gesto divino, ognuno cercando di agire con le proprie forze per aiutare o contrastare il proprio destino finale. Non basta certo la conoscenza del vero per potersi salvare, in questo caso. Una salvezza attraverso opere attive più che attraverso la fusione tra conoscenza ed esperienza come in Leonardo, adatta anche moralmente ad una fase della civiltà europea di estrema capacità espansiva oltre i propri confini sia intellettualmente con la nascita della scienza moderna che, fisicamente, con le nuove scoperte geografiche.

È da notare che in entrambi gli artisti, Leonardo e Michelangelo, la donna sia trattata alla pari dell'uomo, con la stessa capacità di azione, espressa nel primo in ritratti di tipologia riservata sino ad allora ad uomini e nel secondo in una costruzione del corpo femminile (muscoli, possanza fisica) che allora dovette sembrare quasi strana ai più e che oggi, in un'epoca in cui all'esercizio fisico si dedicano entrambi i sessi, indicherebbe solamente una donna militare o atleta.¹⁷² Ingenua la correlazione fatta da

¹⁷¹ Anche nelle sue composizioni in versi Michelangelo esprime questa tensione; per introdursi alla loro lettura rimandiamo al nostro studio: UMBERTO MARIA MILIZIA, *Alcune Brevi Note sul Canzoniere di Michelangelo Buonarroti*, Edizioni Artecom-ONLUS, Roma 2007.

¹⁷² Per secoli solo acrobati e militari si dedicarono regolarmente ad esercizi fisici.

Freud¹⁷³ tra l'omosessualità di Michelangelo ed il suo modo di dipingere, dovuta certamente al permanere di quella concezione ottocentesca e romantica della donna di cui abbiamo già accennato a proposito della Gioconda; abbiamo il sospetto che, piuttosto che riconoscere alla donna la stessa capacità intellettuale del maschio, si preferisse pensare ad un omosessuale che, in fondo, è pur sempre un maschio. Ricordiamo che una simile posizione era quella del gruppo di Socrate e di Platone nell'antichità, e non solo di loro e che Leonardo apparteneva ad un circolo intellettuale di Neoplatonici.

Il lavoro di Michelangelo può essere ambiguo (scavare in due direzioni) come la sua architettura (interni ed esterni scambiabili) e come le scelte per la salvezza (Inferno o Paradiso).

Anche in architettura i temi sono quelli delle scelte e dell'operare dell'uomo. Nella Sagrestia di San Lorenzo, nella Biblioteca Laurenziana, in Palazzo Farnese il passaggio dalla vita alla morte, dallo spazio reale dello spettatore a quello al di là della superficie del muro sono come il passaggio dalla potenza all'atto. In tutti questi casi gli elementi architettonici hanno un valore *anceps*, bivalente, e le cornici delle finestre non indicano se si stia in uno spazio esterno o uno interno.

Che i nuovi tempi fossero meglio sentiti, o, per essere più esatti, anticipati da Michelangelo lo dimostrano anche le sue concezioni urbanistiche. Nella Piazza del Campidoglio,¹⁷⁴ a Roma, quasi per la prima volta viene affermato il principio del collegamento al resto della città di siti urbanistici diversi con appositi elementi viarii. Sempre per la prima volta si costruisce una prospettiva in grande scala con l'uso di edifici simmetrici. Insieme, la concezione dinamica dell'esistenza umana del grande artista sottolineava questi elementi come direttamente vivibili dal popolo stesso

173 Ricordiamo anche: S. FREUD, *Eine kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci), Vienna 1910 e *Der Moses des Michelangelo* (il Mosé di Michelangelo), Vienna 1914.

174 Per tutta la questione michelangiolesca come base di partenza rimandiamo agli studi del De Tolnay. Vd. C. DE TOLNAY, *Michelangelo*, voce sull'*Enciclopedia Universale dell'Arte* edita a cura dell'Istituto per la Collaborazione Culturale, Firenze, 1972.

che ne usufruiva, e non solo dagli intellettuali: così, chi sale la scalinata ha di fronte due cavalli con i cavalieri, appiedati, che li tengono ben fermi (i Dioscuri) ed un cavaliere col cavallo che avanza (l'imperatore Marc'Aurelio) avvicinandosi sempre di più. In realtà è solo chi sale a muoversi, ma l'effetto ottico virtuale è lo stesso anche se si immaginasse di invertire i moti. Il cavaliere avanza ma la sua rigida posizione sottolinea la durezza del bronzo accentuando l'ambiguità della posizione del fruitore. La salita è faticosa, come la via della salvezza e dell'eterno, ed eterna è la città, con i suoi ideali che la piazza simboleggia anche nell'atteggiamento quasi ieratico dell'imperatore. Del resto, non c'era chi pensava di invertire le posizioni rispettive del Sole e della Terra?

Il bello è che una volta arrivati alla piazza si può girare all'infinito seguendone il disegno della pavimentazione, si può scendere, invertendo il moto, verso il palazzo del Senato, sede della libertà del popolo romano¹⁷⁵ e poi, invertendolo ancora, risalirne le scale, si può essere all'aperto o sotto i portici, che sono sia piazza che edificio, ma non si può mai essere nell'unica posizione che potrebbe permettere di dominare concettualmente tutto, occupata dalla statua equestre. Le possibilità dell'uomo sono molteplici e si deve scegliere. Si è condannati ad una perenne instabilità, ad una ricerca senza fine di un posto dove stare e, in effetti, si sta sempre dentro o fuori, di qua o di là, di su o di giù di qualcosa, ma mai fermi al centro. Cosa si vuole di più congeniale ad un'epoca di *conquistadores* e di esploratori?

Tutta la città di Roma prima e tutte le altre dopo (abbastanza dopo) si svilupparono secondo queste idee. I percorsi sostituirono i prospetti e, se l'idea di un centro negato raggiungeva la sua massima espressione nella Piazza di San Pietro ed a Piazza Navona, altri architetti pensavano ad una città dove si andasse da un posto all'altro, sottolineando i punti di partenza e di arrivo con obelischi o fontane e concependo i palazzi prima che come opere d'arte come decorosi e funzionali; tale fu il Palazzo

¹⁷⁵ Michelangelo era repubblicano, si ricordi la sua partecipazione alla difesa della Repubblica Fiorentina.

Laterano di Domenico Fontana in cui i loggiati interni danno anche origine al moderno concetto di corridoio, che sottrae spazio alle stanze ma permette anche di lavorare indisturbati.¹⁷⁶ Una città fatta apposta per fare spese, girare, commerciare.¹⁷⁷ Non a caso la posizione dell'uomo è uno dei problemi essenziali dell'epoca.

In altri uffici papali, nel Palazzo Vaticano, tale concetto non era stato ancora applicato né lo sarà mai per la graduale trasformazione di fatto degli ambienti in un museo. Uffici erano in origine le stanze affrescate da Raffaello ed ancora ne portano le tracce: la parte sottostante alle pitture era destinata originariamente alle scaffalature con le pratiche da evadere. Solo quando i papi andarono a firmare i propri decreti da qualche altra parte piuttosto che nella Stanza della Signatura si provvide a riempire gli spazi bianchi; alla decisione non fu certo estraneo il fastidio che portava il gran numero di visitatori che veniva a vedere gli affreschi di Raffaello. Proprio in quella stanza erano mostrate a tutti le tre possibili forme della verità di cui abbiamo parlato sinora:

- quella della ragione nella Scuola d'Atene, costruita, con la sua grandiosa architettura, dall'uomo;
- quella dell'Arte nel Parnaso costruita dalla Natura
- quella della Chiesa, ma con l'indicazione che ciò che in terra è mistero (l'Ostia consacrata) sarà evidente in Cielo, dove Cristo è direttamente conoscibile, in un'architettura di nuvole e angeli che ricorda direttamente proprio quella di una chiesa.

Tutta la cultura del passato è posseduta dalla classe intellettuale del presente, rappresentata dai ritratti di contemporanei, ed il Papato non poteva avere migliore rappresentazione della propria munificenza e del proprio mecenatismo.

¹⁷⁶ E se si considera anche il rifacimento dell'antica rete fognaria e la ricostruzione di una rete idrica il quadro della costruzione di una moderna città è completo.

¹⁷⁷ Non a caso gli edifici della Roma rinascimentale vengono spesso scambiati per costruzioni ottocentesche.

Già, perché che sia raggiunta col ragionamento, con l'arte o con la fede, la verità, in Raffaello, è sempre evidente, basta rintracciarne i segni nel mondo stesso che ci circonda, metterli insieme per avere già un'idea della bellezza ideale oppure evidenziare quelli che si possono trovare in un volto, come nei suoi ritratti, dove la luce fa vedere o nasconde i tratti fisionomici secondo la volontà dell'autore e gli sfondi sottolineano per contrasto o per addizione di luce gli sguardi e le espressioni, e se il volto non basta si può lavorare sul portamento e far corrispondere la magnificenza d'animo a quella dei vestiti; tutto, insomma, pur di trovare in ognuno dei ricchissimi committenti qualcosa di quella bellezza ideale che Dio aveva così generosamente messo nel mondo, e senza cadere nel ridicolo di falsi abbellimenti.

A parte forse è il caso del celebre ritratto della sua amante, la Fornarina, in cui si vede abbastanza chiaramente il compiacersi dell'autore e la firma, "Raphaelli Urbinitis", dove la parola *opus* (opera) è omessa e, letta come è, indica solo la proprietà "di Raffaello da Urbino", della donna naturalmente. Dobbiamo ammettere però che negli altri ritratti egli ci dà immagini femminili non meno dignitose degli altri grandi. Tutti i dubbi e le ricerche filosofiche vengono, in Raffaello, apparentemente allontanati, ciò che conta è ciò che si vede e, in qualche modo, si ritorna all'evidenza della verità di Piero della Francesca e di Beato Angelico.

La capacità di nascondere i difetti naturali il Varchi la chiamò discrezione, nel significato letterale del termine che indica la capacità di discernere, cioè di scegliere tra varie possibilità

Anche quella di Raffaello, quindi, è una verità basata sull'esperienza della Natura, che va studiata ed esaminata ma non tanto per conoscerla e basta, come in Leonardo, quanto per trovare le tracce residue del bello ideale. Esaminiamo le differenze tenendo presente che Raffaello rifuggì da teorizzazioni precise scrivendone in prosa o in poesia come Leonardo o Michelangelo: l'esperienza di Leonardo è un principio attivo della conoscenza, *experior* = cercare, in Raffaello è l'uso cosciente di facoltà innate che l'arte, con la sua ricerca del bello, affina. In Raffaello è

un'esperienza selettiva della realtà che in Leonardo è globale, fondendo in esperienza e conoscenza le due verità di Pomponazzi. In entrambi la conoscenza è mezzo di avvicinamento a Dio, ma in Raffaello il problema di due verità non si pone e, soprattutto, non deve essere posto: basta che alla fine si creda; ecco perché la scelta del papato scese su di lui, a un certo punto, oltre che sul più problematico Michelangelo. La risposta alla Riforma era sul suo stesso terreno!

Così in Raffaello la prospettiva rimane unica ma la luce non avvolge tutto identificandosi con essa e può variare secondo il soggetto. È come se l'artista volesse vedere l'oggetto da dipingere da più parti sino a trovare il suo lato migliore, operazione che corrisponde al principio dalla selezione tra quanto ci offre la natura di ciò che c'è di più bello, anzi, di più vicino al bello ideale; ragion per cui quando si guarda un quadro di Raffaello è facile dire "che bello!" senza sentire il bisogno di spiegarlo, visto che la bellezza è il contenuto stesso del quadro, e non una bellezza astratta ed ideale a se, ma concreta quanto il mondo da cui è estrapolata. Fondamentalmente in Raffaello si separano i momenti della conoscenza, ad esempio in Terra ed in Cielo come nella *Disputa sul SS. Sacramento* o nell'istinto e nella ragione come nella *Scuola d'Atene*, e ad un primo momento di ipotesi e di discussioni ne segue uno di conoscenza razionale se non delle cause almeno dei fenomeni: ma non sarà questo, in fondo, il futuro (prossimo) metodo di Galileo Galilei?¹⁷⁸

178 Una considerazione a parte dovrebbe essere fatta sui rapporti tra potere ed arte. Sia Raffaello che Michelangelo furono artisti del potere politico. Ricordiamo, ad esempio, che Lorenzo de' Medici fece ottenere illegalmente un posto di funzionario pubblico al padre di Michelangelo per poter tenere il figlio presso di sé, ma chi potrebbe affermare che fece male commettendo questo illecito? Non aggiungiamo altro e ci limitiamo a ricordare il problema ed a chiederci se oggi sarebbe auspicabile una cosa simile.

IL MANIERISMO

Da quanto abbiamo detto emergono due fatti: primo, che nelle differenze stilistiche si possono vedere fondamentalmente le differenze ideologiche; secondo, dopo una fase in cui tutta l'attività intellettuale è sembrata orientarsi in senso puramente teorico si torna a considerare il rapporto dell'uomo col mondo da un punto di vista eminentemente pratico. Si è all'origine del Manierismo che Leonardo, nel suo *Trattato della Pittura*,¹⁷⁹ aveva già condannato un'arte che fosse a sua volta mimesi di una mimesi della natura: "dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliolo della natura". Nello stesso periodo, nella pittura delle Fiandre e dei Paesi Bassi si viene a formare quasi un secondo polo d'attrazione, non opposto ma complementare a quello fiorentino - romano, nel quale l'adesione formale al vero non esclude ma manda in secondo piano l'allegoria a favore di una rappresentazione più borghese della realtà.

Sono più che altro differenti committenti che determinano scelte artistiche diverse nei soggetti e in quello che debbono significare, non nello stile, che è e rimane quello proprio di quella scuola. Dal punto di vista dell'interattività con la pittura italiana si può senz'altro affermare che fu quest'ultima ad essere influenzata da quella dei Paesi Bassi molto più di quanto sia avvenuto in senso inverso. A cominciare da Antonello da Messina passando per tutta la scuola Ferrarese ed arrivando fino agli stessi Botticelli e Leonardo, idee e tecniche del Nord arrivarono sempre abbondanti in Italia. Si trattava dei percorsi commerciali originati dalla divisione dell'Impero di Carlo Magno, la Lotaringia¹⁸⁰ in particolare, che

179 Citiamo le seguenti edizioni di riferimento: J.P. RICHTER, *Library Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manuscripts*, 2 voll., London, 1883; E. SALMI, *Frammenti letterari e filosofici di Leonardo da Vinci*, Firenze, 1899; E. SALMI, *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*, Roma, 1890.

180 Ricordiamo che prese il nome da Lotario, erede ufficiale di Carlo nel titolo imperiale tra i suoi figli e comprendeva tutte le regioni che gravitano sul Reno, la Svizzera e l'Italia fino a Roma.

indicavano le vie della cultura. Era ancora l'antica via Francigena, seguita dai pellegrini che sin dall'alto Medioevo si dovevano recare a Roma, a costituire l'asse portante della vecchia Europa; vecchia, ormai che c'era un intero nuovo mondo.

Ci eravamo proposti di fare una storia dell'arte come storia delle categorie di lettura dell'opera d'arte, ma a questo punto sembra anche imprescindibile porsi il problema delle categorie di giudizio dell'opera d'arte stessa: se i livelli di lettura sono diversi, quali devono essere considerati validi? quelli esoterici e nascosti o quelli palesi? Questi ultimi non coincidono forse con quelli che determinano un giudizio estetico? Ne consegue che se un artista avesse scelto la linea operativa di seguire determinati canoni estetici la sua opera sarebbe risultata valida indipendentemente dai contenuti, palesi o nascosti, più o meno allegorici che fossero.

Ricordiamo che in Marsilio Ficino la Bellezza nasceva dalla proporzione del Creato ed era un rapporto immateriale, tale era anche quella contenuta nei corpi che Michelangelo si sforzava di estrarre liberandola dalla materia bruta. Il non-finito di Michelangelo trae da questa ricerca il suo fascino, non perché Michelangelo sia tanto bravo che le sue opere siano belle anche quando non sono finite. I Prigioni per la tomba di papa Giulio II non furono prima sbazzati e poi rifiniti per successive asportazioni di materiale ma scolpiti come se uscissero dalla materia nei quali erano entrocontenuti con un atteggiamento che sottolinea questo loro tentativo, e in effetti proprio questo rappresentava l'allegoria degli ebrei che si sciolgono dalle catene: l'uomo si deve liberare con un suo sforzo da ciò che è materiale per tendere al divino. Riportiamo questi celebri versi di Michelangelo:

*“Non ha l'ottimo artista alcun concetto
ch'un marmo solo in sè non circoscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la man, che ubbidisce all'intelletto.”*

L'anima deve liberarsi dal corpo e in questa tenzone, attiva e volontaria,¹⁸² si caratterizza la cattolicità di Michelangelo anche se, come abbiamo visto nella Cappella Sistina, è sempre necessario un intervento divino. È quest'ultimo Michelangelo a costituire il modello per il secolo seguente.

Rimase però affermato per gli artisti che si potessero raggiungere determinati effetti estetici senza definire i contorni (cosa che avveniva anche negli abbozzi di Leonardo) senza, cioè, definire gli oggetti stessi; principio che avrà sviluppi notevolissimi nell'arte seguente specie se unito a quello di una pittura puramente tonale.

Sino alla metà del Cinquecento dominò il concetto platonico di una bellezza oggettiva che doveva avvicinarsi il più possibile alla perfezione dei modelli naturali creati da Dio. "E dalla bellezza deriva l'attrazione, il piacere, il gusto: riflessi soggettivi e intellettualizzati di un'oggettività in se proporzionata e armonica".¹⁸³ Questo riferimento ad una bellezza assoluta, che spiega il gusto del piacere, ci spiega anche perché si possa mettere in secondo piano ogni analisi dei contenuti allegorici nelle opere d'arte per valutarne solamente la rispondenza al gusto dell'epoca ed eventualmente all'attuale. Non dimentichiamo però che il nostro gusto è formato sull'attività artistica del Rinascimento, tuttora presa a modello e, quindi, fondamentalmente lo stesso.

Una scelta del genere è la scelta che contraddistingue i Manieristi, che non seguono, perciò, i grandi maestri ma nascono quasi contemporaneamente ad essi, svolgendo una ricerca stilistica che per la sua stessa "ovvia" bellezza estetica fa dimenticare a noi moderni quanto

181 Seguiamo l'edizione ormai classica di CARL FREY, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen*, Berlin, 1897.

182 Ricordiamo che per i Cattolici la salvezza si ottiene con la fede e le opere, per i Protestanti è essenziale la fede, quale indicatore della volontà predestinatrice di Dio.

183 G. DE RUGGIERO, *Storia della Filosofia, Parte Terza, Rinascimento Riforma e Controriforma*, Bari, 1947.

dovesse essere difficile raggiungere certi risultati.¹⁸⁴ Un Andrea del Sarto o un Dono Doni sono formalmente perfetti e in questa perfezione evidente sono imbossolati dalla critica; si provi oggi qualcuno a dipingere con un simile totale equilibrio di composizione, di disegno, di colori! Questi artisti cercavano la bellezza ideale, ma la coscienza dell'irraggiungibilità totale di questa idea generò quasi subito quella malinconia che caratterizza l'arte del Cinquecento. Michelangelo sottolineò l'ambiguità di questa ricerca e della posizione dell'uomo. Altrettanto può dirsi per quanto riguarda la ricerca della verità religiosa e morale. La cupola celeste simboleggiata dalla Cupola di San Pietro non è ferma e stabile ma assume la forma di una grande ruota che ingrana nel cielo. Quello che conta non è più l'assoluto ma come questo si rapporti all'uomo. Non professare una fede ma manifestare una devozione; non conta dimostrare un dogma per crederci, ma agire credendo.

L'Annunciazione di Lorenzo Lotto per S. Maria a Recanati non pone problemi teologici; l'esempio che ci offre è quello di una brava, modesta fanciulla di casa che dice le preghiere della sera, pratica di cui non si ha traccia nelle sacre scritture, mentre l'angelo annunciante è di una tale evidenza fisica da far fuggire il gatto di casa. La figura di Dio ci ricorda un poco Michelangelo (o l'inverso), l'angelo il Beato Angelico, l'arredamento è descritto con minuzia olandese. Ci sembra opportuno notare che il Manierismo vero e proprio nel 1526 non è ancora iniziato, almeno nei manuali di Storia dell'Arte, ma Lotto usa lo stesso elementi stilistici di varia provenienza per far vivere come reale la scena, non per dimostrarla.

La realtà virtuale inizia con Raffaello e Michelangelo e questa virtù è essenzialmente operativa. Il manierismo non segue i grandi ma anticipa se stesso e si consuma nel breve giro di una generazione, dopo c'è quel grandioso fenomeno che si chiama Barocco. L'insegnamento di Michelangelo, ancora vivente, seguì un poco le sorti di quello di Fidia: anche quando i contenuti propri dell'arte del maestro vennero meno

¹⁸⁴ Ricordiamo i concetti di *aemulatio* e di *imitatio* di Quintiliano, studiatissimo all'epoca; era lo spirito di emulazione che spingeva i Manieristi, non una volontà sciocca di imitare.

rimase una scuola che ne seguì l'esempio stilistico e compositivo. La differenza tra gli esempi che i manieristi seguirono e la loro opera è tutta in piccole differenze nella concezione dell'uomo; maggiori, magari, sono gli scarti da un punto di vista qualitativo ed ancora più grandi nella creatività.

Questa concezione non è da intendersi solamente in senso spirituale, anzi, una gran parte della produzione artistica riguardava temi di amore terreno se non erotici in senso stretto, cosa che contribuì non poco a dare corpo alle accuse di licenziosità e di paganesimo che da più parti, dentro e fuori d'Italia, si facevano agli ambienti culturali umanistici. La produzione erotica del manierismo è particolarmente importante perché è da correlare alla generale rivalutazione dell'essere fisico dell'uomo e della natura. Ad una personalità umana considerata in senso del tutto spirituale si sostituisce un concetto più complesso che parte dal corpo per arrivare all'intellettualità pura passando per l'analisi delle caratteristiche psicologiche della personalità. In questo genere la pittura italiana tese ad oscillare tra due estremi, uno dei quali era la considerazione sociale del personaggio e l'altro quella intellettuale, mentre quella dei Paesi Bassi si occupò in particolare della psicologia dei personaggi e del loro rapporto (anche economico) con la società.

Riprendendo il discorso di prima, notiamo che l'eccesso di pornografia di alcuni autori italiani, anche letterari, (Giulio Romano, Tiziano, l'Aretino) deriva dalla convinzione che lo spirito fosse tanto superiore al corpo da permettere di scherzare e concedersi liberamente ai piaceri della carne senza essere contaminati. Un modo di vedere "naturale" che solo nel rapporto con la natura concepisce l'uomo completo. Si pensi alla Venere di Tiziano, sul cui sfondo una Coppietta si ama esercitandosi in pratiche erotiche certamente comuni ma poco regolari,¹⁸⁵ almeno così sembra a guardare con attenzione, molto da vicino naturalmente.

¹⁸⁵ Secondo alcuni sembra proprio una masturbazione. Questo genere di osservazioni si tramanda quasi solo a voce negli ambienti critici italiani senza che poi nessuno abbia mai avuto il coraggio di scriverlo chiaramente. La cosa lascia molto dubbiosi anche se c'è il sospetto che dopo gli ultimi restauri manchi qualcosa per eccesso di pulizia.

Un altro modo per affrontare il problema è di porsi le stesse domande interpretative dell'epoca. Imitare la Natura direttamente o imitare i migliori maestri? La risposta, che per Leonardo era ovvia, non lo era affatto per molti altri. I criteri di lettura delle opere d'arte non sono più l'imitazione diretta della Natura ma l'aderire a determinati canoni compositivi, neppure estetici in senso stretto, ma solo rappresentativi. Non si tendeva più a cercare un Bello Ideale assoluto nè nel pensiero nè nella Natura ma delle regole per una perfetta "resa" di questo Bello. Per tale ragione non si imitavano i grandi maestri in quanto più vicini all'ideale ma in quanto grandi esempi di capacità artistiche e rappresentative. Questa tendenza era la naturale evoluzione di un sistema di pensiero che si era troppo astrattizzato senza avere soluzioni pratiche. Per un artista, insomma, non era tanto necessario sapere "dove" trovare il bello quanto sapere "come" cercarlo. In questo senso nessun manierista che fosse un vero artista può essere considerato un imitatore.

Il Manierismo nacque, come abbiamo già detto, contemporaneamente agli stessi grandi maestri che avrebbero dovuto essere imitati. Michelangelo e Raffaello furono i maggiori tra tutti e svilupparono alcune problematiche particolari che li posero indiscutibilmente al di sopra di tutti gli altri, toccando direttamente i grandi temi esistenziali dell'Umanità; a parte, ovviamente, la qualità eccezionale della loro arte. Tutti gli altri manieristi non poterono fare a meno di prendere in considerazione la loro opera o, meglio, il loro modo di operare, il loro stile, ma rimasero fondamentalmente autonomi nella scelta dei temi sviluppando aspetti dell'arte e della cultura trascurati dai grandi, troppo vicini, in fondo, al potere ed alle sue esigenze. Anche nell'imitazione stessa, in quanto riguarda lo stile, diedero risalto a forme e temi impliciti nei maestri ma non esplorati altrimenti. Temi diversi, sviluppi tecnici diversi, perché continuare a parlare di maniera? Probabilmente perché furono loro stessi a parlarne. Tutto questo discorso riguarda, naturalmente, i più capaci ed esclude la schiera dei veri imitatori.

A questi grandi della maniera corrispondono alcuni celebri letterati dei

quali fu assunto a simbolo Baldassar Castiglione che nel *Cortegiano*¹⁸⁶ teorizza assieme un ideale di bellezza ed uno conseguente di comportamento identificandoli nel perfetto uomo di corte, il cortigiano appunto. Amore, dice il Castiglione, è un desiderio continuo di bellezza, sottolineando che si amano solo le cose conosciute. La funzione della conoscenza come mezzo di elevazione dell'anima è ribadita ma in senso puramente estetico. Inoltre il mettere in relazione l'ideale ed il comportamento coincide con quanto dicevamo a proposito della ricerca di come rappresentare piuttosto che di cosa, proprio perché cercare cose sconosciute non è proprio del desiderio, mentre per quanto riguarda le conosciute il problema è possederle in qualche modo, magari attraverso l'arte.

Contemporaneamente viene teorizzato definitivamente il ruolo, anzi, il dovere del "signore" di proteggere e favorire le arti e la letteratura; anzi, il più celebre tra i poeti del Cinquecento, Ludovico Ariosto, arrivò ad indicare in questo il principale dei doveri di un principe. Ad Ariosto, tra i tanti, vogliamo paragonare Dosso Dossi che espresse in pittura quei portati esoterici propri degli ambienti culturali Ferraresi, come la *Magia*, che in un quadro conservato a Los Angeles nel J. Paul Getty Museum, l'*Allegoria con Pan*, viene mostrata (la vecchia) mentre soccorre, per virtù della Misericordia divina (il cedro), l'anima addormentata in mezzo alla Natura (la donna nuda) che è chiamata sia dall'Amore divino (gli amorini in Cielo) come desiderata da quello terreno (Pan); un vaso vuoto rovesciato ricorda quello di Pandora da cui, sfuggiti i doni degli dei, era rimasta solo la Speranza (la dama in verde). Un esempio da cui è facile dedurre che le pratiche magiche¹⁸⁷ dovessero essere, all'epoca, piuttosto comuni non solo tra il basso popolo ma anche a corte. Una corte nella quale il ruolo del principe non è solo quello di governare ma soprattutto di promuovere l'arte; sempre di Dosso Dossi ricordiamo il celebre *Giove che Dipinge Farfalle*, di Vienna al quale non servono commenti particolari.

186 B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, Venezia, 1528 (ed. princeps).

187 *Magia* o scienza sperimentale *ante litteram*?

Questo ruolo, o dovere che fosse, di un principe fu assunto anche dai più grandi regnanti fuori d'Italia, Francesco I di Francia e l'Imperatore Carlo V per primi. Francesco I riuscì a far venire presso di sé Leonardo da Vinci, giungendo ad onorarlo tanto da muoversi personalmente per andare a trovarlo, anche se di notte e non visto; e Leonardo non era neppure nobile! Se Francesco I si "abbassava" tanto Carlo V si abbassò materialmente per raccogliere un pennello caduto a Tiziano, davanti a tutti; che l'episodio sia vero o no poco importa, il fatto stesso che circolasse un simile aneddoto è di per sé significativo. Tiziano era, però di famiglia nobile (conti)¹⁸⁸ anche se essendo un cadetto non aveva ereditato alcun titolo, questo spiega perché Carlo V lo abbia nominato Conte Palatino (senza feudo) e Cavaliere dello Speron d'Oro. In Italia ormai fare l'artista era considerata una professione dignitosa come fare il magistrato, quale era il nonno di Tiziano, il Conte Vecellio. Anche fuori d'Italia si connotavano potere e cultura ed in maniera ancora più stretta, perché la gloria che ne derivava non era solo del re, ma di tutto lo stato.

La situazione negli altri paesi, in particolare modo in Olanda, cambiava anche perché era differente la committenza. Nei Paesi Bassi non prevalgono i grandi nobili ed ecclesiastici, ma i borghesi, e non solo i più ricchi, e questo spiega perché si proseguiva in linee pittoriche e stilistiche già affermate che si caratterizzavano per l'attenzione al particolare realistico. Chiariamo che la realtà che consideriamo non è solamente quella visibile, ma anche quella *in interiore homine*, psicologica e caratteriale, il cui studio raggiungerà poi vertici assoluti in Spagna con Velasquez, eguagliati solamente da Rembrandt e pochi altri. I rapporti con l'arte italiana erano comunque strettissimi e dalla fine del Cinquecento in poi si assistette ad una velocissima espansione della sua influenza dovuta a due motivi: l'elevatissima qualità artistica dei grandi maestri e la concezione superiore dell'arte e dell'artista che non poteva non interessare gli operatori culturali stranieri, anche indipendentemente dalla politica delle grandi monarchie nazionali.

188 Si diceva "di dignità comitale".

Il Manierismo compì il miracolo di unificare le varie culture artistiche europee non solo con la forza della suggestione, indotta dal mito di questi grandi maestri, ma anche con la nuova qualifica sociale che riceveva l'artista e che certamente doveva affascinare non poco tutti gli artisti stranieri ancora considerati "*homines mechanici*"¹⁸⁹ in patria. Francisco de Holanda nei suoi *Dialoghi Romani con Michelangelo*¹⁹⁰ ne fu uno dei teorici nella penisola Iberica.

Dipingere all'italiana divenne ben presto quasi una mania ma, naturalmente, i portati delle opere erano adatti o adattati alle varie esigenze culturali, con la conseguenza che più il Manierismo si diffondeva più ci si allontanava dai primitivi portati neoplatonici dell'arte rinascimentale ed il vero criterio di conoscenza e giudizio diveniva sempre più legato alla qualità artistica pura, alla capacità espressiva dell'artista piuttosto che ai contenuti, o meglio, questa era considerata indispensabile perché un'opera fosse presa in considerazione.

Cellini, tanto per fare un esempio, "lavora" la materia o sulla materia per dargli bellezza mentre Michelangelo la bellezza, come abbiamo visto, la considerava già insita nella materia stessa. È l'agire dell'artista che conta sempre più, non solo l'idea espressa o la corrispondenza ad un ideale astratto. Perciò il processo iniziato nel primo Quattrocento in cui il mezzo di trasmissione dell'immagine (la tecnica, la prospettiva ecc.) si separava dai contenuti dell'opera d'arte non solo è pienamente concluso ma ha portato alla prevalenza di questo mezzo e ad una nuova posizione dell'artista.

A proposito di questa ricordiamo che il Cesari fu soprannominato il Cavalier d'Arpino ed era effettivamente un cavaliere, assunto, sia pure al grado più basso, tra la nobiltà, e crediamo che sia stato il primo pittore con una simile qualifica, anche se, forse, sarebbe più logico parlare di decadenza della Nobiltà e dei pittori come di una nuova categoria di liberi

189 Letteralmente "uomini meccanici", adatti solo a lavori manuali oggi sostituiti dal concetto di automa.

190 FRANCISCO DE HOLANDA, *Da pintura antiga*, Lisboa, 1548 di cui questi dialoghi costituiscono la seconda parte.

professionisti. Nel Seicento questo fenomeno divenne macroscopico.¹⁹¹

Ricordando che la migliore fonte su questi artisti rimangono ancora i loro scritti personali, come le lettere di Michelangelo o l'autobiografia del Cellini, dobbiamo considerare che uno sguardo anche rapidissimo, sull'arte del Cinquecento non può non interessarsi sinteticamente dell'immensa trattatistica sull'argomento. Immensa perché non solo nei libri specifici, ma quasi in ogni discorso troviamo tracce di concetti estetici e, se è vero che l'arte italiana si diffuse in Europa quasi da dominatrice (così era vista fuori della penisola italiana), una parte non piccola deve essere attribuita ai suoi teorizzatori.

All'artista straniero si fornivano non solo esempi e tecniche da imitare, ma un intero sistema ideologico ed interpretativo connesso all'arte, estremamente utile, per di più, perché in fondo totalmente estraneo alle lotte di potere e di religione. Gli artisti si sentivano affratellati tra di loro al di sopra di ogni distinzione ideologica come, non a caso, i nobili nei loro codici comportamentali ed i borghesi nei loro contratti commerciali.

In questi trattatisti, che spesso sono anche artisti, i problemi che si dibattono non sono più di carattere puramente estetico; in tutti si dà per scontato che l'arte debba avvicinarsi ad un bello ideale, ma le proposte sono tante e tanto diverse che questo bello viene perso di vista e la discussione diviene sempre più spesso operativa. Accenniamo alcune di queste tematiche notando che uno stesso autore può aderire di caso in caso all'una o all'altra posizione senza una precisa regola:

- il valore dell'abbozzo;
- il significato del disegno;
- la distinzione tra i vari tipi del disegno;
- il valore della macchia;
- il significato della maniera;
- la liceità della maniera;

¹⁹¹ Tralasciamo per ragioni di spazio l'esame dei numerosissimi manieristi italiani e stranieri limitandoci ad osservare che non si vide mai e non si è più visto un periodo in Europa con un livello medio della produzione artistica così elevato.

- la ricerca di canoni e proporzioni;
 - il paragone tra pittura e scultura;
 - l'imitazione della natura;
- etc.

Tutti questi temi si intrecciano spesso in modo indissolubile e, per la verità, anche noioso al lettore per la pedanteria con cui si scriveva allora. Il risultato è che ogni bottega, ogni artista si regolava come riteneva opportuno e poi cercava una giustificazione teorica alla propria specifica pratica.

I più importanti tra questi trattatisti sono, a nostro giudizio, anzitutto il Dolce ed il Vasari e poi, probabilmente, il Varchi ed il Fracastoro, sempre ricordando che le fonti primarie vanno cercate negli artisti stessi. Ognuno di loro ha portato un suo contributo autonomo ai problemi dell'arte, come il Fracastoro, che sostenne il valore formale dell'arte risolvendola nell'azione dell'artista che fa la cosa come "converrebbe che fosse", concetto poi ribadito fortemente dall'Armenini che sottolineò la possibilità che la Natura stessa erri.

Non vale la pena di addentrarsi troppo nella disputa sulla prevalenza tra pittura e scultura che per noi moderni è superata ma che allora viveva sull'esempio dei contrasti tra Michelangelo e Leonardo,¹⁹² mentre è forse più importante il fatto che le tendenze tonali già espresse nella pittura veneta trovino una teorizzazione precisa in Paolo Pino e nel Dolce. Dei due il Pino si occupò essenzialmente di chiarire, una volta per tutte, i meccanismi del disegno, che egli divise in quattro parti,¹⁹³ *giudicio, circumscrizione, pratica, retta compositione*, andando molto oltre la formulazione leonardesca dell'abbozzo come disegno di massima già

192 Per Leonardo la pittura è superiore alla scultura, come il rilievo pittorico all'altorilievo, perché obbliga alla prospettiva, obbliga, cioè, ad un processo di meditazione ed astrazione mediante il pensiero. Per Michelangelo è esattamente l'opposto, perché l'artista "estrae" sempre il bello dalla natura, anche dipingendo o facendo architettura.

193 Corrispondenti alle divisioni del discorso della retorica romana che abbiamo già visto.

contenente in sè l'idea da esprimere e risolvendo tutta l'esperienza pittorica nel disegno.

Del Dolce ricorderemo la condanna che fece della Maniera anticipandone il concetto. Già nel Danti e nel Vasari si distinguono il ritrarre, che è il fare un'oggetto com'è, dall'imitare, che è il fare un oggetto quale dovrebbe essere; più tardi l'Armenini mostrerà disprezzo per "coloro che ritengono ogni cosa della Natura buona, come se la Natura non errasse. Sono queste le basi del Manierismo.

A proposito del Vasari noteremo che il suo continuo proclamarsi discepolo di Michelangelo non impedì che ne interpretasse il pensiero in senso più moderno: un esempio è la sua concezione del disegno, che per lui corrisponde all'idea che si forma nell'intelletto dell'artista, nel suo pensiero, senza valore metafisico perché nasce a posteriori piuttosto che a priori, come invece sarebbe se si rifacesse ad un valore assoluto di provenienza divina come era, appunto, per Michelangelo. Di conseguenza imitare o ritrarre, avere per guida uno dei grandi maestri o la natura sono scelte proprie dell'artista e non ideologiche, sono, in sostanza, scelte di gusto.

A questo punto che importa dei contenuti logici dell'opera, del "discorso" che si fa, se quello che conta è il farlo in forma artistica?¹⁹⁴ La precettistica che ogni scrittore di cose d'arte sviluppa è la vera essenza del Manierismo: ad esempio in che modo combinare i grandi maestri, come il colore di Tiziano ed il disegno di Michelangelo.

È ancora il Dolce a distinguere chiaramente il "lume" dal "colore". Il Lomazzo definì poi il concetto di lume prospettico che sarà alla base della pittura Caravaggesca e quello di composizione con figure serpentine ed in movimento, che tanto piacque nel secolo successivo.

Si costruisce una vera grammatica, anzi una morfologia dell'arte che, a differenza degli antichi ricettari, è grammatica e morfologia del gusto. È questo gusto l'essenza di quell'Arte Italiana che ebbe tanta fortuna nel

¹⁹⁴ Eppure alcuni scrittori continuavano a fare critica esaminando i contenuti e non la qualità delle opere, come il Gilio e, più tardi, il Borghini. Durante il Concilio di Trento il problema fu posto in modo quasi drammatico nei riguardi del Giudizio di Michelangelo.

resto d'Europa perché, ad essere obiettivi, la qualità e la tecnica non mancavano certo agli artisti d'oltralpe.

La teoria evoluzionistica dell'arte di Vasari, che vedeva in Michelangelo il suo punto culminante, forse era solo un ultimo tentativo di mantenere ancora una relazione tra contenuti concettuali e logici e contenuti artistici di un'opera d'arte, giustificando le nuove tendenze con la necessità di dover partire, per la ricerca artistica, da un riferimento inimitabile. In realtà si partiva (e non poteva essere altrimenti) da un culmine qualitativo raggiunto, ma per andare ancora più avanti, verso nuove mete, più che alternative, diverse.

Ora, per chi volesse approfondire gli argomenti trattati, diamo un sommario elenco dei principali scrittori d'arte del Cinquecento, sperando di non dimenticare nessuno di importante:

DANIELLO BERNARDINO, *Poetica volgare*, Venezia 1536.

ARETINO PIETRO, *Epistolario*, 6 voll., Venezia, 1537 - 1557.

ROBORTELLO FRANCESCO, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Firenze, 1548.

PINO PAOLO, *Dialogo di pittura*, Venezia, 1548.

DONI F., *Disegno del Doni partito in più ragionamenti ne' quali si tratta della Scultura et Pittura*, Venezia, 1549.

VARCHI B., *Due lezioni di M. Benedetto Varchi nella prima delle quali si dichiara un sonetto di Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura, o la Pittura, con una lettera d'esso Michelangelo, et più altri Eccellentiss. Pittori et Scultori, sopra la quistione sopraddetta*, Firenze, 1549.

VASARI GIORGIO, *Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue a' tempi nostri descritti in lingua toscana da G.V. pittore aretino, ecc.*, 2voll., Firenze 1550; e *Le vite, ecc., di nuovo ampliate, ecc.*, 3 voll., ivi, 1568.

FRACASTORO GIROLAMO, *Naugerius sive de Poetica*, Venezia, 1555.

DOLCE LODOVICO, *L'Aretino o Dialogo della Pittura*, Venezia, 1557.

SCALIGERO GIULIO CESARE, *Poetices liberi septem*, Genova, 1561.

GILIO G. A. , *Due dialoghi... degli errori dei Pittori circa l'histoire, con molte annotazioni fatte sopra il giudizio universale dipinto dal Buonarroti*, Camerino, 1564.

DANTI VINCENZO, *Primo libro sulle perfette proporzioni da imitarsi nel disegno*, Firenze, 1567.

CELLINI BENVENUTO, *Intorno alle otto principali arti dell'oreficerie e In materia dell'arte della scultura, riveduti da GHERARDO SPINI*, Firenze, 1568; *Vita*, edizione postuma a cura di GIUSEPPE BARETTI, Napoli 1728.

CASTELVETRO LUDOVICO, *Poetica*, traduzione e commento della Poetica di Aristotele, Vienna, 1570.

PALEOTTI GABRIELE, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane, dove si scuoprono vari abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case e in ogni altro luogo*, Bolgna, 1582.

DANTI EGNAZIO, *Le due regole del Vignola*, 1583

BORGHINI RAFFAELLO, *Il Riposo*, Firenze, 1584.

LOMAZZO GIOVANNI PAOLO *Trattato della pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1584; *Idea del Tempio della pittura*, Milano, 1590.

ARMENINI GIOVANBATTISTA, *Dei veri precetti della pittura, libri III*, Ravenna 1587.

PONTORMO JACOPO, *Diario*, manoscritto conservato nella biblioteca Magliabechiana a Firenze.

ZUCCARI FEDERICO, *L'idea dei pittori, scultori, architetti*, Firenze, 1608.

IL BAROCCO

Si dice che il mondo moderno inizi dopo la scoperta dell'America e, in un certo senso, è vero anche se, volendo, essere più precisi, il viaggio di Colombo fu la conseguenza dei tempi che cambiavano e non la causa.

Proseguendo quanto stavamo dicendo nel capitolo precedente noteremo due cose: primo, il Barocco¹⁹⁵ formalmente fu lo sviluppo dell'architettura michelangiolesca; secondo, la contrapposizione tra mondo cattolico e mondo protestante fu più apparente che reale perché, sia in Europa che in America, fu la borghesia la vera protagonista della società. Sulla borghesia le monarchie più evolute basarono il proprio potere e borghesi furono le classi dirigenti nelle colonie; questo non vuol dire che la nobiltà avesse perso il proprio potere di botto, ma che la nuova protagonista della politica (in senso lato) fosse la borghesia è indubitabile.

Questo fatto determinò la nascita di differenti produzioni artistiche secondo il committente: il re, il clero, la nobiltà, i borghesi; ma la vera novità fu che tra queste ne nacque e se ne sviluppò una senza committenza diretta che deve essere studiata, perciò, partendo dalla considerazione che al termine "committente" debba essere sostituito quello di "acquirente". La novità del XVII secolo è proprio che gli artisti lavorino senza prima aver ricevuto un ordine, nel proprio studio, e solo dopo cerchino di vendere le proprie opere, magari con l'aiuto di un'organizzazione di distribuzione, come nel caso di Evaristo Baschenis, le cui tracce possono essere seguite da Bergamo a Parigi tra esportatori, spedizionieri, distributori e galleristi.

Per inciso questo pittore la fece la propria fortuna quando, abbandonata la piccola clientela che comprava i suoi polli squartati, cominciò a dipingere quegli strumenti musicali che simboleggiavano, allora, la cultura musicale italiana. L'esportazione di quadri e l'esportazione di strumenti musicali erano praticamente parallele. La musica scritta sui fogli che

195 Non vogliamo entrare nella discussione sull'origine della parola anche se i pappagalli potrebbero offendersi.

stanno accanto agli strumenti, ben leggibile, è quella di Monteverdi, il fondatore del Melodramma ed una delle punte avanzate della cultura italiana ed europea.

Più in generale, si può far corrispondere la dinamicità dell'architettura barocca ad una concezione dell'uomo che ha rinunciato ad una posizione centrale nell'universo per indagare e cercare metodicamente la verità. È il problema del metodo che occupa le menti dei filosofi ed è un metodo per la ricerca scientifica che Galileo propone, non con difficili discorsi in Latino, ma in eleganti dialoghi in Italiano, una lingua volgare,¹⁹⁶ cosa mai fatta precedentemente da nessuno scienziato. Il fatto è che la cultura scientifica, quale è concepita da Galileo, deve essere propagandata come ogni forma di cultura e come, del resto, facevano già gli artisti con le idee della politica e della religione.

La *Congregatio de Propaganda Fide* (letteralmente: Commissione per Diffondere la Fede)¹⁹⁷ usava, già all'epoca, metodi modernissimi. Un esempio? Il volantinaggio: cosa sono infatti i "santini" dati all'ingresso delle chiese ai fedeli se non volantini con da una parte un'immagine sacra per gli analfabeti e dall'altra una preghiera scritta per chi ha studiato almeno un poco?

Anche sostenere che l'arte di questo secolo scada spesso in un decorativismo inutile non è esatto: lo scopo è convincere illudendo, facendo vivere una realtà diversa e facendo leva sul sentimento piuttosto che sulla ragione. Non c'è dubbio che questi scopi siano pienamente raggiunti dagli artisti maggiori la cui arte è funzionale, perciò, non a rappresentare o riprodurre una realtà ma a crearne una immaginaria.

196 Tra gli umanisti il termine "volgare" in Italiano aveva assunto il significato dispregiativo che ancora mantiene.

197 Da "propaganda", gerundivo del verbo latino "propagare" = diffondere, viene il termine italiano "propaganda" che indica la diffusione di idee ed il verbo "propagandare" che ha un significato diverso da quello derivato dall'originario latino "propagare" e che mantiene quasi il significato originario. Anche il termine "congregatio" assunse un significato diverso in Italiano, indicando "congregazione" particolari associazioni religiose.

Secondo i nuovi metodi di ricerca un fisico fa prima ipotesi e poi le verifica; gli artisti creano illusioni come ipotesi in cui proiettare la vita, da verificare, magari, dopo la morte. La vitalità non può non avere, come contrappeso, la morte, uno stato dell'essere sconosciuto ma reale, ed il pensiero della morte è continuamente presente in tutta la fortissima sensualità barocca e, in genere, di tutto il secolo.

Un tipico esempio di questa ambiguità, sconosciuto ma di notevole effetto, si trova nella chiesa di Santa Maria del Popolo, a Roma. Nella tomba di Giovan Battista Gislenghi¹⁹⁸ (o Gisleni) viene rappresentato il defunto, in alto, in pittura con un effetto di luce "caravaggesca" che lo fa sembrare realmente affacciato ad una finestrella con sotto la scritta "NEQUE HIC VIVVS" [NÈ QUI È VIVO]; più sotto, dietro una grata e sopra la pietra tombale, una seconda finestra ci presenta uno scheletro con la falce e sotto la scritta "NEQUE ILLIC MORTVVS" [NÈ LI È MORTO], dove il *qui* si riferisce sia alla finestra nella chiesa, spazio del fruitore (ovviamente vivo), mentre il *li* si riferisce non alla tomba, che è ovviamente anch'essa nello spazio del fruitore, ma all'aldilà, lo spazio spirituale della morte e nel quale, per chi ha fede, la vita non cessa ma continua. Lo scambio tra la realtà della vita e quella della morte è totale.¹⁹⁹

Al tempo stesso la realtà veniva classificata e studiata in tutti i suoi aspetti e questo diede origine a quello che si chiama Pittura di Genere. In queste forme di espressione artistica non viene rappresentata una realtà specifica ma un'intera categoria nella quale classificare questa realtà. Un vaso di fiori dipinto non è detto che debba avere necessariamente qualche significato allegorico, può essere anche semplicemente e solo se stesso e per la maggior parte delle persone, non dotate di una specifica cultura

198 Giovan Battista Ghislenghi (1600 – 1670), secondo quanto riferisce la pietra tombale, fu pittore e scultore e, soprattutto, architetto di ben tre re di Polonia, Sigismondo III, Ladislao IV e Giovanni Casimiro I. Dobbiamo supporre che la sua professione la dovesse conoscere, ma in Italia è stato completamente dimenticato, nella solita presunzione di superiorità che si aveva sino a non troppi anni fa verso tutto quello che in campo artistico si facesse all'estero.

199 Non siamo riusciti a trovare l'autore del sepolcro.

umanistica, rimane e rimarrà solamente un vaso di fiori indipendentemente da qualunque significato allegorico.

Immaginiamo il quadro messo in una sala da pranzo in cui un vaso simile sia realmente appoggiato sulla tavola e sarà facile comprendere che in questo caso l'arte ha avuto la funzione di trasferire la realtà, effettuale o potenziale che sia,²⁰⁰ in una dimensione diversa che conserva, però, alcune delle caratteristiche essenziali dell'opera d'arte come la normatività e l'universalità, la capacità, cioè, di inquadrare in valori universali tutte le possibili esperienze del reale. Uno dei pittori meglio pagati a Roma era Mario de' Fiori, pittore, ovviamente, di fiori e del quale non si hanno, praticamente, opere riconosciute con sicurezza.

La stessa operazione di studio, teorizzazione e schematizzazione del reale che gli scienziati compivano trovando le leggi della fisica, ma in termini non matematici. Quest'ultima affermazione è vera solo relativamente, dato che la prospettiva che i pittori utilizzavano comunemente è anch'essa una forma geometrico - matematica.

Così, nella casa di un militare²⁰¹ si può trovare una "battaglia senza storia" di Salvator Rosa,²⁰² un quadro, cioè, che non rappresenta una battaglia particolare e determinata ma l'idea stessa della battaglia. In casa di un professore di Greco classico, invece, vediamo perfettamente collocato un quadro con rovine antiche del Panini, e così via. Tutti quadri in cui le categorie di lettura del quadro sono ovvie, purché si possiedano i mezzi culturali necessari e la capacità interpretativa tecnica; diverse sono

200 Se il vaso non c'è potrebbe comunque esserci.

201 Di carriera, un borghese perciò; in quest'epoca i nobili avevano ormai comunemente l'usanza di farsi sostituire da personale professionista nei posti cui avevano diritto per nascita, ad esempio un colonnello lasciava di fatto il comando ad un "tenente [il luogo di] colonnello", un capitano ad un suo "luogo - tenente" etc.

202 Di Salvator Rosa sono interessanti le Satire; dato il contenuto prevalentemente allegorico di molte sue opere e di quasi tutte le incisioni. Nella Satira contro la Pittura Salvator Rosa critica i bamboccianti. Vedi: ROSA SALVATORE, *L'opera completa di Salvator Rosa* introdotta e coordinata da LUIGI SALERNO, Milano, Rizzoli, 1975. Per un'interpretazione corretta delle incisioni fondamentale è: ROTILI MARIO, *Salvator Rosa incisore*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1974.

le categorie del giudizio, che valutano la "riuscita" delle opere secondo l'effetto che possono fare sul fruitore - acquirente. Riprenderemo tra poco questo argomento.

Opere che hanno anche un valore "turistico", essendo di soggetti caratteristici e fra questi, in parte, vanno collocate anche molte nature morte specie napoletane. Nulla di strano che l'estrema specializzazione portasse a quadri con l'intervento di più autori, come il Mei, il Bonzi ed il Salini a Roma, visto che già queste forme di divisione del lavoro erano nella pratica di bottega sin dal Medioevo. Un discorso a parte meriterebbe la pittura di Pitocchi, scenette popolari e cose simili e tutta la pittura di Bamboccianti.²⁰³ Si tratta di generi in cui il contenuto reale è il rapporto tra classi sociali.

Dopo il Concilio di Trento e per tutto il Seicento la Chiesa Cattolica sviluppò un'intensissima attività di recupero e soccorso delle classi sociali più umili in contrapposizione alle chiese riformate che vedevano nella povertà un riflesso della predestinazione divina.²⁰⁴ Questa attività rientra nella concezione che le opere siano necessarie per la salvezza; di qui a considerare l'agire umano buono in sé sempre e comunque il passo fu breve.

Senza voler distinguere tra arte barocca ed antibarocca, la vera novità del secolo è l'estensione dell'uso dell'arte ad ogni aspetto del reale e dell'immaginario; non era una novità assoluta, ma acquistò una particolare valenza proprio perché c'era piena coscienza della limitatezza dei contenuti. Morale anzitutto, originata dall'impossibilità di attribuire significati profondi a molti di questi "generi". Una conseguenza fu che anche tipologie di soggetti più tradizionali si trasformarono in generi a sé stanti. Il padre Ottonelli,²⁰⁵ un gesuita, distingue già bene tra forma e

203 Dal nome del pittore olandese Pieter Van Laer, detto il Bamboccio per il suo aspetto. Come si vede ancora una volta le forme pittoriche più vicine alla realtà sociale hanno un'origine olandese.

204 HUIZINGA op. cit..

205 OTTONELLI GIANDOMENICO, *Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro*, Venezia, 1652.

contenuto giustificando, attraverso l'arte, anche contenuti immorali (nella mentalità dell'epoca) come il nudo.

Un esempio fu la grande decorazione o, se si preferisce, la decorazione di grandi ambienti, da distinguere poi in sottocategorie secondo i tipi di ambiente da decorare. In questi casi si ritorna a caricare le immagini di significati e contenuti allegorici ma giuocando, letteralmente, sull'interscambio tra realtà ed immaginazione col rendere reale l'immaginario. Del resto "immaginazione" e "immaginario" sono termini che derivano direttamente da "immagine"; immaginare, in quest'epoca, ancora vuol dire dare consistenza nell'intelletto ad un'immagine il cui contenuto può essere qualunque frutto del pensiero.

Nella chiesa di Sant'Ignazio, a Roma, nel soffitto di Andrea Pozzo, si può vedere il santo portato in Cielo da angeli,²⁰⁶ secondo un progetto iconografico che realizza in immagine il fatto che dalla Chiesa si vada direttamente in Cielo, confondendo i termini "chiesa - edificio" con "Chiesa - corpo mistico di Cristo" e "Cielo - luogo fisico" con "Cielo - Paradiso". E come sono reali gli angeli! Per confondere meglio l'effetto prospettico della struttura fisica dell'edificio che si prolunga verso il Cielo aperto, poi, alcuni di questi angeli sporgono realmente nello spazio dei fedeli con la loro tridimensionalità di stucco. Osserviamo anche, per inciso, che le immagini di angeli si moltiplicano in questo secolo in modo quasi abnorme, confondendosi con quelle degli amorini di memoria classica, in particolar modo nel mondo cattolico, dove rappresentano il continuo interessarsi di Dio riguardo all'uomo.²⁰⁷ La fortuna di Andrea Pozzo fu tale che divenne quasi obbligatorio imitarlo in tutte le nuove chiese cattoliche ed europee particolarmente nei paesi germanici.

Si è detto che Roma è una città immaginaria realizzata, ma questo è vero per tutta l'arte di questo secolo, e la chiave di lettura è nell'ambiguità

206 Secondo un modello iconografico già utilizzato da Giotto in Assisi. Vedi UMBERTO MARIA MILIZIA, *Struttura di Una Leggenda, La Vita di San Francesco Dipinta da Giotto ad Assisi*, II edizione riveduta e corretta con due appendici, testo in Italiano ed in Inglese, Edizioni ARTECOM, Roma 2002.

207 In particolare si sviluppò il culto degli Angeli Custodi.

del ruolo del fruitore. È tutto interconnesso, il fruitore è l'obiettivo per il quale l'artista compone l'opera, con lo scopo di vendergliela naturalmente, ed al tempo stesso è il fattore determinante dell'opera stessa, perché pur non essendone il committente è pur sempre chi la deve volere, scegliendola e determinandone la fortuna artistica e commerciale. Questa ambiguità è tale che la centralità, nelle grandi piazze del Bernini, è sempre negata, come in Michelangelo, da un obelisco o una fontana; il fruitore vive uno spazio carico di significati allegorici e neppure li conosce e, come avevamo già osservato, questo spazio è così ben vivibile che nessuno se ne cura più di tanto.

Chi, dei turisti, sa che la Fontana di Trevi ha la forma di un teatro greco, in cui il palazzo retrostante è la scena e lo specchio d'acqua l'orchestra? La musica è il rumore dell'acqua stessa. Quello che più conta è che lo spettatore, passando dalla piccola gradinata alle fontanelle dalle quali si attinge l'acqua²⁰⁸ passa anche dal ruolo di spettatore a quello di attore nel Trionfo di Nettuno, del quale, peraltro, nessuno ha trovato ancora alcun sicuro significato allegorico specifico. Un particolare interessante è dato dalla forma delle rocce, che dovrebbero essere naturali ma non sono state realizzate con massi grezzi bensì lavorando il travertino²⁰⁹ e lasciando bene in vista le linee di separazione tra i vari lastroni. Una vera scenografia composta come se fosse di cartapesta, solo usando un materiale più resistente all'aperto ed all'acqua.

Questo concetto scenografico dello spazio è mutuato dal teatro, da sempre realtà virtuale e non effettuale.²¹⁰ In Italia le massime espressioni barocco-teatrali sono nelle arti visive, ma certamente la perfezione che raggiunse la letteratura teatrale (appunto) inglese con Shakespeare non può essere considerata inferiore, anzi! Questa forma teatrale è la più

208 Recentemente è stato interdetto questo spazio con una cancellata per il giusto motivo di evitare danni. Anche di ciò nessuno si è accorto.

209 Pietra calcarea porosa caratteristica delle costruzioni romane il cui nome deriva da "*Lapis Tiburtinus*" (pietra di Tivoli) e le cui cave maggiori sono ancora oggi tra Roma e Tivoli.

210 Siamo sempre nell'ambito di una terminologia aristotelica.

evidente ma tutta la produzione artistica del secolo dimostra la possibilità di far vivere totalmente una realtà virtuale ed interiore al fruitore.

Così il *Don Chisciotte* di Cervantes vive coscientemente la realtà dei suoi libri e muore quando li bruciano perché... *La Vita è Sogno*, diceva Calderon de la Barca. Ma poi, non sono forse sogno le donne belle e formose di Rubens in cui la sensazione della pelle è data da quel famoso sovrapporsi di strati semitrasparenti di colore? E la sensazione è reale e più efficace di una vera carezza perché più intellettuale, più raffinata, più pura. Talora la pelle è sostituita dalla seta, e allora si genera un'ulteriore giuoco di sensazioni suggerite.

Non serve ripetere gli infiniti discorsi sullo spazio che si restringe del Borromini o su quello che si dilata di Bernini e sulle loro altrettanto infinite invenzioni architettoniche; noteremo invece che quelle categorie di giudizio che, necessariamente, appartenevano sia all'autore che al fruitore dell'opera a questo punto vengono fatte vivere all'interno del fruitore stesso in modo, come abbiamo detto, virtuale ed aperte ad ogni possibile azione di scambio psicologico.

Le categorie del bello, si badi, sono sempre quelle classiche rinascimentali e la vera novità nella problematica non è, come credevano i critici di allora, l'aderenza o meno alla natura o la possibilità di migliorare o no quest'ultima ma, come abbiamo appena detto, proprio il modo in cui vengono vissute dal fruitore stesso.

Al di là di questo modo "virtuale" il Barocco nasconde il più freddo utilitarismo propagandistico nell'uso dell'immagine o dello spazio. Nell'Oratorio dei Filippini alla Chiesa Nuova Borromini non si preoccupa di creare solo delle profondità immaginarie ma piuttosto un razionale collegio con un impianto idraulico che porta l'acqua corrente ai bagni privati dei religiosi all'ultimo piano ed in cui le balaustre del coro hanno colonnine svasate per permettere ad ogni fila seduta sui gradini di vedere la funzione sopra le teste di quella davanti.²¹¹ Una curiosa fontana a forma

211 BORROMINI FRANCESCO, *Opus Architectonicum* a cura di MAURIZIO DE BENEDETTIS, Anzio, De Rubeis, 1993.

di zuppiera nella piazza antistante ci permette di ricordare il concetto di Arredo Urbano, che, in questo caso, viene inteso letteralmente e che permette di vivere la Città di Roma quasi come un grande ambiente domestico

Allo stesso modo i piani urbanistici di Roma, iniziati nel Cinquecento e sviluppati nel secolo successivo, possono essere visti come l'aspetto commerciale dell'uomo cattolico, che deve muoversi e "fare" e per questa attività ha bisogno di strade lungo le quali camminare, trasferirsi e, al tempo stesso, comperare e vendere andando direttamete da un centro commerciale all'altro. Ricordiamo che a Roma anche i centri religiosi avevano un aspetto economico prevalente e che allora era la città con il più alto tenore di vita esistente. Ancora oggi passeggiare per queste strade osservando le vetrine dei negozi più lussuosi ha un fascino ineguagliabile.

Realtà virtuale, spazio virtuale e scenografico non sono in contraddizione con questi aspetti economici della vita, anzi, si accordano perfettamente nell'animo del fruitore-cliente. Chi deve comprare un abito nuovo non può fare a meno di immaginarsi vestito in quel modo e chi deve intraprendere un lungo viaggio esplorativo potrà avere ottimi spunti di meditazione nella fontana dei Quattro Fiumi di Piazza Navona. Anche se si vuole diventare santi si possono trovare immagini che realizzino la propria realtà virtuale, naturalmente indirizzandoci anche al tipo di attività religiosa che ci è più congeniale o che l'apposita Commissione di Propaganda ritiene tale, visto e considerato che di libertà religiosa in questo secolo non si può certo parlare.²¹²

Nello stesso ambito bisogna inquadrare anche quelle correnti artistiche che sembrano contrapporsi al Barocco. Abbiamo già accennato alla Pittura di Genere, altrettanto bisogna dire del Naturalismo. In Caravaggio la realtà è presentata con tanta aderenza al vero da sfiorare quello che oggi si chiama iper-realismo, ma l'illuminazione ed il taglio delle immagini sono sempre teatrali, solo che invece di usare un'illuminazione diffusa usa il

²¹² E neppure di libertà di stampa e di idee, mentre le libertà di commercio e di movimento cominciano ad essere esigenze di cui i governi regi devono tenere conto.

lanternone degli effetti speciali (oggi uno *spot*), senza luci sulla ribalta o frontali. Il congelamento dei gesti aumenta la drammaticità della scena, come quando in teatro si chiude improvvisamente il sipario sugli attori immobili in qualche posa drammatica. C'è anche da tenere presente che la sua aderenza alla natura (come si diceva allora) o alla realtà (come si dice oggi)²¹³ è tanto accentuata da apparire spesso irreali. Chi mai perde tempo ad esaminare i piedi sporchi altrui se non vi è indotto? Lo capirono benissimo sia i detrattori che gli ammiratori del famoso San Matteo e l'Angelo di San Luigi dei Francesi a Roma. La vera differenza tra la pittura religiosa di Caravaggio e dei suoi seguaci, specie francesi, e quella dei classicisti è nel tipo di attività religiosa proposta e le differenze tecniche dipendono da ciò.

Nel trittico dedicato al santo sono indicati i tre momenti essenziali di un cristiano impegnato nella difesa della fede: la chiamata, il martirio e, al centro, un episodio che indichi in cosa consista la santità. Nella Vocazione di San Matteo la scena è rappresentata in modo che solo conoscendo il titolo si possa riconoscere l'episodio; per tutti i presenti si tratta semplicemente di una persona venuta a chiamare uno di loro per motivi che ignorano, a parte Cristo (appena riconoscibile) ed il santo. La realtà visiva, naturale, non ha nulla di miracoloso o di speciale, è quella interiore e morale che conta. Nel quadro centrale Caravaggio, che è credente,²¹⁴ rappresenta fisicamente anche l'angelo che, secondo la leggenda, insegnò a San Matteo ultraottantenne a leggere e scrivere per tramandare la parola di Cristo. La santità di Matteo consiste nella sua volontà e nello sforzo di imparare, pur con la difficoltà che derivava dall'età; il suo volto, mentre l'angelo gli insegna a compitare, esprime questo sforzo, ma non una grande elasticità mentale, e questo è più scandaloso, anche se realistico, dei piedi sunnominati. Ma che valore avrebbe l'agire del santo se non fosse costato nessuna fatica? Nel terzo quadro viene rappresentata la

213 La differenza tra natura e realtà è filosoficamente importante ma l'argomento può essere trattato meglio a proposito dell'arte ottocentesca.

214 Lo era davvero, anche se il tipo di committenza e di soggetto non lasciavano molta altra scelta che dichiararsi tale.

logica e consequenziale fine di una vita coerentemente cristiana, il martirio. Qui ritroviamo un problema che Caravaggio apparentemente aveva accantonato: quello del bello. Il corpo del carnefice è nudo invece di essere in divisa, contro ogni logica storica, e bellissimo, anche se la ferocia dell'urlo bestiale con cui uccide il santo, vecchio e brutto, dà un'impressione di orrore tale che si trasmette a tutta la figura facendola sembrare deforme. Bellezza e bontà sono totalmente disgiunte; crediamo che in questo, non nelle tecniche compositive, consista il vero anticlassicismo di Caravaggio. Il tema della bellezza del peccato e della deformità interiore che induce nel peccatore, evidente anche in altri dipinti ha anche un valore personale ed autobiografico.

Non a caso tra i suoi protettori ed estimatori maggiori furono sempre gli esponenti del partito filofrancese, che arrivarono persino a proteggerlo dopo la condanna per omicidio.²¹⁵ Può essere interessante un paragone con il perdono subito concesso a Bernini, arrestato per tentato omicidio alcuni anni dopo, perché *"huomo raro, ingenio sublime, e nato per disposizione divina, e per gloria di Roma a portar luce a quel secolo"*; ma il Bernini era protetto dalla cognata di papa Innocenzo X, l'onnipotente Olimpia Pamphili.

La lettura di un'immagine cambia notevolmente secondo le reciproche posizioni tra il piano su cui si collocano l'immagine stessa ed il fruitore. Nel corso del XVI secolo si era ormai totalmente padroni della gestione di questo rapporto ed il mezzo privilegiato dedicato a ciò era anche il metodo principale di rappresentazione: la prospettiva. Rappresentazione, letteralmente, vuol dire presentare dinanzi agli altri ma, nell'Italiano più antico, il significato si fonde, anzi, si arricchisce, con lo scopo per cui si rappresenta: far capire e spiegare l'oggetto rappresentato. Così la prospettiva non è più solo un sistema geometrico-matematico per trasportare immagini ottiche su di un piano ma diviene un prolungarsi

215 A proposito di questo episodio noteremo che anche Caravaggio portava la spada, privilegio dei cavalieri e dei nobili. Sempre per i suoi appoggi francesi in seguito fu anche cavaliere di Malta e forse (molto forse) l'aver litigato con qualcuno ai vertici dell'Ordine di Malta, francofilo, poté fargli nascere la speranza di poter rientrare a Roma ed ottenere un perdono del papa che allora era formalmente alleato degli spagnoli.

nello spazio reale del fruitore.²¹⁶ I pittori dell'Accademia, i Carracci anzitutto, misero a punto un sistema per spingere i fedeli a sentire la loro fede partecipando alle scene proposte proprio usando in modo nuovo la prospettiva.²¹⁷ Un particolare di uno dei personaggi, in genere un piede²¹⁸ o una mano, viene dipinto in modo che sporga, prospetticamente, oltre il piano di affioramento, venendo così a trovarsi nello spazio di chi guarda. La figura, o meglio, il personaggio penetra a sua volta all'interno dello spazio del quadro (virtuale ovviamente) con un gesto che ne indica al fruitore un altro il quale a sua volta indirizza esplicitamente al soggetto principale. Così il fruitore, o meglio, lo spettatore (siamo o no a teatro?) viene fatto entrare gradualmente nella scena, quasi senza accorgersene. L'effetto è accentuato dall'illuminazione scarsa, che spesso coincide con quella reale di qualche finestra, come già era stato fatto da Michelangelo nella Cappella Sistina, in cui la recente pulizia ha evidenziato un'illuminazione interna al Giudizio coincidente con la luce proveniente dalle finestre del lato più aperto al cielo autentico.

A chi obiettasse che questi effetti sono poco evidenti proprio a causa della scarsità di luce, facciamo notare che è oggi che la fretta dei turisti ha fatto illuminare le chiese con potenti lampade elettriche, ma che allora ci si fermava a pregare anche per ore e certo senza fretta, tanto che l'occhio, adattandosi, piano piano riusciva a vedere tutti i particolari. Si cominciava ad osservare, per un semplice meccanismo psicologico, prima quelli che erano visti come apparentemente più vicini e posti sul piano teorico di affioramento e poi, lentamente, gli altri sempre più interni. Che l'effetto

216 Questo, per essere esatti, accadeva sin dai primi del '400, già con Masaccio, ed è in parte collegabile alla tradizione delle sacre rappresentazioni; a questa stessa tradizione, se si volesse risalire ancora più addietro, si rifà anche Giotto quando "delega" a ciascun personaggio un suo spazio.

217 Vicente Carducho (Carducci) pur vedendo in Caravaggio l'anticristo della pittura, riconosce la "fuerza de su genio". Vedi: GONZÁLEZ MARTÍN, *Juan José Vicente Carducho, pintor de la religiosidad hispanica*, in *Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología*, XXV, 1952; vedi anche KIBER JOHN, *Vicente Carducho's allegories of painting*, in *The Art Bulletin*, vol XLVII, 1965.

218 Ricordiamo ancora il piede famoso di San Matteo.

fosse voluto lo dimostra il fatto che spesso nell'Italia del Seicento nelle chiese più antiche, specie le basiliche bizantine, venivano chiuse parte delle finestre perché gli ambienti erano considerati troppo luminosi.

Piuttosto vorremmo far notare che l'applicazione di queste tecniche operative psicologiche sull'immagine si estendeva anche a temi secondari, o considerati tali, dal punto di vista del potere ma che potevano avere un'importanza notevole sulla vita di un'individuo e dei suoi rapporti sociali. In questi campi la libertà creativa, sempre tecnicamente parlando, degli artisti diveniva libertà assoluta e, quando il tema era rilevante per la società o quando rispecchiava comportamenti diffusi, bastava riportarlo fuori del contingente momento storico; come si faceva per i comportamenti sessuali più trasgressivi, che era sempre lecito rappresentare nel mito e nella poesia. L'arte compie questo passaggio in un mondo mitico, dove l'anima è libera da un mondo reale di assolutismo ed intolleranza. Anche la natura e la storia vengono mitizzate. Annibale Carracci inserisce il fatto umano in un paesaggio superiore (moralmente) al reale, una vera e propria *visione* (pensiamo alla fuga in Egitto della Galleria Doria-Pamphili di Roma) mentre Poussin riesce ad elevare tutto, uomo e natura, ad un'eroicità esemplare. Ancora una forma di classicismo, certo, ma quanto è diverso dal popolano l'intellettuale che la vive!

La stessa qualità dell'immagine è sfruttata per creare un mondo "personale". Si vive in un mondo "mitico" attraverso la poesia e ci si proietta in una dimensione eterna, portandoci anche il mondo materiale ed economico, che erano le nuove reali dimensioni dell'uomo. Se il problema è di metodo, come in filosofia, il giudizio è, in arte, non la ricerca di nuovi mezzi logici espressivi ma una valutazione sul loro utilizzo. Viene da domandarsi: categorie di lettura o categorie di *vita* dell'opera d'arte (se così si può dire)?

L'arte, intesa anche come applicazione di una professionalità precisa, può tutto ed i più "bizzarri" accostamenti di strutture architettoniche di Borromini stanno a dimostrarlo, ma non bisogna dimenticare che questi stessi accostamenti permettevano per la prima volta un recupero del

Medioevo come nel caso delle lapidi più antiche incorniciate dal Borromini come quadri in San Giovanni a Roma: una mistura di moderno, classico e medioevale che era altrettanto bizzarra intellettualmente, almeno nei criteri culturali dell'epoca, quanto il risultato stilistico. Si potrebbe anche parlare di Post-moderno *ante litteram*. Un recupero dell'età di mezzo principalmente storico, che mostrava come la peculiarità tecnica della professione di architetto potesse adattarsi ideologicamente ad ogni esigenza. Anche il Gotico aveva una concezione dinamica dell'architettura come il Barocco e ciò può spiegare in parte l'operato di Borromini. Questo è possibile perché i criteri di giudizio e lettura dell'arte sono ormai legati a fattori di gusto indipendenti dai contenuti espressi nell'opera. Le categorie logiche di questo giudizio divengono, da questo momento, esse stesse un problema. Comincia a non bastare più la rispondenza dell'opera a criteri comuni all'autore, al committente ed al fruitore, criteri già ben determinati come colore, prospettiva, disegno ecc., perché scopo dell'agire artistico non è una verità logica ma psicologica, nella quale, come già avevamo detto, non si dimostra nulla, ma si vive.

I mezzi descrittivi dell'arte sono potenti e le tecniche teatrali divengono sempre più raffinate ma quello che si vede non corrisponde ad una concezione qualsiasi dell'esistente ma ad una apparenza. Così i nobili, in un salone delle feste affrescato con un convito di dei (pensiamo ai Carracci a Palazzo Farnese a Roma) si sentono come dei tra gli dei, e siamo convinti che si sentissero tali realmente; allo stesso modo che Bernini ritraeva i suoi ricchi clienti come questi credevano di apparire agli altri o che Rembrandt ritraeva o, meglio, cercava se stesso cambiando continuamente cappello e fisionomia e Dio solo sa se sia mai riuscito a trovarsi. A Rembrandt si può avvicinare Velasquez, che riesce a dare ai propri ritratti una capacità descrittiva psicologica profonda, nella quale traspare un senso di assoluto e grandioso che è nell'interno dello spirito umano piuttosto che nelle apparenze, chiunque sia il soggetto.

In sostanza leggere i contenuti di un'opera d'arte e comprenderli non corrisponde affatto alla valutazione che se ne dà e le categorie di lettura

non sono le stesse necessarie per un giudizio. Non è solo necessario e non basta che il fruitore conosca il linguaggio artistico, le sue convenzioni e la sua sintassi, almeno nei propri limiti culturali; perché un'opera d'arte sia tale non deve corrispondere solo a criteri di bellezza obiettivi ma anche ad un gusto particolare, a dei criteri variabili coi tempi, gli ambienti e perfino col carattere dei singoli non essendo già più sufficiente che egli la viva virtualmente dentro di sé. È la conseguenza di un'azione artistica volta ad agire sulla società facendo leva sulla psiche degli individui, non importa se per fini religiosi, commerciali, politici o altro. Quando poi questi fini vengono messi in disparte e prevale il gusto del momento possiamo parlare di Rococò. Queste considerazioni sono anche supportate dalla letteratura artistica del secolo. Si perdonerà ancora il prevalere di citazioni italiane ma, come avevamo precisato nell'introduzione, preferiamo fare riferimento a contesti ben conosciuti sia per evitare dispersioni che brutte figure. Naturalmente continua ad essere sempre valido l'invito a trasferire, se lo si crede opportuno, il ragionamento adattandolo ad altre situazioni storiche meglio conosciute. Quello che conta è il modo di impostare i problemi prima ancora che gli argomenti.

Siamo sempre in un ambito logico nel quale le categorie interpretative dell'opera d'arte sono in comune tra artista, committente e fruitore, sia pure sotto forma di gusto. Il fatto è che i contenuti per i quali viene prodotta ed acquistata un'opera d'arte non sono solo quelli logici, ma quelli estetici, inerenti all'opera d'arte in quanto tale. Così l'artista non applica più la sua tecnica a dei contenuti preconfezionati ma il suo stile, non per impegnare l'intelletto ma per commuovere con il sentimento. In altre parole l'acquirente tende sempre più a valutare le caratteristiche estetiche dell'opera, e queste sono il vero contenuto che deve essere letto e capito in funzione del quale bisogna valutare le categorie di lettura dell'opera d'arte. Queste tiene presenti l'artista quando lavora e queste l'acquirente quando valuta; naturalmente bisogna che l'acquirente sia intenditore d'arte.

Chiarendo quanto abbiamo sommariamente detto sinora tra l'ultimo

trentennio del XVI secolo ed il primo del XVII non si formano nuove categorie di lettura dell'opera d'arte ma nuove categorie di giudizio. Queste erano già implicite nelle valutazioni che dell'opera si davano precedentemente ma ora divengono esplicite e si sovrappongono alle prime confondendosi con esse. L'uso dell'immagine è totalmente disinibito (non in senso morale ma tecnico) ed il giudizio è prima di tutto del committente e finalizzato al raggiungimento di fini propagandistici.

La critica del Seicento introduce una quantità di nuovi parametri di giudizio che modificarono le categorie di lettura dell'opera d'arte stessa, continuando un processo già iniziato col tardo Cinquecento. Si legge l'opera d'arte in base al gusto, al sentimento, all'emotività che questa può generare e di cui è tramite tra il pittore ed il fruitore per cui rimane da definire se il contenuto di un'opera d'arte sia quello logico o, piuttosto, l'azione che questa attiva sul fruitore – spettatore. Il Paleotti,²¹⁹ nel salvare il nudo nell'arte, implicitamente ammette che il vero contenuto sia il bello come valore autonomo, fruibile e godibile ed il de Piles,²²⁰ con le sue argute votazioni, valuta essenzialmente il modo di comunicare, non i contenuti, dei quali non discute.

Ci si avvia apparentemente ad un'arte in cui l'opera non deve trasmettere contenuti tra l'autore e lo spettatore ma sensazioni estetiche e sentimenti. Sotto molti punti di vista l'Illuminismo, con la sua reazione al Barocco e l'eccesso di razionalità, fermò questo processo. I mutamenti nelle categorie di lettura delle opere d'arte corrispondono alla tendenza a coincidere con i criteri di giudizio perché le opere stesse vengono fatte in funzione di questi criteri; la conseguenza è la nascita di un nuovo modo di affrontare il problema della loro lettura.

La trattatistica d'arte prima del Neoclassicismo,²²¹ non compie grandi

219 Vedi: PALEOTTI GABRIELE, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri*, in *Trattati d'Arte del Cinquecento*, vol. II, Bari, 1961; ricordiamo che il Cardinal Paleotti, arcivescovo di Ravenna, era un gesuita tra i più impegnati al Concilio di Trento.

220 DE PILES ROGER, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, 1681 e *Cours de Peinture par Principes*, Paris, 1708.

221 Ci riferiamo principalmente a quella italiana.

progressi sul piano puramente teorico rispetto a quella precedente ed il problema dell'arte è sempre quello dell'imitazione della natura e della validità dei modelli classici. In realtà ogni autore introduce qualche nuova idea o qualche nuovo punto di vista che lentamente portarono alla nascita dei concetti di "estetica"²²² e di "critica d'arte".

Tra costoro citiamo anzitutto il Mancini²²³ affermò che per giudicare un'opera d'arte non fosse richiesta una particolare perizia tecnica. Per quanto sembri strano nessuno aveva mai affermato precedentemente una cosa del genere. In effetti i grandi committenti ed i mecenati che avevano dato impulso all'arte sino ad allora vanno considerati come facenti parte del processo generativo dell'opera; la situazione cambiò evidentemente con la loro graduale e parziale sostituzione con degli acquirenti inesperti, obiettivo finale e non punto di partenza di questo processo. Nel Mancini viene anche valutato il ruolo dei "dilettanti" nei confronti dei professionisti. Se si intende correttamente il termine quale era usato allora, riferito a "coloro che fanno una cosa per puro piacere", si può anche vedere in questo un altro indizio del progressivo sganciamento dell'idea d'arte dalle proprie implicazioni tecniche. Peccato che il Mancini, nel concreto, di arte non capisse gran ché.

Più generale è la sostituzione del vecchio concetto di "bottega" con quello di "scuola" che si riferisce a rapporti stilistici ed ideologici; il primo a parlarne era stato due secoli prima l'altrimenti sconosciuto Michele Savonarola.²²⁴ Il Bellori²²⁵ riporta una lettera del Domenichino in cui questo

222 Sinora si era parlato di "retorica".

223 MANCINI GIULIO, *Alcune considerazioni intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia della pittura*, a cura di ADRIANA MASUCCHI con commento di LUIGI SALERNO, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-57.

224 SAVONAROLA MICHELE, *De laudibus Patavii*, Padova, 1440, dove l'autore illustra una serie di pittori che prendono le mosse da Giotto.

225 BELLORI GIOVANNI PIETRO, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni con premessa la conferenza tenuta nel 1664 all'Accademia di San Luca "L'Idea del Pittore, dello scultore e dello architetto. Scelta delle bellezze naturali superiori alla natura"* Roma, 1672; vedi anche *Le vite inedite del Bellori*, I, G.P. BELLORI, *Vite di G. Reni, A. Sacchi, C. Moratti, trascritte dal m.s. 2506 della Bibl. Municipale di Rouen*, a cura di M. PIACENTINI, Roma, 1942. Anche GIOVAN

identifica le scuole di Roma, Venezia, Lombardia e Toscana ignorando, come tutti gli Italiani presuntuosamente facevano e fanno ancora, tutto quanto si facesse all'estero. Sempre il Bellori riporta ed amplifica le teorie di Poussin che possono essere riportate in questa forma: "lo stile è una maniera particolare et industria di dipingere, e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno nell'applicazione e nell'uso delle idee, il quale stile, maniere o gusto si tiene dalla parte della natura e dell'ingegno". Il concetto di stile è essenziale per una corretta interpretazione di quello di scuola, perché sostituisce, o meglio, integra quello di tecnica.

Altri concetti vengono introdotti, anche se non definiti, dal Baldinucci²²⁶ che parla di "gusto", "ingegno", "genio", "immaginativa", "fantasia" che portano a riconoscere nell'arte una facoltà diversa dall'intelletto, il sentimento. Il Boschini,²²⁷ a sua volta, nell'esaltare la scuola veneta, parla di "macchia" per quanto riguarda la tecnica e di "invenzione" per la valutazione delle opere pittoriche: Due studiosi francesi, oltre al già citato Poussin, il des Avaux²²⁸ ed il de Piles²²⁹ introducono rispettivamente l'uno il termine "connoisseur", conoscitore, che è la naturale evoluzione delle teorie del Mancini; l'altro l'equivalenza tra disegno, colore, ombre e luce nella composizione. Inoltre il de Piles inventa una "Bilancia dei Pittori" con voti in composizione, disegno, colorito ed espressione, fornendo, così, un metodo di valutazione ai conoscitori. Già abbiamo visto che il Carducho avesse introdotto il termine "genio", riferendolo ad una capacità creatrice congenita alla personalità dell'artista. Se si riuniscono tutti questi

BATTISTA AGUCCHI, un classicista, in un frammento di trattato del 1607 – 1615 circa, riprende concetti simili distinguendo una scuola toscana fiorentina da una senese.

226 BALDINUCCI FILIPPO, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728, 6 voll. di cui 3 postumi. Il Baldinucci era il curatore della collezione d'arte dei Medici e la sua può essere considerata la prima storia universale europea dell'arte. Vedi anche dello stesso il *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, dedicato agli accademici della Crusca, 6 voll. Tre dei quali postumi, Firenze, 1681 – 1728.

227 BOSCHINI MARCO, *La carta del navegar pittoresco*, Venezia, 1660.

228 DES AVAUX ANDRÈ FELIBIEN, *Entretiens sur les plus excellens Peintres*, Paris 1685.

229 DE PILES R. op. cit..

termini si ha già la terminologia della critica d'arte moderna.

IL ROCOCÓ

Una possibile interpretazione di alcuni dei fenomeni artistici visti nel paragrafo precedente è il classificarli come reazione al Barocco; qui si è cercato, piuttosto, di unificarne la visione dal comune punto di vista di un'arte che si preoccupa di agire sulla psiche del fruitore piuttosto che di interpretare o rappresentare la realtà. Un'altra differenziazione possibile è anche quella di separare i committenti tra pubblici e privati, ma le espressioni artistiche che si possono identificare sono sempre le stesse, poiché al Barocco corrispondono i grandi committenti, re, papi, ordini religiosi ecc., mentre alla pittura di genere ed alla ritrattistica psicologica corrispondono i borghesi.

Il Rococò²³⁰ è la continuazione del Barocco sia stilisticamente che socialmente; si distinguono nella minore forza che si esercita sul fruitore, cui corrisponde un aumento della raffinatezza espressiva. Nell'ambito del Rococò è più giusto parlare di "fruitore" che di "spettatore". Perciò il Rococò non è distinto in modo particolare nelle storie dell'arte dal Barocco, tranne che in Italia. Riteniamo che basti un esempio per spiegare la differenza: se ad un grande quadro barocco con una ricca cornice togliessimo le immagini o, se si preferisce, i contenuti e lasciassimo la cornice vuota avremmo ottenuto un'opera rococò. In realtà il contenuto c'è, ed è la luce che batte sulla parete vuota e definisce lo spazio. Nei saloni per le feste ed i balli al posto delle raffigurazioni di dei si mettono specchi, il cui contenuto sono i convitati stessi.

Riprendendo il discorso del paragrafo precedente nell'ottica generale del libro osserviamo solo che il "gusto", in quanto determinante per una corretta scelta artistica degli interessati, deve essere un criterio comune, come per gli umanisti la prospettiva, la conoscenza dell'antichità e la cultura classica, solo che non è connesso ad alcun fattore culturale specifico. Le variazioni del gusto furono chiamate "moda" e divenne

230 Anche in questo caso tralasciamo la controversa storia del termine e questa volta potrebbero offendersi i pappagalli in vacanza al mare.

presto chiaro che potevano essere indotte e regolate a piacere.

Il concetto di moda corrisponde anche ad una maggiore libertà di pensiero dell'individuo. Non è più possibile influenzare le scelte personali cercando di forzarle e si agisce, più subdolamente, sulle cose di minor conto, esteriori, ma che ne possono determinare i comportamenti. Di fatto i termini si invertono e dato che la produzione spesso segue e non anticipa i mercati, gli artisti volentieri seguono e non precedono i gusti del momento. Boucher, con la sua pittura "di tette e di culi"²³¹ non è solo la raffinata espressione di una corte licenziosa ma anche il chiaro indice di una nuova visione, più materiale ma più libera, del sesso e dei comportamenti umani in genere; visione possibile per ora solo in una classe sociale culturalmente indifferente (in teoria) ai problemi economici: la Nobiltà. In questa il sesso, anche omosessuale, era sempre un valore relativo e secondario rispetto a quelli caratterizzanti la classe stessa. I borghesi sono troppo seri per questo e lo saranno ancora per secoli. Notiamo solo che se l'arte è diversa per le diverse classi sociali potrebbero anche essere diverse le categorie di lettura delle opere d'arte oltre ai criteri di giudizio. I Neoclassici, per rimanere in tema giudicarono di carattere "femminile" il Rococò perché troppo lezioso e "maschio" il Barocco che esprimeva, o almeno poteva, poteri forti.

Boucher lavora di sfumato e di luce; Canaletto, un pittore - imprenditore veneziano, usa la luce a piccoli intensi tocchi in vedute che agiscono sulle facoltà razionali del fruitore per fargli ricordare o vedere la realtà. Abbiamo detto vedute e non visioni (quali erano i paesaggi classicisti) legate ai fenomeni ottici, tanto che Canaletto usava una "camera chiara"²³² per fare dei disegni preparatori. L'uso "turistico"²³³ delle sue

231 Si perdonerà se non ricordiamo chi abbia usato per primo questa espressione, ammesso che abbia una paternità precisa.

232 La camera chiara era una scatola, con un foro stenopeico o una lente, sul fondo della quale si poteva vedere l'immagine su di un vetro smerigliato od un foglio di carta velina. Da essa derivò la macchina fotografica.

233 Dal "Tour" che i giovani inglesi abbienti facevano nel Continente per istruirsi e tenere allacciati gli intensi rapporti commerciali della famiglia.

vedute fece sì che la sua affezionata clientela inglese preferisse i quadri di soggetto veneziano a quelli fatti in Inghilterra che pure, se obiettivamente guardati, sono forse la sua produzione migliore.

Con Canaletto siamo in pieno clima illuminista, nel dominio della ragione. C'è da chiedersi se in lui la funzione dell'arte sia ancora il rappresentare. Nei suoi quadri il contenuto vero è un'indagine sui mezzi della ragione. Ci sembra quasi inutile sottolineare le differenze tra visione barocca e la veduta illuminista ma notiamo che queste stesse posizioni mentali in campo musicale, in Vivaldi si ripetono nel contrasto tra armonia ed invenzione, e questi a sua volta scambiava i propri componimenti con Bach... La visione nasce dalla fantasia e dal sentimento, la veduta dalla ragione e dalla sua capacità di riconoscere la proporzione e l'armonia della natura. Questa contrapposizione tra visione e veduta anticipa quella successiva tra Romanticismo e Neoclassicismo.

Un uso analogo della luce è anche nelle architetture, che su questo elemento si costruiscono, abolendo i muri e lasciando che si sviluppassero liberamente nell'aria le strutture portanti di cupole o scalinate. Così come nella luce del paesaggio si sviluppano ville e reggie, basti ricordare il Casino di Caccia di Stupinigi dello Juvarra che non è "nel" paesaggio, è "il" paesaggio.

Questa sorta di purificazione del Barocco è la primissima apertura ad un'arte nuova che da un lato porterà ad un funzionalismo perfetto e dall'altro troverà nelle proprie strutture, pure, le ragioni autonome della propria esistenza. Più o meno come l'erotismo della pittura sopraddetta finisce per essere un compiacimento estetico che trova in se stesso le proprie ragioni e per noi è molto meno scandaloso di quanto sembri. E poi, è tanto riprovevole il piacere?

Le palazzine che il Raguzzini costruì dinanzi a Sant'Ignazio, a Roma, sono disposte come le quinte di un teatro: è divertentissimo entrare ed uscire nella piazza dai vicoli adiacenti, provare per credere. Al Milizia, di cui parleremo tra poco, sembravano dei canterani, i mobili per la biancheria che si usavano allora (ed è vero) basta immaginare che le

cornici delle finestre siano le maniglie dei cassetti ribaltate; ma non è questo l'indice di un nuovo modo di concepire anche l'arredamento? Non più disgiunto dall'architettura e dalla gestione dello spazio è un'estensione del concetto già visto di arredo urbano.

Tornando al discorso principale dovremmo dire che nel Settecento diviene esplicita anche la separazione delle categorie del giudizio dalle categorie di lettura ma, a questo punto, siamo proprio nel Neoclassicismo.

CONCLUSIONE ALLA SECONDA PARTE

Riprendiamo, concludendo questa seconda parte, l'ipotesi di una storia dell'arte che consideri quest'ultima come mezzo di passaggio dalla realtà della vita a quella dello spirito.

Ci sembra che il periodo considerato si presti particolarmente ad uno studio del genere. Il fatto stesso che le categorie di lettura delle opere d'arte non coincidano con i contenuti logici delle stesse permette di utilizzare le forme espressive più efficaci per trasportare, letteralmente, lo spettatore (o il fruitore, non importa come lo si chiami) in una realtà diversa da quella che vive, generata dalla fantasia dell'artista che plasma, a suo talento, l'immaginazione altrui.

Abbiamo visto, così, che i significati logici dell'opera d'arte finiscono per diventare spesso secondari, nascosti sotto altri, formali ma più evidenti. Nel XVII secolo il fenomeno assunse la sua completa consapevolezza nella ricerca della dimensione del sogno nei maggiori drammaturghi europei e con la creazione di realtà virtuali, quasi vive nella loro ispirazione scenografica, negli architetti che operarono nell'ambito dell'area culturale della Roma cattolica o di grandi sovrani (si pensi a Luigi XIV ed a Versailles!).

L'arte divenne il terreno in cui il pensiero poté liberamente manifestarsi, forse proprio perché le categorie di lettura di un'opera erano ormai totalmente separate dai suoi contenuti e, soprattutto, i criteri del giudizio non tenevano conto di questi, lasciandoli formalmente liberi.

Proprio il problema della libertà sarà il maggior problema del Neoclassicismo.

TERZA PARTE

Dal Neoclassicismo alla fine del XX secolo.

Proprio parlando dell'arte contemporanea e, ovviamente, della sua genesi, si può capire il senso di quest'opera in cui la storia dell'arte è affrontata principalmente, anche se non solo, come storia delle categorie di lettura dell'opera d'arte. Infatti il problema della lettura e della comprensione dell'arte è diventato, in questo secolo, drammatico ed a poco valgono critici e commentatori.

Facciamo un esempio: dopo cento anni il Cubismo è ancora un mistero per i più e, malgrado ogni sforzo per renderne chiare le motivazioni, abbiamo personalmente constatato un netto rifiuto alla lettura di un Picasso o di un Braque. Non parliamo poi di Astrattismo o Dadà!

Dire che l'opera d'arte deve ormai portare in se le categorie della propria lettura è inutile, se poi nessuno vuole leggerla se non superficialmente. Già, perché il problema è che una volta impadronitosi di queste categorie bisognerebbe poi trovare un contenuto...

Ma procediamo con ordine.

IL NEOCLASSICISMO

Il Rococò fu essenzialmente un problema di gusto, di scelte, cioè, correlate a preferenze che se non erano personali erano comunque di classi sociali precise. Inizialmente anche il Neoclassicismo si presentò come adesione ad un nuovo gusto, quello “à la grecque”.

La storia delle scoperte archeologiche di Ercolano prima e di Pompei dopo è ben conosciuta²³⁴ ma notiamo che non furono queste scoperte a dare origine al Neoclassicismo perché l'intenzionalità ed il metodo dei nuovi scavi, a cominciare da quelli di Winckelmann, furono atti volontari e coscientemente tesi a riscoprire l'originalità di un'arte non dimenticata ma ancora troppo poco conosciuta nella sua essenza.

In altre parole il Neoclassico,²³⁵ come moda, fu originato da questi scavi e dalla diffusione delle incisioni relative, ma questo avvenne dopo che una nuova sensibilità si era diffusa in Europa. Anche la raffinatezza e l'eleganza luminosa del Rococò, in fondo, contribuivano alla ricerca di una nuova purezza espressiva, allontanando da certi eccessi brutali del Barocco Italiano.

La volontà di indagare e definire il bello che abbiamo visto aveva determinato la nascita di un nuovo campo di ricerca filosofica, l'Estetica e la nuova arte “à la grecque” cercò subito di definire i criteri in base ai quali si dovessero leggere le opere d'arte.

Già, perché il nuovo gusto era qualcosa di più che una moda ed i criteri di giudizio di un'opera d'arte coincidevano fortemente con le categorie di lettura dell'opera stessa. In comune l'artista e chi contempla l'opera d'arte hanno qualcosa: il sentimento del bello, la capacità di esprimere o di sentire il bello; nel caso specifico il bello ideale le cui caratteristiche Winckelmann fa coincidere con gli attributi divini: unità, semplicità,

234 La diffusione degli otto tomi delle *Antichità di Ercolano* fu lenta ma già nel 1763 il Galiani attesta la mutazione nel gusto artistico parigino. Vedi per tutto il problema: FISKE KIMBALL, *The reception of the art of Herculaneum in France*, studies presented to David Moore on his 70 birthday, 1956.

235 In questo caso “Neoclassico” e non “Neoclassicismo”.

armonia, proporzione.²³⁶

Come è noto, a simbolo di questa bellezza Winckelmann prese l'Apollo del Belvedere dei Musei Vaticani, un "corpo apparente ad un essere condensato negli estremi suoi punti e rivestito di sembianza umana sì, ma senza partecipare della materia..."; la concretizzazione di un'idea pura, in altri termini. Gli altri autori dell'epoca fanno meno riferimenti a Dio ma fondamentalmente i criteri cui deve ispirarsi un'opera d'arte sono gli stessi, magari variavano le opere d'arte usate come esempio: la scelta di Winckelmann fu forse determinata dalla sua particolare omosessualità, altri scelsero di preferenza Veneri o altri atleti.

Si è scritto che ora l'Italia perse il proprio predominio nella letteratura artistica, ciò è vero anche nel campo dell'arte e se Tiepolo è l'ultimo rappresentante di una scuola italiana, Canaletto va considerato il primo artista europeo. Le nuove idee si formarono, come era naturale, nel luogo deputato agli studi classici per tradizione, a Roma, ma la loro diffusione è europea con particolare riguardo alle nazioni più forti e più progredite, la Francia e l'Inghilterra. In Italia, ed in parte in Germania, la frammentazione politica impedì una diffusione delle nuove idee su una scala abbastanza vasta da incidere a fondo nella società.

Gli intellettuali italiani assunsero per questo motivo ruoli più radicali rispetto ai colleghi stranieri fino ad arrivare all'estremismo del Milizia, che è rimasto conosciuto per la radicalità dei suoi atteggiamenti e l'aggressività dei suoi giudizi artistici piuttosto che per l'attività teorica. Questi comportamenti non impedirono che fosse nominato soprintendente ai monumenti che il Re di Napoli possedeva nello stato pontificio. Tra le idee più interessanti ed originali c'è l'asserzione che in architettura funzionalità e bellezza non possano essere disgiunte, e che

236 Diamo qui gli estremi dell'edizione attraverso la quale le idee di Winckelmann si diffusero in Italia presso il grande pubblico nella loro forma definitiva: WINCKELMANN IOAN IOACHIM, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e annotata dall'abate Carlo Fe*, Roma, Pagliarini, 1783 – 84.

“quanto è in rappresentazione deve essere anche in funzione”.²³⁷

Il Milizia dava alla sua asserzione un carattere scientifico più rigoroso di quanto facesse il contemporaneo abate Lodoli.²³⁸ Da molti il Milizia è considerato il primo critico d'arte moderno per la sua capacità (e presunzione) di spiegare ed interpretare le opere d'arte ai non addetti ai lavori, autocollocando se stesso ed i suoi amici intellettuali (in vero il meglio d'Europa) ad un livello superiore alle masse.

Le categorie di lettura di un'opera d'arte devono essere possedute in comune dall'artista e dal fruitore, ma sono elargite da uno specialista che le spiega ad entrambi indirizzandoli nei rispettivi ruoli e formandone il gusto. Dallo studio di queste categorie si origina l'Estetica. In questa epoca di pre-industrializzazione nacquero le prime figure di esperti e di specialisti, a cominciare dai grandi economisti inglesi; perché non avrebbe dovuto accadere la stessa cosa nelle arti figurative? Ed il Milizia non era solo, egli stesso si rifaceva ai principi dei suoi amici Mengs e Sulzer.

Questa europeizzazione delle idee costituisce la vera novità nel mondo dell'arte della seconda metà del Settecento.

Ad essere più precisi si deve notare che le idee del Neoclassicismo si diffusero bene anche nelle colonie inglesi del Nord America, a riprova che negli Stati Uniti non furono mai indietro, nel campo artistico, rispetto all'Europa.

La sensazione di una presunta dipendenza americana dal Vecchio Continente viene dalla ritrosia dei primi coloni nei riguardi della pittura e, in una certa misura, della scultura, guardate con l'occhio eccessivamente prudente dei Quaccheri e dei Calvinisti in genere nei confronti di tutto ciò che era fatuo e mondano. Proprio nel nuovo stato l'architettura neoclassica trovò alcune delle sue espressioni migliori, così come le idee sociali illuministe nella sua Costituzione. Nelle grandi ville del Sud il concetto di fusione tra funzionalità e bellezza come portatrice insieme di forma ed

²³⁷ MILIZIA FRANCESCO, *Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le belle arti*, Bologna, Cardinali, 1826-27.

²³⁸ LODOLI CARLO, *Elementi dell'Architettura Lodoliana o sia l'Arte del Fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Roma, Pagliarini, 1736.

idee trovò la sua espressione migliore.

Contemporaneamente alle idee neoclassiche nacquero tra i critici anche nuove idee sugli effetti che l'artista dovesse cercare di ottenere nelle proprie opere. Ancora queste idee si dovevano affermare come teoria estetica che già il Burke²³⁹ introduceva la categoria estetica del "Sublime", sentimento spesso doloroso che scaturisce dalla grandiosità dei fenomeni, lo stesso che Kant definì "una sorta di stupore anche se non doloroso". Per Burke bello e sublime non sono la stessa cosa ed anche il brutto e l'informe, come dice Kant, possono essere sublimi. Il compito dell'Arte consisterebbe proprio nel rendere sublime il brutto.

In questo periodo un antiquario italiano, lo Spalletti,²⁴⁰ indicava come compito dell'Arte fosse non la ricerca di una forma ideale ed universale ma di una tipologia individuale, il "Caratteristico", ed era stato un altro antiquario, l'inglese Richardson che, ancora prima del Burke, aveva dato al Sublime un valore relativo ad alcune parti della pittura, come eccezione alla regola, con il compito di meravigliare e colpire l'immaginazione: valore derivato, come è ovvio, dal Tardo-barocco ancora imperante sul Continente.

Assieme al concetto di Sublime si sviluppava quello di Pittresco. Identificabile con la Natura fantastica di Salvator Rosa, il Ruinismo del Pannini o alcuni aspetti del Piranesi come le "Carceri", il Pittresco riguarda la forma in cui si fa arte, irregolare, immaginosa, selvaggia e, quindi, non dichiaratamente regolata anzi, anticlassica. Il Sublime, per contro, riguarda il contenuto psicologico dell'opera d'arte, stupefacente, doloroso, impressionante e qualunque altra sensazione forte che l'opera d'arte possa suscitare.

Entro certi limiti Pittresco e Sublime possono tranquillamente convivere. In entrambi questi due nuovi modi di vedere l'immagine artistica si sono voluti vedere i primi segni del Romanticismo il che,

239 BURKE JOHN *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee intorno al sublime ed al bello con un discorso sopra il gusto e diverse altre aggiunte*, Milano, P. Sonzogno, 1804.

240 SPALLETTI GIUSEPPE, *Saggio sopra la bellezza*, a cura di GIULIO NATALI in *Opuscoli Filosofici, testi e documenti inediti e rari*, V, Firenze, Olschki, 1933.

probabilmente, è vero ma anche poco significativo, dal momento che la contrapposizione tra Neoclassicismo e Romanticismo può tranquillamente essere composta. Si tratta, in fondo, di due modi diversi di esaminare gli stessi problemi.

Facciamo un esempio: nel Giuramento degli Orazi di David viene preso a modello comportamentale un episodio dell'antica storia romana. I tre fratelli giurano di combattere fino alla morte per difendere Roma e il vero contenuto dell'opera sono i sentimenti di amore per la libertà e la patria, sentimenti che saranno fondamentali di lì a poco (tre-quattro anni) per gli eserciti della Rivoluzione Francese.²⁴¹ Questi sentimenti non sono solo vissuti come tali ma come un dovere assoluto, un imperativo categorico, usando la terminologia kantiana, che fa superare tutti gli altri sentimenti egoisticamente individuali, simboleggiati nel quadro dalle donne che piangono in un angolo.

Le categorie di lettura di quest'opera hanno origine da considerazioni filosofiche e possono essere valide solo se supportate da una cultura classica in grado di esemplificarle. Un'opera d'arte neoclassica non nega la realtà, né quella esteriore né quella interiore all'uomo, la riconsidera e la esemplifica.

Artista, committente e fruitore o, se il committente non c'è, i soli artista e fruitore debbono avere in comune non solo la conoscenza di un linguaggio visivo di base ma anche la stessa cultura e le stesse idee su come interpretare ed usare questa cultura. Un tramite tra i due (o i tre) non è indispensabile purché entrambi appartengano ad uno stesso ambito culturale ed in questo primo periodo il compito dei critici è più quello di fare propaganda che quello di spiegare l'arte, anche se il confine tra le due funzioni è, come ancora oggi, piuttosto incerto.

La cultura classica assume la funzione che nel Quattrocento aveva la prospettiva di tramite della comunicazione artistica e ad essa si riferiscono le categorie di lettura dell'opera d'arte. Questa cultura implica anche un

²⁴¹ Notiamo a questo proposito che il committente fu Luigi XVI, che evidentemente cercava di prevenire i tempi rendendo compatta la Nazione attorno a sé.

gusto comune, tanto che i contemporanei la confondono con esso, ma non è la stessa cosa, perché non si tratta di un problema di ricerca formale ma di pensiero nel senso filosofico del termine, con particolare riferimento alla filosofia morale.

Con mezzi ancora teatrali (il Barocco è ancora vivo) David rappresenta la scena, basta esaminare i gesti enfatici ed il piano di fondo che chiude la scena per rendersene conto. Anche l'altro grande artista del Neoclassicismo, Canova, parte dai sentimenti e dalla realtà naturale; i suoi corpi sono estremamente fedeli al vero, come i sentimenti espressi sono i più umani. Nel recupero dell'antico e nelle pose eleganti avviene quella purificazione che rende i sentimenti universali ed eterni; un eterno che per Canova, credente in Dio, aveva un significato concreto e non solo filosofico.

Come esempi citiamo la Paolina Bonaparte principessa Borghese in *Veste di Venere Vincitrice* e *l'Amore e Psiche*. La prima statua rappresenta la sorella di Napoleone con tanto realismo che nel Museo Napoleonico di Roma si conserva il calco del suo seno²⁴² di cui si servì lo scultore e quanto alla rappresentazione dell'amore coniugale (perciò santo e benedetto) di *Amore e Psiche* dobbiamo notare che quello che è rappresentato è un abbraccio carnale e non un bacetto tra adolescenti. Nel primo bozzetto di quest'opera Psiche sta sopra ed Amore sotto, mentre la tira violentemente a sé, in una posa un po' sospetta per la rigida Chiesa Cattolica di allora. Agendo a passi successivi e gradualmente, Canova arriva a purificare totalmente la scena da ogni bassa materialità negli atteggiamenti passionali della coppia sino a rendere l'idea di un sentimento sano, celeste, con lo scendere lieve del volo di Amore dall'alto.²⁴³

Altra opera in cui si trascende direttamente dalla materia all'Idea è la

242 Se poi sia veramente suo o no che importa? La principessa si lamentava col marito per la facilità con cui questi mostrava la scultura ad estranei, che così la vedevano nuda, dunque si tratta di un vero ritratto.

243 Ma comunque abbastanza "preparato" all'abbraccio, cosa che si vede girando attorno al gruppo ed osservando i particolari... Anche la mano sul seno afferra fortemente, entrando nella carne.

Morte di Marat di David, in cui le stesse modalità della morte costituiscono un monumento al grande rivoluzionario; l'unico tratto classico è più che sufficiente alla sintesi dell'idea espressa e consiste nella dedica in caratteri monumentali romani sulla semplice cassetta di legno e si contrappone al corsivo moderno, perfettamente leggibile, della petizione di Carlotta Corday che Marat stava leggendo; la resa del passaggio dal contingente all'eterno è perfetta.

Canova si cimentò anche in eccellenti rappresentazioni della morte in una serie di tombe. Queste furono ispirate ai modelli berniniani in San Pietro; ma ritratti e tombe in Bernini si riferiscono alle apparenze sociali estese a tutto l'ambiente dello spettatore in Canova sono una realtà esemplificativa. Lo spazio in cui si collocano i papi ha uno scarto prospettico che lo separa da quello reale e le figure allegoriche alla base servono ad idealizzare il defunto. Ricordiamo ancora che Canova era cattolico credente.

Nelle opere di questo periodo spesso non è messo in evidenza il bello fisico, ma il bello morale e le categorie di lettura coincidono sia con la capacità di corrispondere ad un gusto preciso che alla trasmissione di questi valori morali, primo tra i quali è la libertà, movente delle grandi rivoluzioni del secolo, da quella polacca a quella americana e francese.

Un eroe di questa rivoluzione è il Bruto di Marat, quadro fatto proprio nel 1789, in cui viene indicato come moralmente lecito un comportamento così drastico da sacrificare i propri figli all'Idea; il dolore cupo di questo eroe tenebroso è sottolineato dall'ombra in cui lo relega il pittore, contrapponendolo al dolore naturale, esplicito e quindi luminoso delle donne di casa.

Poiché si parla di idee si spiega perché tra gli intellettuali acquistino un proprio ruolo i critici che sostengono, con i loro scritti, i nuovi valori.

Non sorprende che molti di loro partecipino, in seguito, ai movimenti rivoluzionari; citiamo, tra gli italiani che conosciamo meglio, l'archeologo Ennio Quirino Visconti e l'incisore ed architetto Francesco Piranesi, che furono tra i capi della Repubblica Romana mentre il Milizia, che pure era

stato contattato dai servizi segreti di Parigi, era troppo vecchio e morì poco dopo, col merito di essere stato il primo critico in senso moderno, feroce e spietato nei giudizi.²⁴⁴ Eppure la loro azione, anche se eccellente per scacciare il passato, non ebbe una vera validità se non morale, quale era il contenuto delle opere che propagandavano.

Un tipo diverso di azione teorica era portato avanti da altri come l'Abate Lanzi, che sosteneva la necessità di studiare lo stile degli artisti, cosa che poteva permettere l'attribuzione delle opere anonime; inoltre la ricerca dello stile personale degli artisti ed il paragone con quello di altri permetteva la stesura di una nuova forma di storia dell'arte.²⁴⁵

Questa problematica interessava poco i teorici del Neoclassicismo. Le idee espresse in un'opera neoclassica avrebbero dovuto appartenere sia all'autore dell'opera che le conteneva che al critico che, infine, al fruitore. Se le cose non fossero state così bisognava che il critico riuscisse a convincere il fruitore ad indirizzare sulla retta via dell'arte gli altri. Durante la Rivoluzione Francese c'era pure il caso che qualcuno finisse ghigliottinato, e non siamo sicuri che fosse sempre un male.

Una ultima considerazione riguarda David, che vogliamo scagionare dall'accusa di essersi adattato troppo facilmente ai diversi regimi politici che si susseguirono in Francia tra il XVIII ed il XIX secolo. Dal Giuramento degli Orazi alla Morte di Marat all'Incoronazione di Napoleone; è questo un percorso, bisogna ammetterlo, molto variegato. Ma David seguì l'iter ideologico della borghesia francese che badò ad assumere progressivamente il potere e, come questa, accettò il "piccolo" compromesso di un imperatore al potere al posto di una repubblica pur di avere salvi i propri privilegi conquistati con tanto sangue. Un analogo comportamento ebbe anche Canova, ma in fondo David e Canova sono dei professionisti, i migliori nei rispettivi campi, e come tutti i professionisti

²⁴⁴ Era anche un poco matto, così almeno si ricorda nella famiglia di chi scrive, e come tale certamente era considerato un nobile che invece di vivere di rendita lavorava, sia pure per l'arte.

²⁴⁵ LANZI LUIGI, *Storia Pittorica d'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVII secolo*, Bassano, G. Remondini, 1809.

Umberto Maria Milizia

devono essere i clienti a cercarli e non viceversa.

IL ROMANTICISMO

Il problema dello stile interessò invece moltissimo i Romantici che presto vennero a contrastare il campo ai Neoclassici; il perché è ovvio, lo stile è espressione della personalità dell'artista e del suo sentire. Per non essere noiosi tralasciamo la storia delle origini di questo movimento, e passiamo subito a trattare subito un quesito che ci interessa: il sentimento espresso da un'opera d'arte romantica, ad esempio una tragedia, di chi è? Dell'autore che gli ha dato, in un certo senso, vita? Del personaggio che lo esprime? Dello spettatore? E si potrebbe aggiungere anche il critico che lo interpreta e, nel caso di un'opera teatrale, anche l'attore, il capocomico ecc. ecc..

In un primo momento ovunque si esprimeva una sorta di sentimento universale confuso ed indistinto, tra intuizione ed espressione, con grande gioia dei filosofi che si occupavano della neonata Estetica. Sinceramente pensiamo che le categorie di lettura di un'opera d'arte non debbano essere confuse con quelle della conoscenza filosofica che all'epoca erano appena state "riformate" da Kant. Non si può comunque negare che di fatto esista anche un romanticismo in filosofia che si interessa prepotentemente dell'arte senza incidere, però, più di tanto sul suo sviluppo tecnico.

Non ci si scandalizzi dell'affermazione, perché fu l'arte ad anticipare ed a condizionare la filosofia. Sublime, Caratteristico, Medioevo, Fantasmici e cose del genere anticiparono di una generazione la propria sistemazione logico-filosofica. Dopo di che, quando i filosofi cominciarono a parlare di arte, non si sognarono mai di dare consigli su come farla, a differenza degli antichi che della retorica, o arte del comporre, avevano fatto una delle principali materie di insegnamento e discussione filosofica.

L'opera d'arte contiene il sentimento che, modo di essere naturale comune a tutti, viene espresso e comunicato. Il primo ad attribuire all'arte un carattere espressivo fu Vico²⁴⁶ che attribuì all'uomo primitivo una

246 VICO GIOVAN BATTISTA, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni per la quale si ritrovano i principi d'altro diritto naturale delle genti*, Napoli, 1831. Citiamo anche l'opera che diede a Vico il suo giusto posto tra i pensatori europei. JULES MICHELET,

fantasia creatrice precedente la razionalità dell'intelletto. Poco dopo Baumgarten²⁴⁷ fondava ufficialmente l'Estetica come forma di conoscenza minore e Kant affermava, per la prima volta, che il bello deve piacere indipendentemente dai concetti logici espressi dall'opera d'arte, pur senza arrivare ad affermare che l'attività artistica possa essere un'attività spirituale antecedente ed indipendente da quella intellettuale. Sino ad allora si erano confuse le categorie di lettura di un'opera d'arte con quelle del giudizio, inerenti le prime al suo contenuto e le seconde all'opera in sé come prodotto estetico; da Kant in poi il problema è chiarito con l'accantonamento delle prime, dato che il giudizio estetico, disinteressato, non ne deve più tenere conto.

Più interessanti possono essere le affermazioni di poeti come Goete, Shiller o Wackenroder. Una cosa ci preme subito sottolineare, il concetto che la fantasia possa creare e che l'arte sia essenzialmente creativa portò subito, come corollario, che l'arte non debba essere necessariamente imitazione. Non possiamo però affermare che la mancanza di imitazione nella ricerca del bello dovesse anche essere mancanza di contenuti: sono sentimenti in senso stretto, in quanto debbono essere "sentiti" prima che capiti razionalmente.

Le categorie di lettura di un'opera d'arte divengono di carattere psicologico: funzione di un'opera d'arte è rappresentare questi sentimenti facendo "consonare" l'immagine della rappresentazione con il sentimento rappresentato. Se l'opera d'arte è stata creata possiamo anche notare, arditamente per la verità, che l'espressione di questi sentimenti sia,

Principes de la philosophie de l'histoire traduits de la "Scienza nuova" de G.B. Vico et pré cédés d'un discours sur le système et la vie de l'Auteur par Jules Michelet, Bruxelles, L. Mauman, 1895. Ci sembra oziosa la discussione sull'attribuzione a Vico del merito di aver fondato l'Idealismo prima di Kant, anche se in altre epoche di nazionalismo spinto si tentò di dimostrare che quest'ultimo non conoscesse affatto l'opera di Vico o, al contrario, che Kant sia stato ispirato più di quanto la scarsa fama di Vico farebbe supporre, ci limitiamo a rilevare che all'epoca Napoli era inserita bene nel circuito intellettuale del nascente Illuminismo, con frequenti contatti con Parigi, città con la quale condivideva la dinastia regnante dei Borboni.

247 BAUMGARTEN ALEXANDER GOTTLIEB, *Aesthetica*, Frankfurt a.d.Oder 1750

nell'opera d'arte, autonoma ed entrocontenuta; infatti ciò che è creato prima non esisteva. Si tratterebbe, insomma, dell'inizio di quel periodo, l'attuale, nel quale l'opera entrocontiene le proprie categorie di lettura, solo all'inizio, si badi, in nessun caso si può prescindere dal fatto che l'opera d'arte sia rappresentativa di qualcosa.

Dei filosofi teorici certamente quello che meglio seppe teorizzare l'Arte Romantica fu Federico Shelling, che definì l'intuizione artistica come sintesi di un'attività inconscia, l'immaginazione naturale, ed una conscia, la volontà. Fu anche il primo che identificò arte e bellezza, senza far dipendere l'arte dalla capacità di rappresentare il bello.²⁴⁸ L'arte stessa è bellezza e, data la sua peculiarità di essere creata, e quindi originale, carattere specifico dell'opera d'arte, che questa bellezza esprime, è di essere "caratteristica", distinguibile per la propria individualità ed unicità, quasi un'idea vivente e materialmente realizzata.²⁴⁹ Per un paragone rimandiamo ai giudizi di Winckelmann sull'Apollo del Belvedere, materializzazione anch'esso di un'idea.

Romanticismo e Neoclassicismo vedono nell'arte un'atto di volontà, quest'atto compiono sia l'autore che il fruitore dell'opera d'arte ed in entrambi i casi si suscita l'intuizione come atto conoscitivo comune sia all'autore che al lettore. Nell'autore è l'immaginazione a precedere la volontà, nel fruitore è la volontà a smuovere, per mezzo dell'opera, l'immaginazione.

Malgrado la grande fama Heghel, invece, ci sembra limitato dal voler creare continuamente triadi con tesi, antitesi e sintesi, che altro non sono se non il risorgere del sillogismo aristotelico in forma conflittuale. Che

248 Il termine arte abbandona il significato originario che indica una capacità di azione, in genere materiale, per acquistare definitivamente l'attuale; si distinguono così meglio, in Italiano, i termini *artigiano* ed *artista*. L'artigiano ripete forme e moduli compositivi creati da altri ed acquisiti nella cultura generale; l'artista li crea.

249 È stato notato che questo motivo fu trovato per primo da Giuseppe Spalletti, ma sinceramente le opere di questi non ebbero mai la diffusione di quelle di Shelling. Vedi. SPALLETTI GIUSEPPE, *Saggio sopra la bellezza*, a cura di GIULIO NATALI, in *Opuscoli Filosofici, testi e documenti inediti e rari*, V, Firenze, Olschki, 1933.

Heghel formulò triadi su percorsi paralleli non convergenti (storico-politico e logico-conoscitivo) è dimostrato dal separarsi della sua scuola in una destra ed in una sinistra che poco ricorsero a lui per l'Estetica, tanto che poi Croce sentì il bisogno di riconsiderare tutto il problema. Giusta è certamente l'identificazione, nell'opera d'arte, della bellezza con la verità, ma ovvia nell'ambito della logica hegheliana, dato che l'opera esiste è perciò stesso vera, a meno che non si intenda per vero quella particolare specie di conoscenza che i filosofi confondono con il perché delle cose. Heghel non sviluppò mai a fondo tutto quello che era implicito nella sua definizione di arte o, forse, non considerò mai a fondo la differenza tra una teoria dell'arte ed una teoria estetica; la prima vuole definire cosa sia l'arte, la seconda come si manifesti. Dobbiamo rilevare che questa nostra distinzione è forzata, poiché non si può fare l'una cosa senza l'altra.

Certo, senza che Kant avesse trasportato le categorie della conoscenza dall'esterno all'interno della coscienza non sarebbe neppure stato possibile concepire un'arte che comunicasse all'interno della coscienza del fruitore, come quella romantica. Un equivoco non risolto, sia in Kant che in Shelling ed in Heghel è sul reale significato del termine intuizione per cui nessuno di questi filosofi riesce a dare delle categorie del giudizio artistico se non per successive negazioni; e poi si consideri che in Heghel fondamentalmente l'arte non è neppure pensiero!

Tutto ciò riguarda i filosofi, ma non gli artisti ed il loro pubblico che, per definizione dei filosofi stessi, potevano fare e godere dell'arte senza problemi, vivendola sentimentalmente. Rimane sempre vivo il problema del sentimento che, indistintamente, non si sa se appartenga all'autore che lo crea, all'opera che ne è depositaria, o al fruitore che lo sente internamente quasi come se lo vivesse.

Non riteniamo di doverci dilungare troppo ad esaminare opere i cui soggetti siano sentimenti di carattere individuale, come l'amore, perché è in quelle che investono il sentire collettivo che il Romanticismo trova la sua massima caratterizzazione. L'amore, nelle sue varie forme, da quella puramente fisica a quelle più spirituali, era stato oggetto di indagine sin

dall'antichità, come tutti i sentimenti elementari dell'animo umano, ma ora, dopo la prima rivoluzione industriale in Inghilterra, che muove grandi masse di popolo sempre più cosciente di sé, le cose cambiano. Prima l'arte, quando si rivolgeva al popolo, insegnava, ora interpreta dei sentimenti esistenti.

Abbiamo già accennato al problema della libertà nel Neoclassicismo, ma i quadri di David avevano valore per una classe sociale, mentre la Libertà Guida il Popolo alla Rivoluzione o Le Radeau de la Meduse si rivolgono realmente ad un intero popolo. Questo aspetto collettivo e nazionale è così rilevante che nei paesi dove il sentimento nazionale è forte ed esteso possono nascere veri e propri miti nazionali originati da opere d'arte, per lo più letterarie, come quello di Robin Hood od I Tre Moschettieri, mentre in altri, nei quali i concetti di libertà o di nazione sono limitati a classi sociali ristrette, anche se coscienti di se e moderne, come l'Italia o la Spagna, nessun romanzo è mai riuscito a raggiungere un simile effetto.

La volontà di identità nazionale, già anticipata dal gusto medioevaleggiante e dal *Gothic Revival* di cui Schlegel²⁵⁰ fu il teorico, si sposa alla ricerca del caratteristico e di ogni altra forma che desse all'arte capacità di "individuare" e distinguere l'essenziale di una cultura collettiva, come di un individuo. Tutto coincide con l'affermarsi del liberalesimo moderno, della ricerca della libertà e dell'affermazione individuale sia nello spirito che nella società.

Teoricamente anche l'arte figurativa romantica si rifà alle scuole classiche del passato ma con un particolare riguardo a ciò che permetteva effetti di immediatezza espressiva. Diverso il discorso letterario, in cui si sente il bisogno di un linguaggio più vicino a quello corrente, motivato dalla sempre maggiore diffusione delle opere dovuta alla crescente alfabetizzazione. I soggetti letterari, a loro volta, divennero fonte inesauribile di soggetti figurativi.

Sempre un po' diverso quello che accade in Italia dove i migliori

250 SCHLEGEL AUGUST WILHELM, *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux arts*, Paris, Pichon et Didier, 1830.

risultati si ottengono quando l'artista ha un contatto diretto con il soggetto, come nei ritratti, campo in cui i pittori, anche se meno conosciuti forse nel resto d'Europa, non sono assolutamente inferiori ai migliori stranieri. Il fatto è che i centri di potere economico e politico sono ormai anche centri di diffusione della cultura e di commercio dell'arte e dell'antiquariato. Parigi e Londra surclassano la statica Roma dei papi e la decadente Madrid ed impediscono un'adeguata diffusione dell'arte della giovane America che viene considerata, e si autoconsiderava, tributaria dell'Europa ancora per tutto il secolo XIX in campo culturale, cosa che contrasta e limita in parte il concetto dell'indipendenza da poco conquistata.

Nello stesso periodo, dopo la caduta di Napoleone, sorsero alcuni movimenti a carattere mistico-religioso i cui rappresentanti non raggiunsero in genere vette qualitative altissime ma che sono interessanti da esaminare perché in essi, apparentemente simili, si riflette una prima cesura tra due modi diversi di intendere e leggere l'arte. Ci riferiamo ai Puristi italiani, ai Nazareni, tedeschi che operavano a Roma, ed ai Preraffaelliti inglesi. Nei Puristi, il cui maggior esponente fu Tommaso Minardi, più teorico che artista, il sentimento religioso si esprime spontaneamente nell'arte. Nei Nazareni l'arte è mezzo dimostrativo del dogma religioso; questi pittori tedeschi tanto erano convinti di ciò che per un certo periodo operarono in un convento, a Roma, quasi come religiosi.

La differenza è fondamentale: per i Puristi l'opera d'arte è tale perché porta in se il proprio valore artistico, come sentimento, per i secondi l'opera vale solo in relazione al valore dei contenuti logici espressi. Così si ripropone la divisione tra la concezione dell'arte più antica, che identificava le categorie di lettura di un'opera con i suoi contenuti, partendo dal presupposto che il valore dell'opera fosse tanto più elevato quanto migliore fosse la trasmissione di questi contenuti (i Nazareni), ed una concezione più moderna, post-kantiana, in cui il valore dell'opera non dipendeva dai contenuti ma dalla forza con cui questi venivano trasmessi e dalla facilità con cui venivano ricevuti (i Puristi).

Come abbiamo già detto, in questo secondo caso il giudizio sull'opera in se può benissimo essere del tutto scisso da quello su questi contenuti; non è necessario essere cattolici per riconoscere che Federico Overbeck, il capo scuola dei Nazareni, fosse un pittore di notevoli capacità, certamente superiore al poco noto (giustamente) Minardi, il maggiore dei Puristi.

Puristi, Nazareni, Preraffaelliti, sulle tracce di Schlegel, amavano tutti la pittura precedente il pieno Rinascimento per la sua maggiore capacità di far coincidere struttura e significato nell'opera d'arte. Tra i teorici di questo ritorno religioso citiamo Rio,²⁵¹ Ruskin,²⁵² Rumohr;²⁵³ le loro teorie non avranno molta influenza effettiva sull'arte contemporanea ma ci piace notare che Ruskin fu il primo in assoluto ad affermare che non conta tanto l'abilità tecnica quanto la sincerità del sentimento, tema questo che si porterà avanti per tutto il secolo XIX e su cui bisognerà tornare. Il Rumohr fu invece il primo ad assumere un atteggiamento critico metodico nei confronti delle fonti e delle attribuzioni delle opere, delle quali esige, per un giudizio di valore, l'assoluta originalità; anche questo sarà un atteggiamento di cui la critica non potrà più fare a meno.

Per il resto questi movimenti mistici confluiranno nel simbolismo di fine secolo per arrivare, tramite Gauguin ed i Fauves, ad oggi.

Si ragioni: si può giudicare un'opera d'arte prescindendo dai contenuti, che possono essere sublimi, caratteristici, sentimentali (e non belli ed idealizzati) ma solo per la sua intrinseca capacità comunicativa; se si eliminano questi contenuti cui l'opera rimanda, questa capacità rimane? Probabilmente sì, se la tecnica, la struttura dell'opera, l'operare dell'artista e l'osservare o il partecipare del fruitore rimangono.

In questo secolo tutta una nuova serie di scrittori, giornalisti (una nuova categoria), poeti e saggisti si dedica alla critica d'arte; da un punto di vista filosofico i loro scritti valgono generalmente poco, ma se consideriamo

251 RIO ALEXIS FRANÇOIS, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, prima traduzione italiana a cura di G. DE CASTRO, Milano, Brasca, 1856.

252 RUSKIN JOHN, *Lectures on Art*, London, Gallew, 1904.

253 RUMOHR VON KARL FRIEDRICH, *Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst*, Leipzig, 1837.

l'assunto iniziale del libro, una storia dell'arte come storia delle categorie di lettura dell'opera d'arte, le cose cambiano. Fondamentalmente, infatti, essi suggeriscono insieme categorie di lettura e criteri di giudizio, confondendole tutte tra di loro ma, dobbiamo notare, questa distinzione allora non c'era e forse neppure oggi è bene chiara.

Così il Selvatico,²⁵⁴ che confonde il valore artistico di un artista con la sua onestà (sempre artistica) o Stendhal che vorrebbe "dipingere le anime"; più tecnici sono Mérimée e Planche che ancora trovano difetti nella mancanza di disegno di Delacroix. Furono lo Schoelcher e De Musset che superarono ogni dubbio formale insistendo sull'ispirazione romantica.

Tutti costoro trovarono un buon terreno di dispute nei *Salon* di Pittura che la Municipalità di Parigi organizzava. I nuovi mezzi di comunicazione portarono la disputa artistica a larghi strati di popolazione, un po' come era stato nella Firenze del Quattrocento, e servendosi della stampa interessarono l'intera Europa e l'America del Nord mano a mano che l'epoca del pionierismo finiva, specie dopo la guerra civile.

La supremazia culturale di Parigi, rassodata da Napoleone I e poi da Napoleone III, fu assoluta nel XIX secolo o almeno lo sembrò. Pittori come Delacroix, così ammirato da Schoelcher per i contenuti, venivano incontro ad un gusto del pubblico sempre più vasto in modo spesso molto condiscendente; si pensi ad esempio alla *Morte di Sardanapalo*, un quadro dove le figure sono quasi in grandezza naturale, appena più piccole per dare un poco l'impressione che la scena sia ad un paio di metri dall'osservatore e non sarà difficile trovare l'origine teorica seicentesca della grande striscia di luce che illumina trasversalmente la scena nel magnifico fondoschiena della donna, nuda ovviamente, in primissimo piano, quasi tangibile, con un punto focale sul seno dell'altra donna abbandonata sul letto; dietro, torvo, il protagonista mentre uno dei soldati "golpisti"²⁵⁵ ne uccide un'altra, il rosso delle stoffe ricorda il sangue, le donne sono più nella posa di chi si offre che di chi sta per morire, ma la

254 SELVATICO PIETRO, *Gli ammaestramenti delle Arti del Disegno nelle Accademie e nelle Officine, Venezia, 1859.*

255 Non ricordiamo perfettamente tutta la storia ma non ci sembra determinante.

morte aleggia su tutto ricordata dal fondo verdastro: sesso, sangue e morte, non è forse una miscela ancora oggi fortunata? E che le figure siano dipinte per suscitare un certo tipo di emozioni più che per essere allegoriche lo dimostra anche la "Libertà che guida il popolo" nell'omonimo famoso quadro che, per essere più femmina, ha il pelo sotto le ascelle, particolare allora come oggi rigettato come troppo volgare dai critici. La libertà è una necessità reale e come tale non la si deve più ottenere nel mito ma nella realtà.

Emozioni o sentimenti? Il limite esatto non è definibile ma certamente le prime sono più spontanee e meno facili ad essere controllate. Un sentimento è un modo di essere dell'animo che può essere raccontato e di cui si ha coscienza, un'emozione è una reazione spontanea sotto l'azione di uno stimolo; i due modi di essere sono strettamente interdipendenti. Delacroix non racconta emozioni, racconta sentimenti, le emozioni le suscitano le opere. Géricault, per fare un altro esempio, dalle emozioni passa immediatamente ai sentimenti ed a quelli vuole che si fermi lo spettatore. La sua opera fa da tramite tra i sentimenti dei protagonisti e quelli dei fruitori, sentimenti che non sono gli stessi tra personaggi e spettatori, come nel celebre *Radéau de la Meduse*, in cui chi guarda deve compiangere la patria sconfitta e non i naufraghi. È il sentimento di Géricault che corrisponde a quello degli spettatori. L'argomento poi fu indagato a fondo nei quadri di alienati in cui Géricault probabilmente cercò una soluzione al problema della distorsione di questi sentimenti.

Divisa tra seguaci di Omero (i neoclassici) e di Shakespeare (i romantici) la critica francese, e quella europea al suo seguito, faticò un poco ad accettare le approssimazioni di Delacroix nel disegno prospettico, ma la forza comunicativa della sua luce e l'impeto del colore non potevano non prevalere. Sembrava la concretizzazione di una pittura che portasse in se la propria bellezza, come qualità intrinseca, da giudicarsi come tale e non per i contenuti, morali o amorali che fossero, secondo il dettato di Kant.

Questa indifferenza intellettuale del Romanticismo nei riguardi della morale è verificabile in molti artisti ed in un modo decisamente esotico di

vedere la figura femminile;²⁵⁶ prendiamo ad esempio Esther al Bagno di Théodoe Chassériau e L'Orientale di Jean-Léon Gérôme.

I quaranta anni che separano le due opere (1841 – 1882) indicano anche il passaggio tra l'epoca in cui la donna è vista come totalmente soggetta all'uomo, nuda e bella, senza problemi relativi alla sua "disponibilità" ed il momento iniziale dell'emancipazione, in cui questa disponibilità va evidenziata; questo significa il vestito semitrasparente che esalta, invece di nascondere, la nudità. L'Orientale è una prostituta, come prostitute erano le donne dell'*harem* dipinte da Delacroix, anche se poi questi dovette andare a dipingere in un bordello²⁵⁷ perché nessun algerino lo avrebbe mai ospitato a casa sua se non altro per non doverse la vedere con i movimenti di resistenza all'occupazione francese. Delacroix stesso scriveva che ogni volta che tentò di dipingere dal terrazzo del suo albergo ad Algeri sentiva le palle fischiare attorno a sé. I Francesi naturalmente convinsero gli Algerini a smetterla con gli stessi metodi con cui si teneva l'ordine pubblico a Parigi: fucilando tutti quelli che trovavano se qualche francese fosse stato ferito od ucciso. Un fatto del genere accaduta a Parigi fu disegnato dal vero da Honoré Daumier nel 1834 con un dichiarato scopo di denuncia politica; si vedrà subito che le differenze tra un artista romantico ed uno realista sono evidenti sia nella tecnica che nei comportamenti individuali.

Cominciavano così anche i fruttuosi rapporti tra l'arte europea e quella africana mentre il Realismo si proponeva come modello artistico per le società industrializzate.

256 Ma anche totalmente maschile se non maschilista.

257 E anche questo di nascosto.

REALISMO E IMPRESSIONISMO

Nell'arte dell'Ottocento, sotto l'influsso della filosofia kantiana, lo spazio ed il tempo sono condizioni interiori psicologiche; lo spazio, la prospettiva nelle arti visive, non è più descritto ed il tempo si perde; nei Neoclassici l'ideale è un ideale comportamentale, assoluto ed atemporale ed il sentimento dei romantici è una condizione puramente interiore, emotiva anche se non necessariamente irrazionale. Al Romanticismo si doveva per la prima volta che l'esteriore (all'artista o al personaggio che questi ha creato) è condizionato dall'interiore, dal sentimento; il salto successivo sarà al "non rappresentativo" e la natura non sarà più il riferimento principale.

Anche i Realisti non vogliono descrivere una realtà fisica ma sociale, mentre negli Impressionisti la descrizione della sola luce che colpisce la retina è la presa di coscienza che spazio e tempo, la narrazione della realtà, non sono più compito dell'arte. Precedentemente quando i contenuti erano non fisici, come ad esempio verità religiose o politiche, venivano ritrasformati in realtà fisiche per essere raccontati, come nei grandi decoratori romani del Seicento.

Spazio e tempo erano condizioni assolute e lineari, comuni a tutti: committente, artista, critico, fruitore; ora, anche se rimangono obiettivamente tali, non sono più importanti e l'artista non è interessato a riportarle. Prima viene trascurato lo spazio, indicato con la prospettiva, poi il tempo da esterno all'uomo ed assoluto diviene sempre più interiore e, quindi, relativo. All'inizio del XX secolo ci sarà una piena coscienza di ciò, ma l'arte continuerà sempre ad essere proiezione dell'uomo e della sua realtà interiore oltre la realtà effettuale dei sensi.

Avevamo detto che l'estetica kantiana si evolse fino a negare che l'arte fosse altro al di là dell'intuizione e, in Hegel, fosse perfino pensiero: l'arte in quanto tale, perché i contenuti, se razionalizzabili, non possono non essere pensiero.²⁵⁸ In altri termini in un'opera non sarebbe pensiero la

²⁵⁸ E, a nostro giudizio, anche se apparentemente non razionalizzabili.

spontaneità emotiva che suscita, ma lo sono i sentimenti che nascono nel lettore o spettatore che sia, perché di questi è cosciente. Questa è una nostra interpretazione dell'estetica romantica, perché né Hegel né i suoi contemporanei distinsero mai tra le emozioni ed i sentimenti che le opere d'arte suscitavano nei fruitori, neppure la lucidissima critica di Baudelaire.

La necessità di un chiarimento portò al rifiuto dell'eccesso di sentimentalismo e dei tentativi di accattivarsi in ogni modo il gusto del pubblico il che voleva dire anche, in un'epoca di profonde trasformazioni (ma quale non lo è stata?), dimenticarsi della realtà umana. Oggi come oggi ci accorgiamo che i quadri di Courbet e dei suoi più fedeli seguaci sono pregni di sentimento, forse a dispetto del loro stesso autore; un sentimento umanitario generico e forse un poco patetico, ma certamente sincero. Così la modella del celebre *Atelier* (1855) viene mostrata nel suo stato di forzata disumanizzazione, di oggetto-donna comperato ed esposto senza alcun rispetto per il pudore e l'umanità che necessariamente portava in se. Un concetto simile, ancora più forte, è espresso nel *Funerale a Ornans* del 1850, in cui l'unica cosa viva è il cane bianco, visto che le convenzioni avevano imbalsamato i partecipanti al funerale ancora più del morto.

In questo quadro un solo personaggio è eroizzato, il becchino, forse perché è l'unico che lavora, in contrasto con lo scarso rilievo dato ai magistrati della città. È un concetto della morte lontanissimo da quello eroico ed esemplificativo di Marat, e lontano anche da qualunque sentimento intimo e forte del dolore romantico; è una morte fisica e sociale, senza altri significati che quelli di una convenzione. La struttura di base dell'opera è costituita da una serie di fasce orizzontali di colore: la più luminosa delle quali è la più alta, il cielo, e che si scuriscono andando verso il basso, verso la terra. Al centro una striscia di volti luminosi enumera i presenti al funerale, senza espressione di sentimenti e senza alcuna apparente partecipazione dell'autore che rimane neutrale, un po' come alcuni autori letterari, Giovanni Verga ad esempio.²⁵⁹ Il giudizio

259 Ma il Naturalismo letterario francese arrivò in Italia con quindici anni di ritardo,

obiettivo dello spettatore genera la partecipazione morale di questi. È evidente che a Courbet la verisimiglianza non interessava direttamente ed il Realismo è altra cosa dalla Rappresentazione; la capacità tecnica descrittiva non è né cercata né essenziale.

I colori di Courbet sono macchie ancora più di quelli di qualsiasi Delacroix ed i personaggi sono trattati come pupazzi più che esseri umani, cosa di cui, all'epoca, tutti si accorsero anche troppo. Nel quadro *Gli Sciatori*, che si trova al Museo Nazionale d'Arte Moderna a Roma, vediamo che il bianco dominante del quadro è reso come un viraggio color seppia fotografico, ammorbidente al massimo i contrasti. Ma questo non è forse il punto di contatto con gli Impressionisti?

Che gli interessi dei Realisti²⁶⁰ fossero essenzialmente sociali viene anche dimostrato dal convergere nel movimento di artisti dalle capacità e dalle tecniche estremamente diversificate. Daumier è un esempio di pittore – illustratore e la forza delle sue denunce sociali è proporzionale a quella delle sue capacità di disegnatore.

William Adolphe Bouguereau nel 1865 esponeva al *Salon* un quadro avente per soggetto una Famiglia Povera, una madre affranta con tre piccoli figli vestiti di stracci accucciata accanto ad un palazzo di classicissime forme, il tutto espresso con tecnica altrettanto classica ed accademica nel disegno, nel chiaroscuro, nella composizione piramidale delle figure; tutto l'opposto, ad esempio, delle *Spigolatrici* di Millet. Quattordici anni dopo la Nascita di Venere, sempre di Bouguereau, attesta l'abbandono totale di ogni tema sociale ed il recupero altrettanto totale del Manierismo. In mezzo sta il tragico episodio della Comune di Parigi dopo il quale, chi più chi meno, tutti dovettero rientrare nei ranghi.

Molti realisti non abbandonarono mai le tecniche più accademiche ponendo così il primo problema alla critica del XX secolo posto, per essere esatti, quasi esclusivamente in Europa, in Italia²⁶¹ ed in Francia in

perché gli intellettuali italiani erano tutti presi dal problema dell'unità nazionale, come buona parte dei Tedeschi, del resto.

260 Veristi in Italia.

261 In Italia ancora oggi.

particolare, dove la presenza di forti partiti comunisti fece nascere negli intellettuali l'equazione nuovo = rivoluzione = di sinistra, portando ad ignorare del tutto qualunque forma intellettuale o corrente che non fosse politicamente allineata a loro.²⁶²

Il problema nacque dalla considerazione che gli Impressionisti, così innovativi e rivoluzionari in pittura, furono per lo più dei conservatori in politica tanto che molti di loro, durante la Comune, si arruolarono nella Guardia Nazionale per "riprendere" Parigi; mentre molti dei Realisti, rivoluzionari in politica, rimasero sempre attaccati alle tecniche più tradizionali. In realtà tutto può essere facilmente risolto se si guarda al loro operare nel mercato dell'arte: gli Impressionisti furono i primi pittori veri imprenditori di se stessi in senso moderno, capaci di proporre un nuovo prodotto (ognuno il suo) e inventando allo scopo le prime mostre personali, con tanto di catalogo e pubblicità.

Lasciando le considerazioni puramente economiche, questo voleva dire anche un modo del tutto nuovo di instaurare il rapporto artista – pubblico.

La nuova maniera di dipingere fu permessa da un'invenzione tedesca: i colori in tubetto, con i quali l'artista poteva lavorare senza doversi portare appresso tanti barattoli quante erano le tinture che avrebbe dovuto utilizzare. Sino a quel momento ognuno preparava da sé, o quasi, i colori che gli servivano e, fondamentale, per ogni colore si doveva cercare o comporre una sostanza di quel colore e di quella tonalità e mescolarla, dopo averla polverizzata finemente, ad una base a tempera o ad olio. I barattoli di colore necessari per un quadro erano molti e dipingere era possibile solo dopo aver determinato in anticipo quali utilizzare. È vero che i colori di base e più usati erano pochi, ma andare da qualche parte con un'attrezzatura leggera e senza conoscere il soggetto no, non era quasi possibile. La pittura fino alla prima metà dell'Ottocento fu sempre fatta o completata in studio. Ricordiamo che già Canaletto faceva largo uso della "camera chiara" per i suoi disegni per ricordare meglio la propria "veduta". Ora non è più necessario; tra l'altro c'è la nascente fotografia per

²⁶² Si pensi anche al successivo caso di Ezra Pound.

questo.

Tutte queste cose sono assai note, le ripetiamo per porci un problema: se questa facilità giustifichi: 1) la nascita di una nuova corrente artistica; 2) il suo accoglimento dal pubblico. Alla prima domanda si può rispondere che sarebbe stato strano che degli artisti sensibili ed intelligenti non si fossero messi a sperimentare queste nuove possibilità operative. Ad esempio, se non occorre un disegno per determinare e ricordare quello che dovesse essere dipinto, perché non farne a meno direttamente? E tralasciato il disegno anche il calcolo e la determinazione della prospettiva non erano più necessari. Alla seconda domanda bisogna rispondere ricordando che questi artisti provenivano da classi sociali imprenditoriali di buona cultura borghese e borghesi erano i loro acquirenti; anche quando ciò non fosse stato vero, imprenditori erano i galleristi e liberi professionisti i critici ed i giornalisti che supportavano il mercato.

Il nuovo prodotto fu pubblicizzato, sostenuto, sponsorizzato (ad esempio dall'imperatore Napoleone III che fornì la sede per il loro Controsalone) fino all'affermazione sul mercato. Ciò non poteva bastare al movimento se il pubblico non fosse stato in grado di leggere le opere d'arte e non avesse avuto categorie per effettuare questa lettura. Quelle tradizionali, che aiutavano ad identificare ciò che l'opera d'arte rappresentasse erano parzialmente disabilitate: la prospettiva non c'era, i contorni non erano ben determinati... e così via.

In compenso si apriva la strada alla ricerca ed all'approfondimento delle possibilità espressive di ciò che rimaneva, anzitutto il colore, e sull'impressione che questo lasciava nell'occhio dell'artista.

Sul termine "Impressionismo" si è scritto di tutto e ognuno ha tentato di darne un'interpretazione adatta a spiegare e giustificare le proprie idee estetiche. Ci si chiede cosa sia impressionato, riceva questa *impressione* ottica, e cosa oscilli tra la retina fisicamente intesa e l'*occhio* nel senso di capacità di guardare selezionando quello che più ci interessa; per alcuni si tratta di un'impressione sull'animo dell'artista secondo altri di un vero sentimento originato dalla sua sensibilità interiore, fatto che avvicinerrebbe

gli artisti Impressionisti ai Romantici.

Probabilmente è tutto vero contemporaneamente, anche se la lucidità con cui gli Impressionisti portarono avanti il proprio discorso fa propendere per le interpretazioni più scientifiche del termine. Del resto si parlò, ed a ragione, di pittura "retinica" perché all'artista interessava solamente la luce che arrivava al proprio occhio. Ciò deriva certamente dalla tendenza romantica a vedere nella natura una proiezione dei propri sentimenti, ma se ne distacca nel punto, essenziale, che questa natura non deve essere descritta sentimentalmente né, tantomeno, fisicamente.

La luce che arriva all'occhio è una sensazione e questa sensazione viene riportata sul quadro o, comunque, lo genera; quello che ne viene fuori non deve necessariamente rappresentare: questa è la vera Rivoluzione Impressionista, non il fatto che manchino il disegno preparatorio e la prospettiva.

Nell'Inondazione a Pont-Marly (1876) di Sisley non c'è nulla del dramma umano che il fenomeno naturale certamente avrà comportato e nulla del sentire interiore dell'artista: solo luce e riflessi di luce tra acqua e cielo in cui nuvole, alberi e case moltiplicano le proprie possibilità esistenziali tante volte quante si riflettono in basso ed in alto, moltiplicando anche all'infinito le possibilità di lettura. Non contano i riferimenti conoscitivi che può avere il fruitore, umani, meteorologici, idrici e non contano neppure l'aderenza alle tecniche più tradizionali per poter leggere il quadro. L'inondazione è solo l'occasione originaria per dipingere non l'oggetto rappresentato ma rapporti di luce. Ci sembra, ora, più chiara la necessità espressa nell'introduzione di parlare di categorie di lettura dell'opera d'arte piuttosto che di categorie della conoscenza, che sarebbero necessariamente riferite a quello che l'opera d'arte dovrebbe rappresentare, non all'opera in sé.

Mano a mano che l'Impressionismo si affermava si rivalutarono anche le tecniche della macchia e dello sfumato che già aveva usato Leonardo ma al di là delle ricorrenze formali nulla ormai rimaneva della tensione umanistica per conoscere la natura e rappresentarla.

Lo sfumato e la macchia vengono dal fatto che l'impressionista dà direttamente l'emozione del colore e, coscientemente, non racconta o rappresenta più.

I pittori antichi costruivano "montando" le immagini quasi a incastro dopo averle disegnate una ad una, con pochi colori per risparmiare tempo e fatica. Gli Impressionisti costruiscono tutta l'immagine unitariamente, recependo la realtà fuori dagli schemi ma con immediatezza; questa immediatezza rifiuta l'intellettualità della prospettiva. Di qui la costruzione nuova dell'immagine. Perciò la loro realtà è moderna, adeguata ai nuovi tempi e non esemplificativa e normativa come quella inquadrata (da quadro, no?) precedentemente con canoni tradizionali e anche, spesso, di soggetti tradizionali e storici. I criteri per leggere un quadro di questo tipo, perciò, dovevano essere anch'essi nuovi.

Già in Italia una pittura a macchie di luce si era affermata in alcune scuole pittoriche, in particolare modo a Firenze ed a Napoli. La scuola napoletana, che aveva fatto capo a Giacinto Gigante, era la più antica e fu quella che si inserì, senza difficoltà, nel grande circuito della pittura europea, a Parigi, tramite l'operata dei fratelli Palizzi, ma i più innovatori furono i Macchiaioli toscani, con a capo Fattori e Lega, che avevano preso pienamente coscienza delle proprie capacità d'avanguardia. I napoletani avevano sempre sfruttato istintivamente gli effetti di luce per ricreare le atmosfere particolari della loro terra più che altro per fornire opere di altissima qualità ai turisti.

Cronologicamente i Macchiaioli toscani precedettero, se pure non di molto, gli Impressionisti francesi, ma la polemica che vuole riportare a loro il merito di avere iniziato la pittura moderna è inutilmente nazionalistica da parte della critica italiana. Anche se fosse vero che i pittori francesi ne conoscessero l'opera, nei Toscani (o forse è meglio dire negli Italiani) non si fece mai quel salto ideologico che portò alla separazione concettuale tra oggetto rappresentato ed opera d'arte che fu la vera novità dell'Impressionismo. I Macchiaioli, in altri termini, non abbandonarono mai la tradizione italiana che voleva definire in qualche

modo, col disegno per lo più, la realtà. Le loro opere, tuttavia, non essendo condizionate forzatamente da motivazioni sociali ed economiche, raggiunsero risultati più puri ed affascinanti di quelle dei Realisti francesi.

Una diffusione maggiore ed una conoscenza migliore di questo movimento vennero a mancare solamente per la situazione periferica di cui soffriva la cultura italiana dell'epoca, dovuta, come abbiamo detto, a motivazioni legate ai problemi dell'indipendenza nazionale.

Ora il nostro discorso può proseguire su due linee: vedere cosa venne fuori dall'Impressionismo nell'arte e verificare se si può ancora parlare di linguaggio nell'arte, con tanto di strutture analizzabili.

Ci si perdonerà se salteremo a piè pari cose già dette mille volte a proposito dell'Impressionismo e degli Impressionisti e dell'origine del termine che tutti conoscono anche senza essere storici dell'arte, artisti o perfino critici, per continuare con il discorso della lettura delle opere d'arte.

Facciamo un po' di teoria.

Determinare i rapporti reali tra Impressionismo e filosofia non è facile; si trovano corrispondenze e parallelismi nelle idee estetiche ma non teorie preformate. Gli Impressionisti furono i primi veri artisti ad essere prima operativi e poi teorici, anzi, teorizzati dagli altri.

Si risponderà che si trattava semplicemente della separazione definitiva del ruolo del critico da quello dell'artista e dello spettatore, ed è vero, ma la questione non si risolve solamente trasferendo parte dell'agire artistico, o meglio, dell'arte stessa, su di un'altra figura.

Facciamo delle considerazioni più consistenti: quando gli Impressionisti dicono di voler dipingere solo la luce che raggiunge la retina dell'occhio certamente possono essere avvicinati al Positivismo filosofico, che in quegli anni metteva a punto metodi sempre più precisi per la Storia dell'Arte e l'attribuzione delle opere e tentava di collegare l'espressione artistica alla psiche dell'autore; tentativi che troveranno poi dei primi seri

risultati in Freud. Tuttavia ci sembra che tra i sostenitori della teoria della “pura visibilità” si possa meglio trovare un sostegno alla loro corrente e, di più, anche a molte altre forme dell’arte contemporanea. Naturalmente ciò va chiarito e riportato alla giusta dimensione di un’affermazione di principio.

I teorici della “pura visibilità” volevano fondare una “scienza del vedere artistico” autonoma e non un’estetica e la loro preoccupazione principale era quella di trovare degli schemi visivi in grado di dare delle categorie di visione dell’opera d’arte. Questi schemi, in quanto universali, rimasero sempre solamente teorici e furono applicati, di fatto, solamente al passato, come quelli del Woelfflin all’arte manieristica e barocca.²⁶³

Si tratta di categorie nelle quali inquadrare e classificare le opere d’arte e non di categorie per leggerle o comprenderle (a meno di far coincidere le due operazioni), ma in questi schematismi sono impliciti alcuni importanti concetti che si aprono al mondo artistico che stava nascendo. Non ne risultò una scienza del vedere artistico nuova ed autonoma ma una nuova arte ed un nuovo fare artistico.

La definizione che il Fiedler, partendo da Kant, diede dell’artista è ancora oggi valida: «l’artista ... si distingue piuttosto per il fatto che la peculiare facoltà della sua natura lo mette in grado di passare immediatamente dalla percezione visiva alla espressione visiva; il suo rapporto con la natura non è un rapporto visivo, ma un rapporto di espressione.»²⁶⁴ Quanto sia immediato il passaggio dalla percezione all’espressione non sappiamo, ma certamente il rapporto tra artista ed opera d’arte è sempre attivo e connesso al fare arte stesso. Siamo abbastanza lontani dalla concezione dell’intuizione come atto passivo

263 Ricordiamo i più conosciuti: visione lineare e visione pittorica, visione in superficie e visione in profondità, forma chiusa e forma aperta, molteplicità e unità, chiarezza assoluta e chiarezza relativa. WOELFFLIN H. *Rinascimento e Barocco*, traduzione italiana a cura di L.FILIPPI, Firenze, Vallecchi, 1928.

264 FIEDLER KONRAD, *L’attività artistica*. Tre saggi di estetica e teoria della “pura visibilità” tradotti da CARLO SGORLON con prefazione di CARLO L. RAGGHIANI, Vicenza 1963.

della coscienza e l'azione (espressiva ma sempre azione) è al fondamento dell'arte. Il contenuto, in tutto ciò, si perde e diviene decisamente secondario.

Uno scultore, l'Hildebrand,²⁶⁵ sottolineò la serie di passaggi temporali tra la visione "tattile" (forma esistenziale) e quella "ottica" (forma attiva) anticipando sia la concezione del tempo nell'arte cubista, esistenziale, che quella dell'arte successiva, che sarà sempre più tendente alla dinamicità per arrivare ad una totale dipendenza dal tempo nella *performance*. Nella sua concezione di "visione lontana", fatta di luci, colori e unitaria nei suoi effetti di luce-ombra, contrapposta a quella "vicina" e conoscitiva degli scienziati è già compreso tutto l'Impressionismo. Gli anni coincidono con l'inizio del movimento, e non ci sembra poco.

Il concetto di "volontà d'arte" (*Kunstwollen*) fu aggiunto da Riegl, anche se non si tratta dell'affermazione di una volontà individuale, di ordine psicologico, ma piuttosto dell'affermazione dell'indipendenza delle forme artistiche nell'ambito del periodo storico.²⁶⁶ Anche in questo caso la tendenza è a considerare l'arte come fenomeno indipendente dai contenuti che l'arte stessa, in quanto linguaggio, dovrebbe comunicare.

Ancora, più che le interessanti ricerche storiche della Scuola di Vienna di Franz Wickhoff²⁶⁷ e di August Schmarsow²⁶⁸ e della sue "infusioni" di sentimento, ci sembra degno di nota Henri Focillon che individuò bene il principio di una vocazione formale che riguarda tanto l'artista che la materia,²⁶⁹ principio che dopo la seconda guerra mondiale ha avuto il suo massimo sviluppo sia nelle teorie che nella pratica dell'arte.

Per concludere citeremo gli inglesi Walter Pater,²⁷⁰ che sostenne che

265 HILDEBRAND VON ADOLF, *Adolf von Hildebrand Briefwechsel mit Conrad Fiedler von Günther Sachsmann mit Sechzehn Tafeln*, Dresden s.d.

266 RIEGL ALOIS, *Problemi di Stile. Fondamenti di una Storia dell'Arte Ornamentale*, Feltrinelli, Milano 1963. Vedi anche PANOFKY ERWIN, *Der Begriff des Kunstwollen. Idea. Contributo alla Storia dell'Estetica*, La Nuova Italia, Torino 1952.

267 WICKHOFF FRANZ, *Die Wiener Genesis*, Vienna 1895.

268 SCHMARSOW AUGUST, *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste*, Lipsia 1866.

269 FOCILLON HENRY, *La Vie des Formes*, Paris 1934.

270 PATER WALTER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Oxford 1877.

“tutte le arti aspirano costantemente alla condizione della musica” e, ancora di più, Roger Fry,²⁷¹ che nella “forma significativa” affermò il principio che un sistema di rapporti di linee e colori, la loro struttura aggiungiamo noi, può produrre un’emozione estetica. Si potrebbe dire che queste sono già buone basi per spiegare l’arte astratta e derivati ma con Focillon e Fry siamo già in pieno XX secolo e l’arte, come abbiamo sostenuto sopra, era già andata avanti.

Non abbiamo citato studiosi italiani, ma questi erano già occupati a cercare metodi sicuri mediante i quali ritrovare gli autori nelle opere; il sentimento dell’autore secondo la critica tardoromantica di De Sanctis,²⁷² che dalla letteratura era estesa alle arti figurative, o la sua personalità secondo Benedetto Croce²⁷³ oppure il suo nome seguendo il metodo di indagine storica del Morelli cercando di identificare i “motivi sigla” degli artisti.²⁷⁴ Tutto ciò mentre gli artisti procedevano per i fatti loro, del tutto scollegati dai critici.

Tutta l’arte italiana della prima metà del XX secolo è stata influenzata dalle teorie di Croce, che hanno avuto anche una notevole fortuna nel resto del mondo occidentale. Croce riprende il vecchio motivo dell’arte come intuizione della realtà e, avvicinandosi ad Heghel, come forma di conoscenza. In Croce espressione ed intuizione si identificano, perché l’intuizione che genera l’arte è già formata nell’artista e viene estrinsecata per mezzo della tecnica particolare delle singole arti.

Questa impostazione, non solo crociana, ha portato con se una serie di conseguenze sull’interpretazione delle opere, e più ai critici che agli artisti.

271 FRY ROGER, *Visione e Disegno* [1920] a cura di ELECTRA CANNATA, Milano 1947.

272 DE SANCTIS FRANCESCO, *Saggi Critici*, Napoli 1869.

273 CROCE BENEDETTO, *Estetica in nuce*, Bari 1946. Si tratta di un saggio molto breve ma ha il pregio di riassumere quello che il grande ma verbosissimo filosofo ha detto per sessanta anni ripetendosi sempre. Si perdonerà l’insistenza su questo filosofo, ma ha pesato come un mattone sulla cultura italiana sino quasi a tre quarti del XX secolo.

274 Si tratta dei particolari, anche poco importanti, che si ripetono permettendo spesso di identificare gli artisti. Vedi: MORELLI GIOVANNI, *Studi di Critica d’Arte sulla Pittura Italiana*, Napoli 1890: Si tenga presente che nei suoi scritti in lingua tedesca il Morelli si firmò spesso con pseudonimi quali *Ivan Lermolieff* o *Schwarze*.

Ritenendo la tecnica asservita alla resa di un'immagine del pensiero interna ma già formata,²⁷⁵ si svaluta tutto il processo creativo che, spesse volte nell'arte contemporanea, è l'unica cosa che rimane, identificandosi con l'agire artistico stesso e, talora, è tutto ciò in cui consiste l'arte come in certe "azioni" o "performance".

Gli artisti, gli agenti attivi di questo processo, ignorando (giustamente) le teorie, hanno sempre proceduto secondo una loro propria logica anticipando spesso i critici; abbiamo detto ignorando, non perché gli artisti non abbiano basi teoriche, ma perché facilmente non ne tengono conto. Nel XX secolo è quasi sempre così. Per questo stesso motivo l'arte contemporanea è spiegabile e soprattutto leggibile meglio se si tende ad ignorare le teorie estetiche più che a cercare di sovrapporle alle opere.

Una parte notevole del pensiero di Croce è la coincidenza tra Estetica e Linguaggio, fatto che porta a rivalutare tutta una serie di fenomeni dell'arte dal punto di vista semantico e strutturale, anche quando la struttura non sia la prospettiva e non abbia alcun intento rappresentativo, anche se Croce, molto conservatore, forse non lo avrebbe mai voluto. Se alcuni²⁷⁶ hanno negato il valore semantico dei segni artistici è indubbio che questo valore ci sia; citiamo le ricerche di Capogrossi negli anni tra il 1960 ed il 1970 e le serie delle sue famose "forchettine"; ricerche che si sono estese a tutte le tecniche ed a tutti i tipi di materiale. Proprio dalle ricerche di Capogrossi prendiamo lo spunto per chiarire che il "segno" non è solamente quello propriamente detto, prodotto con gli stessi mezzi della scrittura: il concetto va esteso a tutto ciò che è rimasto fissato in conseguenza di un'azione artistica e che venga recepito in questo suo stato.

Segno significativo nel senso completo della parola, insomma. In termini più moderni, il problema è sempre quello antico del significato dell'arte e della sua origine, da cercarsi, quest'ultima, in un'idea interiore all'artista o

275 Almeno in potenza.

276 Baratono e Calogero in Italia. Vedi: BARATONO ANTONIO, *Il mondo sensibile, introduzione all'estetica*, Milano 1934, e CALOGERO GIOVANNI, *Estetica, Semantica, Istorica*, Torino 1947.

in un modello esterno.

Sono i modelli ad essere cambiati; non più predeterminati ma dinamici e capaci, perciò, di andare ben oltre la pura rappresentazione, di un mondo fisico o ideale, interiore od esteriore che sia all'artista, ed in questa dinamicità, che implica il processo artistico, è la differenza con l'immagine preformata e statica di cui si è parlato da Cicerone a Croce.

Il problema dell'individualità dell'opera d'arte, come veniva posto da Croce all'inizio del secolo, era di valutare quanto nell'opera d'arte fosse di personale dell'artista rispetto a quanto vi fosse della cultura collettiva o gusto. Naturalmente un'opera valeva tanto di più quanto più riportasse di questa individualità e, quindi, fosse creativa, ma già Gentile²⁷⁷ riconduceva l'arte ad un'operazione di riflessione, di pensiero cosciente, su questo momento intuitivo, mettendo in risalto il processo dialettico interno all'artista nel distinguere i due momenti.

Il processo creativo deve, di conseguenza, terminare sempre con un atto di autocoscienza del pensiero.

Non riteniamo che queste teorie siano sorpassate quanto fondamentalmente incomplete. Per prima cosa rileviamo che il processo dialettico non è restringibile solamente all'artista, ma riguarda evidentemente anche ciò che è al di fuori di questi. Dialettico è il rapporto tra individualità e collettività, tanto per tornare al problema del gusto o, se si vuole, della moda; dialettico è anche il rapporto che l'opera d'arte instaura con il fruitore da una parte ed il critico dall'altra e questi ultimi tra di loro.

Anticipiamo il concetto che l'individualità di un'opera d'arte non consiste solo nel riferirsi all'autore quanto nella propria unicità e nel rapporto univoco col fruitore.²⁷⁸

Se l'arte implica in se comunque un concetto di comunicazione e di linguaggio il rapporto suddetto, da un punto di vista logico, non può

²⁷⁷ GENTILE GIOVANNI, *La filosofia dell'arte*, Firenze 1937. Notare che Gentile preferisce dire "filosofia dell'arte" piuttosto che estetica probabilmente per non lasciare dubbi sulla natura dialettica del processo creativo.

²⁷⁸ Il Critico potrebbe essere il momento cosciente di questo rapporto.

essere che dialettico; il fatto stesso che esista un rapporto implica una dialettica, tanto più che l'opera d'arte porta in se le proprie categorie di lettura e solo comunicandole può essere recepita come tale. Se non c'è comunicazione l'opera non esiste perché ne ignoriamo l'esistenza, che viene percepita come altro da se, separato in senso fisico o concettuale non importa.

La necessità di rappresentare porta di per se la possibilità dell'arte: ad esempio un ritratto o una fotografia di paesaggio potevano (e possono) essere arte indipendentemente dalla fedeltà rappresentativa di un determinato oggetto e basta fare ricorso a degli "schemi di visibilità" convenzionali per avere la base di un giudizio: come il colore, il chiaroscuro, la linea, il volume, la prospettiva, il movimento ecc.²⁷⁹

Questa indeterminatezza dell'opera d'arte, in relazione alle categorie kantiane dello spazio e del tempo, è propria di un'arte che non ha più certezze né di contenuti né di linguaggio che li esprima. un'arte *in fieri* insomma, in divenire e in movimento e questo movimento, anche nella più solida e geometrica costruzione *minimal* è sempre almeno nel rapporto che l'opera instaura col fruitore, che sia fruitore-artista, fruitore-critico, fruitore-committente o fruitore-spettatore.

Ci si perdonerà questa estensione forse indebita del concetto di fruitore, che ci si dovrebbe limitare a sostituire a quello di spettatore, ma in fondo, una volta creata, l'opera d'arte non è forse autonoma?

Il problema di questa autonomia, nel campo letterario-teatrale, lo pose proprio all'inizio del secolo, Pirandello, rendendo i personaggi unitariamente indipendenti dall'autore. Mascheriamoci, che so, da Robin Hood e verificheremo che il personaggio, in quanto tale, può continuare ad essere impersonato e vissuto anche al di fuori dei fatti specifici del romanzo *Ihvanoe* di Walter Scott, oppure, secondo il sesso, da Strega Cattiva che, tra l'altro, è molto meglio di Biancaneve.²⁸⁰

²⁷⁹Grassi Luigi, *Costruzione della critica d'arte*, Roma 1954. Opera ingiustamente poco frequentata dagli studiosi.

²⁸⁰ Scherziamo, ma è vero, perché ancora una bellezza sensuale è vista inconsciamente come peccaminosa.

Il concetto di divenire è strettamente legato a quello di tempo e in questo secolo appena trascorso il problema del tempo nell'arte ha assunto una nuova considerazione. L'opera d'arte come realtà in divenire supera in parte la concezione "visibilistica" anche se già l'Hildebrand aveva indicato la visione dello spazio come una serie di percezioni successive. Siamo tornati, così, di nuovo all'idea iniziale: l'arte a partire dalla seconda metà del XIX secolo, non ha un reale riferimento a delle teorie di estetica, perché le precede; semmai più facilmente è il contrario. Gli schemi della "pura visibilità" rimangono sempre validi, non tanto per comprendere o leggere quanto per classificare e studiare.

Per chiudere facciamo un riferimento a Bergson,²⁸¹ il critico e filosofo che terminò questa fase teorica con la piena coscienza delle nuove esigenze dell'arte. Bergson trasporta nel concetto di tempo le idee di Hildebrand sulla visione contrapponendo un tempo della scienza quantitativo (la visione da vicino dello scienziato) ad un tempo della coscienza qualitativo (la visione da lontano dell'artista). Questa corrispondenza non è stata adeguatamente sottolineata e dà origine alla distinzione tra Memoria, che è propria della vita della coscienza e Ricordo, proprio della vita di relazione e della scienza. Normalmente i due termini vengono usati in senso esattamente contrario da quello di Bergson e così continueremo a fare anche noi, ma il significato è chiaro.²⁸²

Bergson riporta a unità il frazionamento della conoscenza che la logica (kantiana o aristotelica) aveva causato nel pensiero. L'opera d'arte è generata come *continuum* dal pensiero dell'artista che, essendo tale, sia nel tempo che nello spazio, come del resto in ogni altra dimensione, crea continuamente sé stesso. La creatività, intesa nel senso proprio di origine *ex nihilo* di qualcosa è, finalmente, propria dell'artista e dell'opera d'arte; così quest'ultima vive autonomamente, visto che continua in sé il pensiero stesso che l'ha creata. Conseguentemente, il rapporto tra artista e pubblico

281 BERGSON HENRI-LOUIS, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Parigi 1889. Si tratta della tesi per il dottorato nella quale sono impliciti tutti gli sviluppi successivi; vedi anche *L'évolution créatrice*, Parigi 1907.

282 Ancora più facile è che si confondano del tutto anche logicamente.

Umberto Maria Milizia

comincia ad essere specifico tra pubblico e opera.

Come molti hanno già notato, è Bergson il vero grande teorico dell'arte che si svilupperà nel XX secolo.

IL POST-IMPRESSIONISMO

Cosa impressiona chi? Chi esprime cosa?

A questo punto dello sviluppo dell'arte e delle teorie artistiche la rivoluzione è compiuta, l'arte ha abbandonato i vincoli imposti dalla necessità di rappresentare. Fiedler, Hildebrand e Riegl gettano alcune delle basi teoriche per questa rivoluzione, e Bergson ridefinì il problema della creatività.

Abbiamo usato la parola "rivoluzione" non a caso, perché tale fu e come tale la sentirono i contemporanei, come già era avvenuto al tempo di Giotto, quando iniziò quel periodo della storia dell'arte che ora, proprio con l'Impressionismo, termina.

L'ipotesi su cui avevamo iniziato questo lavoro non considerava tanto i contenuti delle opere d'arte quanto le categorie di lettura delle stesse, ma ci sembra abbastanza evidente che quando questi contenuti non costituiscono più la ragione d'essere dell'arte, anche le categorie di lettura dell'opera stessa, inevitabilmente, dovettero cambiare.

La teoria della pura visibilità concentra l'attenzione di chi guarda l'opera d'arte sulle capacità espressive di questa, dando dei criteri di giudizio indipendenti dai contenuti. Ci si consenta un paragone elementare: è come se uno leggesse una poesia ad alta voce, pronunciando correttamente le parole e le sillabe, rispettando le pause indicate dalla punteggiatura ed intonando correttamente la voce per sottolineare le rime; questa poesia risulterebbe composta secondo molte delle regole tradizionali, con una struttura ben delineata, un sonetto petrarchesco o uno di Shakespeare per esempio, ma alla fine mancherebbe un senso compiuto logico e consequenziale alla disposizione delle parole. Leggendo, però, ad un certo punto la poesia potrebbe assumere dimensioni nuove e significati nuovi al lettore, non conformi alle regole tradizionali della retorica, ma suggeriti dalla poesia stessa nel corso della lettura.

Il paragone è inesatto, ma un poco si avvicina a quello che vorremmo esprimere. In termini logici un'opera d'arte che si basi sulla rappresentazione si distingue da una che si fondi sulla espressione quanto il concetto di raccontare differisce da quello di comunicare.

Gli Impressionisti volevano fare una pittura "retinica", dipingendo esattamente la luce che arrivava alla retina dei loro occhi, questa luce non è la realtà ma un fenomeno e di questo fenomeno si può dare la descrizione, non il concetto; non, cioè, la realtà generante. L'Impressionismo non rappresenta e descrive poco, parzialmente e selettivamente ma adempie ad una "funzione di trasferimento" della realtà nel quadro tramite l'impressione che questa fa nella coscienza dell'artista.

Le categorie di lettura dell'opera d'arte divennero relative a quanto l'opera "è" per chi fosse in grado di giudicarla, ma per il pubblico ancora valevano criteri rappresentativi, con la frequente conseguenza di un'incomprensione totale. Questo in Italia, ancora dominata da una cultura del passato, portò alla cesura tra una lettura dotta ed una popolare dell'opera d'arte. Ciò riflette la tradizionale separazione rinascimentale tra una lettura esteriore ed una profonda delle opere.

Naturalmente tra un'arte di pura rappresentazione ed una di pura espressione il solco non è poi così netto come potrebbe sembrare ed alcuni fenomeni contemporanei, se non anteriori, all'Impressionismo ne furono esempio.

Il Simbolismo è uno di questi perché in esso è implicito il concetto che l'opera d'arte abbia un valore intrinseco, da comunicare mediante simboli, che possono essere sia rappresentati che espressi. In questo secondo caso si attribuisce un valore simbolico direttamente ad una delle costituenti tecniche dell'opera d'arte, facilmente il colore ma anche il segno o la struttura grafica o la materia.

Già il caposcuola dei simbolisti, Gustave Moreau, separava quasi totalmente le sottilissime linee dei contorni da un colore che si stendeva senza contorni, o meglio, ignorando quelli che avrebbero dovuto essere i

contorni, come nel quadro *L'Apparition*, in cui il contenuto moralistico (il rimorso) è evidente nella testa del Battista ma in cui l'interazione tra la preziosità del colore e l'intellettualità del segno e delle linee, tanto sottili da non essere talora quasi visibili, diviene simbolo della lotta tra spirito e carne, con una netta vittoria, nello spettatore, di quest'ultima, perché il quadro stesso è piacere recepibile fisicamente prima ancora che nella coscienza.

Gli altri simbolisti non furono sempre così efficaci nell'esprimersi e spesso la chiave di lettura dei loro simboli era, ed è ancora, piuttosto oscura anche perché, forse a ragione della scarsa frequentazione della letteratura, spesso confondevano i simboli con le allegorie.

Il Simbolismo si presenta come il primo tentativo di riportare, secondo tradizione, nell'opera d'arte dei contenuti da dover trasmettere preesistenti all'opera stessa e, insieme, di comunicarli senza doverne fare necessariamente la descrizione, tentativo effettuato prima ancora che si fosse presa coscienza della "rivoluzione" degli Impressionisti.

Del tutto nuova ci appare anche l'Art Nouveau, che apparentemente rivendica la manualità e l'unicità dell'opera d'arte nei confronti dell'oggetto industriale,²⁸³ ma che non vuole sottrarsi al principale dettame estetico cui obbedisce l'industria, la moda, che serve a condizionare il gusto degli acquirenti. L'arte e l'industria producono le stesse cose, la differenza è l'esclusività del prodotto artistico, più ancora che la qualità. Il problema è ancora oggi vivo e già dalla fine del secolo scorso si era creata tutta una serie di prodotti, da quello di grande serie sino a quello della "grande" arte passando attraverso una scala di prodotti via via sempre più artigianali.

È questo un bell'esempio di condizionamento del fruitore di un'opera d'arte, i cui criteri di gusto e la cui capacità di lettura dell'opera dipendono in massima parte dall'abitudine ad una particolare forma espressiva. Quello che la pubblicità o la consuetudine propongono come "normale" non è più messo in discussione ed accettato senza problemi.

283 Che sin da allora tendeva a diventare seriale.

Alcuni dei teorici della critica iconologica²⁸⁴ hanno sostenuto che il Simbolismo si contrappone all'Impressionismo ed al successivo Espressionismo, comprendendo nel termine sia i Fauves che l'Espressionismo propriamente detto. Il motivo sarebbe che sia l'Impressionismo che l'Espressionismo sono movimenti che si impegnano nella realtà, ma con un movimento dall'esterno all'interno della coscienza il primo e dall'interno all'esterno il secondo, che verrebbe così ad essere espressione di quella *volontà d'arte* di cui parla Riegl. I Simbolisti avrebbero avuto il difetto di cercare verità al di fuori della realtà, in un mondo spirituale. Ma costoro interpretano questo rapporto verso la realtà con occhio marxista, condizionato dalla concezione di un uomo sempre "impegnato" moralmente²⁸⁵ nella società e, sinceramente, ci sembra proprio che gli Impressionisti di grandi impegni non ne abbiano mai presi, almeno come gruppo.

Ricordiamo, sempre a proposito del Simbolismo, che vivere una vita spirituale non è necessariamente avere una fede, perché si tratta di una dimensione della psiche in cui si proietta l'uomo e che dall'uomo stesso è creata, al di là delle credenze religiose.²⁸⁶ L'interpretazione marxista è più storica che iconologica in senso stretto e sostitutiva, nell'Europa Occidentale, del "Realismo Socialista" sovietico. Non bisogna dimenticare che in Francia ed Italia erano i più grandi partiti comunisti del mondo dopo quelli sovietico e cinese.²⁸⁷

Né il Simbolismo né l'Art Nouveau seppero sfruttare adeguatamente le possibilità che apriva l'Impressionismo, se non altro da un punto di vista tecnico. Lo fecero invece il Pointillisme francese ed il Divisionismo italiano, che ebbero come maggiori esponenti Seurat e Segantini. Il primo portò all'estremo la tecnica della separazione dei colori, già implicita negli Impressionisti, ma anche lui non volle abbandonare una ricerca

284 G.C. Argan, op. cit.

285 Concezione della vita condivisa con il Cattolicesimo.

286 In questa dimensione l'uomo può essere altro da se e superiore a se stesso, fuori dallo spazio e dal tempo.

287 Anche dal punto di vista economico.

descrittiva, anche se sintetizzante, della realtà mentre il secondo cercò, con la nuova tecnica, di rendere le suggestioni di una natura vista in senso simbolista e quasi spirituale.

La tecnica, al di là della capacità dei due artisti menzionati, si poteva adattare benissimo a qualunque discorso, dal più moderno al più classico e scontato, un po' come accadde alla scuola di Fidia che, a parte il maestro, poteva adattarsi a qualunque concezione dell'uomo o degli dei si volesse esprimere. Anche allora, come per i Divisionisti, quello che il pubblico recepiva prima di tutto era l'effetto "speciale" che dava l'immagine quando si scomponeva o ricomponeva a seconda della distanza di visione; una struttura che variava secondo il punto di osservazione era stata un tentativo riuscito solo in alcune delle migliori opere del Barocco italiano e del Rococò tedesco, anche in quei casi per mezzo della luce.

Invitiamo il lettore a fare questo esperimento: isolare una zona colorata uniformemente o quasi in un quadro divisionista ed ingrandirla, otterrà un quadro astratto degli anni cinquanta; l'esperimento riesce anche con alcuni pittori manieristi...

Riprendiamo ora le domande fatte all'inizio di questo capitolo per tornare poi, alla fine, a quella iniziale del libro: è possibile costruire una storia dell'arte come storia delle categorie di lettura delle opere d'arte? Domanda difficile perché, secondo la nostra teoria, nell'arte moderna è l'opera stessa a fornire le categorie per essere letta.

Rispondendo alla prima di queste domande (chi impressiona chi?), la realtà, otticamente intesa, "impressiona" prima la retina e poi il sentire, l'animo se si vuole, dell'artista; un sentire puramente artistico ovviamente. Rispondendo alla seconda (chi esprime cosa?) bisogna rilevare che quando l'artista si pone il problema di "esprimere" il proprio sentire allora, partendo dall'interno di se stesso per estrinsecarsi, non può non esprimere tutto quello che è in lui tornando ad una pittura che non si limita più solamente a ciò che appartiene alla categoria del visivo; non rappresenta il proprio sentimento, sarebbe un tardo-romantico altrimenti, ma in qualche modo lo tira fuori, lo esprime.

Il processo può essere anche duplice, ricevere dall'esterno e rimandare dall'interno, e infatti è in questo senso la prima reazione all'Impressionismo nacque dall'Impressionismo stesso, avvertibile a tratti nei fondatori del movimento ma dichiarata in artisti che avevano problemi di adattamento all'ambiente ed alla società, come Toulouse-Lautrec.

Altri artisti comunemente inseriti in questa prima fase dopo l'Impressionismo come Cézanne, Gauguin e van Gogh, benché abbiano agito quando ancora gli Impressionisti non erano totalmente affermati, appartengono ad una fase ideologicamente successiva.²⁸⁸

Il discorso è semplice, tanta indifferenza attribuita agli Impressionisti nei riguardi della realtà alla fine dei conti non è del tutto vera. Si guardi alla differenza tra i Bevitori di Assenzio di Degas, con i suoi colori sporcati di grigio, e gli Innamorati di Manet, luminoso ed allegro senza neppure il supporto di colori troppo vivaci, e nei colori si riflette la differenza che c'è tra lo sguardo spento della donna in Degas e quello vivace e dolce del ragazzo in Manet. Il discorso è valido quando questi compone utilizzando forme e posizioni classiche, citando i pittori del Rinascimento e giustapponendo i personaggi messi in pose tradizionali: l'innovazione è tutta nel colore.

In altri, come Toulouse-Lautrec, questa partecipazione quasi sentimentale (solo quasi) diviene più forte, e la differenza tra l'ambiente riprodotto nei quadri e quello dei manifesti, ad esempio del Moulin Rouge, è la differenza tra la pubblicità e la coscienza.

Da qualunque punto si esamini la faccenda, quella realtà che non interessava più rappresentare torna a proporsi come problema e come termine di riferimento. L'opera d'arte non vive più relazionata a qualcosa di rappresentato ma deve comunque correlarsi alla coscienza (al sentire, se suona meglio) dell'artista e dello spettatore, anzi, nei confronti di quest'ultimo assume un valore autoctono, visto che da essa non si può risalire all'artista, ma solamente al suo stile ed alla sua tecnica personali e raramente alla sua psiche o ai suoi sentimenti. Anticipando il discorso,

²⁸⁸ Ideologie artistiche, non politiche, è bene precisarlo.

provatevi a conoscere il carattere di un pittore da un quadro cubista, analitico o sintetico a scelta!

Da questo momento in poi il concetto di una "arte astratta" diviene concreto, e ci si perdoni il bisticcio di parole. L'importante è sapere da che cosa l'arte sia "astratta", letteralmente "separata dopo essere stata tirata fuori", secondo l'accezione originaria del termine. Rimandiamo la prima questione che sorge: è l'arte come operatività ad essere astratta o l'opera che da questa operatività concretamente è nata? Dato che un'opera d'arte astratta in se è fisicamente concreta, astratta dovrebbe essere solo l'arte e forse l'atto dell'operare artisticamente, ma non l'opera che ne consegue. Non essendoci ancora una risposta questo rinvio è senza termine.

Per questi motivi la lettura dei quadri del Post-Impressionismo è estremamente controversa, almeno quanto quella degli Impressionisti stessi. Cézanne dipinge paesaggi o quello che sente dentro di se? Razionalizza una rappresentazione o la idealizza? Questo pittore voleva conoscere quello che dipingeva al punto di passeggiare per la campagna facendosi spiegare da un amico la natura della vegetazione e dei terreni, ma il grande pubblico non è in grado di saperlo dai suoi quadri, e neppure noi, se non ce lo dicevano.

Chi apprezza Cézanne lo apprezza per la capacità di esprimere per figure di colore geometrizzate delle figure naturali, la cui reale forma non è totalmente riconoscibile. Molti, non addentro la materia, non lo amano e si chiedono il perché del suo procedere, ma non si chiedono certo il perché dei colori della propria cravatta o del proprio *foulard*, che non sono né più né meno significanti. In altre parole in Cézanne è già del tutto evidente il concetto da noi espresso che già con l'Impressionismo è l'opera d'arte stessa a portare in se le proprie categorie di lettura; se queste categorie non sono recepite, qualunque ne sia il motivo, la lettura non è più possibile e, di conseguenza, non è neppure possibile un giudizio.

In Cézanne si mette in risalto la differenza tra denotazione e connotazione: la connotazione è l'essenza della rappresentazione; la denotazione è caratteristica dell'espressione ed esprime direttamente

l'essere; entrambe sono fundamentalmente indipendenti dalla somiglianza. Cézanne ancora connota, anche se a modo suo, Van Gogh denota.

Il tempo e lo spazio non sono più rispondenti a criteri convenzionalmente determinati e quanto diciamo è ancora più evidente in Van Gogh, la cui capacità espressiva ha la forza di coinvolgere lo spettatore agli stessi livelli dei maestri del passato. La fama di cui gode questo pittore è talmente universale che ci permettiamo solamente di far notare questo: Van Gogh sapeva perfettamente cosa dipingeva e come e l'apparente velocità con cui realizzava le proprie opere era conseguente ad una precedente, profonda meditazione delle stesse. Le leggende su questo autore sono state originate dalla storia della sua malattia, ma la sua arte è lucida, anche quando è autobiografica.

La capacità comunicativa di un quadro può essere tale da renderne immediato il recepimento, ma questo non vuol dire che si debba parlare di istinto né dello spettatore né, soprattutto, nell'autore. Van Gogh va oltre l'istinto: l'emozione psicologica è tradotta in emozione del colore attuando il passaggio immediato dalla visione all'espressione proprio con l'uso del colore, secondo le teorie già espresse da Fiedler.

È l'uso del colore che è nuovo. Prima dell'invenzione dei colori in tubetto i pittori tendevano a farne ed usarne il meno possibile, per risparmiare tempo e fatica, cercando di variarne più la diluizione che la qualità; in Italia il fenomeno fu favorito dal valore teorico che si dava alla luce, specialmente si pensi a Piero della Francesca o, in senso opposto, a Leonardo; ma con gli Impressionisti tutti i colori divennero possibili sia tecnicamente che compositivamente.

Van Gogh fu il primo grande artista che profitto di queste possibilità e caricò direttamente sul colore le proprie esigenze espressive. Così egli usò direttamente i colori spremendoli dal tubetto se gli sembrava opportuno e nei suoi quadri la pasta colorata è tridimensionalmente evidente quanto il valore cromatico che porta, tutto il contrario di Rubens, tanto per citare un altro olandese.

Il suo ruolo artistico è di generare l'opera, come per i romantici, e comunicare attraverso di essa al pubblico il proprio sentire interiore, ma la tecnica usata, non descrittiva o rappresentativa, tende a identificarsi con il sentire stesso.

Il segno, il colore stessi coincidono con il sentire; non è ciò che è descritto a conformarsi al sentimento (come nel paesaggio romantico ad esempio), ma l'opera, mediante la quale si descrive, a farlo. I suoi quadri possono comunicare perché già contengono in se stessi, anche materialmente, il pensiero dell'io e la personalità che le ha generate.

Facciamo, comunque qualche precisazione per dimostrare, almeno parzialmente, che si tratta di un agire volontario. La lettura delle opere di Van Gogh è stata sempre, e giustamente, connessa alle vicende della sua vita e della sua malattia, ma pochi hanno messo adeguatamente in risalto alcuni dati che, invece, andrebbero esaminati con maggiore attenzione per valutare adeguatamente la formazione culturale dell'artista con la sua opera: si badi bene, la formazione culturale in generale, non quella puramente tecnico-artistica.

Da questo punto di vista, più vasto, Van Gogh va considerato come una persona di buona famiglia, dotato di una cultura superiore, con alle spalle studi di lettere, di filosofia e di teologia, che si diede prima al commercio e poi alla produzione di quadri; questo esclude la sensazione apparente che l'artista fosse indotto e "istintivo".

Il mercato dell'arte, in un paese in cui mancavano i tradizionali grandi committenti (principi, chiesa) era un'attività usuale per le persone di cultura, mentre la sensibilità di un'indole particolarmente portata alla visione pittorica determinò il passaggio da commerciante a produttore, se così si può dire.

Questa precisazione è necessaria per capire come questo pittore, non a torto considerato il padre della pittura moderna, non solo agisse pienamente cosciente di quanto faceva, ma fosse in grado di farlo perché era dotato di quella cultura superiore che, nel momento in cui la realtà del quadro diveniva effettuale e non rappresentativa, rendeva possibile al

meglio il trasferimento del pensiero dalla coscienza dell'artista all'opera.

Le fasi di questo trasferimento erano già codificate dalla tradizione: studio del soggetto, memorizzazione, elaborazione interiore dell'intelletto, gesto che si traduce in segno e colore... ecc. sino ad arrivare al fruitore. È proprio quando la materia si ferma sulla tela che il procedimento si spezza, ma non tra fruitore e immagine, bensì tra l'artista e la sua stessa creazione. Non un'interruzione affettiva o sentimentale, ovviamente, ma logica. L'opera non rappresenta più, come già per gli impressionisti, ma vive da sola: dopo che segno e colore si sono conformati all'interiorità dell'artista. Si noti, ad esempio, come nei ritratti e negli autoritratti, le pennellate esterne ed interne al viso siano estremamente simili nel modo di essere date e nella forma; altrove il sentimento, l'interiorità del soggetto, non si estende al paesaggio rappresentato ma al quadro stesso come entità fisica di superficie colorata e sulla superficie acquistano uno spessore mai visto prima.

LE AVANGUARDIE STORICHE

Nell'arte contemporanea due strutture, quella della comunicazione nello spazio o rinascimentale e quella della comunicazione nello spirito o medioevale, che dir si voglia, si separano di nuovo e con esse si separano le logiche che queste due strutture presuppongono. La comunicazione prospettica rimane predominante nelle immagini fotografiche, televisive e cinematografiche, anche in virtù del fatto che tutte le ottiche di ripresa costruiscono proiezioni prospettiche brunelleschiane sul piano della pellicola o sui sensori elettronici, ma è indubbio che la prospettiva non sia che uno dei mezzi utilizzati dall'artista per costruire immagini, e non il più importante.²⁸⁹ Un esempio notevole ne è la pittura di Gauguin.

Se si abbandona la prospettiva e si abbandona la volontà di rappresentare rimangono sempre dei contenuti fisici, armonici ed organizzati, che debbano essere trasmessi e una logica interna dell'immagine deve comunque esistere. In questi due ultimi casi o, perfino, nella loro contemporaneità, rimane come oggetto dell'immagine e dell'opera d'arte la sua stessa fisicità.

Spiegare ed interpretare le varie correnti artistiche contemporanee ed i vari movimenti d'avanguardia nati dall'Impressionismo in poi è certamente assai più facile se essi vengano considerati l'uno separatamente dall'altro piuttosto che se si tenti di darne un quadro complessivo, specie volendo trovare, tra un movimento e l'altro, una consequenzialità logica.

In effetti spesso si tratta di punti di vista e ciò che, partendo da alcune premesse non può essere spiegato, trova la propria giustificazione, talora ovvia, cambiando anche di poco angolazione.

Con le avanguardie storiche poniamo subito la distinzione tra movimenti artistico-culturali e scuole. Il pubblico dà più valore al secondo termine che permette di identificare l'artista ma, obiettivamente, è il primo che si deve utilizzare in questo caso perché non c'è nessun fenomeno di

²⁸⁹ Con la debita eccezione della progettazione architettonica. Anche i disegni animati vanno considerati a parte.

artisti che imparino o prendano ispirazione da un altro (che questi lo voglia o no sarebbe indifferente). Un movimento culturale inoltre si estende ben oltre le sole arti visive.

La chiave di lettura delle avanguardie del '900 come movimenti di reazione all'Impressionismo e di ritorno ad una realtà perduta è valida, ma non spiega i fenomeni di "ritorno" che caratterizzano molti artisti e che non possono essere tutti interpretati come una forma di nostalgia culturale; del resto non si può neppure vedere tutto in termini di lettura del reale (fisico, geografico, etnologico, politico, psichico...) o in termini ottici e visivi distinguendo tra figurativismo e non figurativismo.

Tra i primi a porsi il problema di una nuova visione della realtà sono i Cubisti, che sono anche i primi a essere coscienti della nuova funzione che spetta all'opera d'arte ma mantengono totalmente il ruolo dell'artista come creatore e interlocutore con il pubblico, mediante l'operazione culturale della creazione dell'opera.

Nel Cubismo la geometria è applicata direttamente agli oggetti come e più che in Cézanne, che la applicava alla visione ed alla luce. Anche la Prospettiva era (ed è) una struttura geometrica applicata alla visione, ma aveva il valore di una convenzione universalmente accettata, la differenza era che nel Cubismo ogni quadro portava la propria struttura autonoma come, al suo interno, faceva a sua volta ogni oggetto rappresentato; si pensi, ad esempio, alla geniale trovata di Braque di far vedere contemporaneamente sia l'interno che l'esterno dello stesso vaso, e con due o più differenti illuminazioni! Sono operazioni come quelle dei Cubisti che ci fanno affermare che nell'arte contemporanea ogni opera d'arte porta in se le proprie categorie di lettura. Per lo stesso motivo, visto che ogni volta la visione della realtà cambia, e con essa la sua interpretazione, i Cubisti mantengono intatta la capacità creativa dell'artista.²⁹⁰

È una realtà totale, che si estende ad una visione estesa anche al tempo, e quando ci mostra un oggetto in modo da farne vedere contemporaneamente tutti gli aspetti possibili prospetticamente, questi

290 Rinunciamo ancora ad una reale definizione della creatività.

corrispondono insieme a differenti momenti di luce e differenti momenti temporali. Una costruzione ancora più intellettuale della prospettiva degli Umanisti che separava nettamente il mondo degli intenditori da quello degli incompetenti. Si è usato il termine intenditori perché gli acquirenti di questi quadri tali erano, per cultura ed interessi, pur senza essere necessariamente degli intellettuali²⁹¹ a loro volta.

Più “rivoluzionario” fu certamente il Futurismo che nacque in Italia come reazione allo stato di apparente arretratezza della cultura italiana all’inizio del XX secolo. In realtà l’arte italiana era tecnicamente aggiornatissima ed aveva mantenuto la sua capacità di cercare un contenuto da esprimere. Gli esiti migliori erano venuti dall’applicare ai modi espressivi del Divisionismo dei contenuti di carattere simbolico, allora di moda in tutta Europa. Quasi tutti i migliori artisti del Futurismo venivano da questa esperienza. Quella che in realtà era arretrata culturalmente era una parte dell’Èlite al potere, in particolare modo la Corte con l’Aristocrazia e l’Alta Borghesia che attorno ad essa gravitavano. In un certo senso avvenne in Italia, in piccola parte, per merito dei governi Giolitti, quello che in Gran Bretagna avveniva contemporaneamente per opera di Giorgio V e il potere reale passava di mano, e questo fatto favorì anche il nascere di nuove idee.

Il Futurismo²⁹² italiano, come dice il nome stesso, non accettava più compromessi con il passato che era totalmente ripudiato in tutto ciò che rallentasse il progresso. La violenza con cui i Futuristi, da Parigi, fecero conoscere le proprie idee diede al movimento una diffusione enorme, specie nell’Europa orientale.

Dal punto di vista che più ci interessa, quello delle arti figurative, i Futuristi fusero le tecniche apprese dal Divisionismo con quelle recenti di analisi dell’immagine dei Cubisti, ma badando sempre ad ottenere un effetto dinamico. Celebri sono i voli di uccello e le macchine in corsa in cui viene evidenziata anche la struttura aerodinamica del movimento stesso.

291 Questo termine era già di moda da tempo.

292 Il Futurismo è un esempio di movimento culturale che viene spesso confuso con il concetto di scuola pittorica e artistica in generale.

Ma i Futuristi andarono oltre, con quadri in cui oltre il movimento anche le forze dinamiche che lo generano sono evidenziati ed altri in cui sono i movimenti e le dinamiche interiori della psiche ad essere l'interesse principale dell'autore. Citiamo *Studio per un volo di rondine* di Balla per il movimento fisico e la *Risata* di Boccioni per l'espressione di un movimento della psiche, visto nel suo estendersi all'ambito umano circostante.

La vera novità dell'azione futurista fu nell'uso dei nuovi mezzi di comunicazione, delle nuove tecniche di stampa, del cinema e nel modo in cui questi mezzi venivano applicati per trasmettere i messaggi culturali del movimento. Si pensi allo scandalo che fecero rappresentazioni in cui il sipario rimaneva alzato ad appena 70 centimetri da terra e tutta la scena si svolgeva senza parole, mentre il pubblico vedeva solamente le gambe degli attori che si relazionavano tra di loro cambiando posizione. Oggi che la regia dei films polizieschi ci ha abituato a vedere i piedi degli assassini che si avvicinano minacciosi, e non altro, per creare un'adeguata atmosfera di *suspence* e di terrore (pensiamo ad Hitchcock) non dovremmo farci tanto caso; non dovremmo, perché a teatro non ci siamo ancora abituati.

Insomma, le digressioni dei Futuristi nel campo della moda, della pubblicità, del disegno industriale non erano casuali ma inerenti all'essenza stessa del Movimento.

La loro era una volontà forte, disposta, per raggiungere i suoi scopi, anche ad impegnarsi politicamente. In fondo, questa loro volontà di rinnovare il vecchio mondo borghese prevaleva su quella di fare arte. Questo spiega l'alleanza dei Futuristi italiani con il Fascismo della prima fase e di quelli russi con il Comunismo, anche se poi, appena preso il potere, sia Mussolini che Lenin li misero subito da parte, riempiendoli di cariche ed onori, ma da parte.

Contro la stessa Borghesia si scagliarono, durante la Prima Guerra Mondiale, i Dadà,²⁹³ movimento che nacque in Svizzera tra artisti di nazioni tra loro nemiche, che non volevano né guerre né rivoluzioni almeno quanto le avevano volute i Futuristi.

293 Risparmiamo al lettore la storia del nome.

Il meccanismo del Dadaismo è semplice, per distruggere il vecchio linguaggio della Borghesia e della vecchia arte ne proponevano un contrario esatto: ad esempio, se un ferro da stiro scorre, si applicano su di esso dei chiodi sempre di ferro, ma che hanno la funzione opposta di bloccare; oppure, se ci si siede su di una bicicletta per muoversi, si mette una ruota di bicicletta su di uno sgabello, sul quale ci si siede per stare fermi... e così via. Mettiamo anche in risalto che, in fondo, si divertivano, come Duchamp con i suoi ready-made, gli orinato-fontana e simili e, contemporaneamente, prendevano in giro il povero borghese

L'effetto fu altrettanto forte di quello delle più eclatanti azioni futuriste, subito dopo la guerra e tra gli intellettuali, perché non riteniamo verosimile che queste cose interessassero i venti milioni di persone che si ammazzavano sui vari fronti e chi era impegnato dalla guerra, cioè tutta l'Europa e tutto il Nord America.

Con il Dadà diviene dichiarato quello che era già evidente, il vero problema era creare un nuovo linguaggio per la nuova arte.

Dal punto di vista delle categorie di lettura necessarie per leggere le nuove opere, però, non c'era nulla di nuovo, bastava invertire le vecchie perché un nuovo linguaggio non vuol dire necessariamente un nuovo modo di scrivere o di leggere. Bisogna ammettere che la grande sperimentazione che Cubisti, Futuristi e Dadaisti fecero di tecniche, materiali, strutture compositive allargò enormemente le possibilità espressive dell'arte e della comunicazione in genere, tanto da lasciare indietro il grosso del pubblico e da scavare un solco che non si colmerà mai più in seguito.

Ancora oggi quello che risulta più difficile è convincere il pubblico ad assumere una posizione autonoma ed attiva nei confronti dell'opera d'arte, ammesso che poi qualcuno lo voglia davvero ma, dal Cubismo in poi, se non è l'opera d'arte stessa ad incidere sul fruitore,²⁹⁴ ogni contatto è

294 I termini *pubblico* e *fruitore* differiscono perché il primo si riferisce sempre ad una collettività anonima, il secondo ad un individuo, anche se in modo generico. Nel secondo caso non viene data nessuna importanza al problema del godimento dell'arte ed in entrambi i casi facilmente si considerano degli esseri umani come "bersagli" da

spesso impossibile. Insomma, siamo sempre ad una concezione dell'arte piuttosto elitaria perché in realtà le categorie di lettura di un'opera d'arte non sono poi tanto diverse dal passato, sono cambiate le opere d'arte, ma è estremamente difficile capirlo perché è proprio quello che deve essere trasmesso (se c'è) che è difficile da capire. Per fare un paragone è come se si usassero sempre le stesse lettere e le stesse parole dell'alfabeto, ma per dire cose diverse. Le nuove concezioni spaziali erano rielaborazioni intellettuali delle antiche.

Migliore fu la comprensione delle nuove istanze artistiche per quanto riguarda l'Espressionismo nelle sue diverse accezioni, da quello nordico ai Fauves; tutte forme espressive nelle quali si continuò a sperimentare un uso simbolico del colore con intenti per lo più morali o volti a chiarire la posizione dell'uomo nel mondo ed a dare una risposta ai suoi problemi esistenziali.

In questo furore sperimentale e sperimentativo l'idea di un'arte astratta²⁹⁵ attecchì piuttosto presto e si sviluppò con relativa rapidità tra il 1920 ed il 1935. La questione da porsi è: astratta da che? Dalla Natura è la prima risposta che viene alla mente, e se per natura si intendono non solo quella fisica ma anche quella sentimentale e caratteriale dell'uomo è anche la risposta che si avvicina maggiormente a quella giusta. Ciò da cui non può astrarsi un'opera d'arte sono le strutture mentali, razionali o meno che siano, dell'artista e del fruitore.

Un'arte astratta dall'artista, ovviamente, non è possibile perché da questi è generata e neppure dal fruitore, che con essa entra in contatto. La fisicità stessa dell'opera d'arte implica una concretezza reale ineliminabile che entro certi limiti contraddice l'astrattezza stessa. In questo caso si hanno alcune tra le forme più intellettuali dell'espressione artistica del XX secolo (cosa può leggere il pubblico in Kandiskij, Klee, Soldati o Mondrian?). Ne consegue che ciò da cui si astraie l'opera d'arte è

colpire con qualche forma di comunicazione.

295 Dal participio passato del verbo latino *abstrahere*, tirare via. Termine usato dai filosofi per indicare un concetto estrapolato e separato del tutto dal ragionamento che lo ha originato o, più riduttivamente, casi ipotizzabili ma non possibili realisticamente.

comunque al di fuori della stessa e della sua genesi, è quello che prima era il contenuto rappresentativo, che ancora costituiva la ragion d'essere delle prime avanguardie. Nei famosi studi di alberi di Mondrian il processo è evidente. Entro certi limiti questo aspetto dell'Astrattismo può essere considerato un ritorno all'ordine razionale, al contrario di quello di Kandinskij, che cerca nella spontaneità dell'intelletto la creazione dei suoi campi visivi o, se vogliamo, traduce in segni spontanei collocati in campi visivi liberi il proprio pensiero. Kandinskij è il primo che tenta di liberare la personalità dell'artista riportandola ai suoi principi vitali di base. Significativo è il rapporto che si può istituire tra colori e sentimenti, come già avveniva nella cultura dei neri americani (*I am blue, I am pink* etc.) che si stava trasferendo nel Jazz.²⁹⁶

Mondrian azzera la natura, e in entrambi si va verso un pensiero astratto sia dalla personalità dell'artista che dagli influssi esterni, ambientali o naturali.

Certamente le categorie utilizzabili non sono tali in senso logico ed appartengono a due sistemi recettivi diversi: uno istintivo, come la sensibilità agli accoppiamenti di colori o all'andamento delle linee ed uno che si rifà alla citazione di forme razionali insite nel modo di essere del nostro stesso pensiero. Questi due sistemi sono di volta in volta evocati dall'opera d'arte, alternativamente o insieme in diverse misure. Dell'artista non si sa più nulla, come di un eventuale committente.

Ci riferiamo, naturalmente, ad opere astratte pure, come una delle Composizioni Numerate di Mondrian. Nuovi modi di vedere la realtà venivano frattanto messi a punto in ambito Dadà da Man Ray, compreso il corpo umano; ci piace ricordare le foto di sua moglie, in cui con la sola luce sottolineava le forme. Frattanto Duchamp provocava il pubblico imponendo gli oggetti più disparati come oggetti d'arte solamente perché portavano la sua firma ed erano esposti in luoghi deputati all'arte, gallerie o musei.²⁹⁷

296 Ma Kandinskij in origine non conosceva tutto ciò o, almeno, non lo considerava.

297 Qualunque cosa riguardi l'arte, può essere arte?

Questa affermazione di superiorità intellettuale è il vero senso di queste operazioni culturali che ancora oggi sono fortemente rigettate dalla maggioranza dei visitatori di musei.

La crisi seguente la Prima Guerra Mondiale, oltre le logiche nostalgie del passato, portò anche ad una maggiore attenzione ai problemi psicologici dell'individuo che si sentiva sbalestrato dai cambiamenti che erano già avvenuti prima della guerra ma si esplicitarono violentemente dopo.

Il Surrealismo fu la dimensione di questa indagine all'interno del proprio Io,²⁹⁸ corrispondente all'Esistenzialismo di Sartre in Filosofia, dimensione totalmente psicologica e relazionabile alla società escludendo ogni tensione trascendente o trascendentale. I limiti veri della pittura surrealista sono nell'incomunicabilità intrinseca di opere che spesso si rifanno a dati psicologici di cui il fruitore è ignorante. Il contenuto onirico-simbolico di un'opera di Magritte come *La Condizione Umana*, estrinsecato attraverso una sola immagine può essere realmente comunicabile? Cosa aveva sognato l'autore? o meglio, cosa proiettava di sé nel mondo del sogno?²⁹⁹ Così l'atmosfera suggestiva dell'opera d'arte può avere un significato del tutto diverso per l'autore ed il fruitore. Anche se questo, palesemente, è considerato influente, cosa ne è dell'opera d'arte come linguaggio? Qualcosa, evidentemente, è comunicabile e queste domande, che sono ancora più valide per altre espressioni artistiche contemporanee, nel caso del Surrealismo divengono ineliminabili alla luce della considerazione che le immagini sono riconducibili, visivamente, ad oggetti fisici ben identificabili generando nel pubblico l'erronea sensazione di una leggibilità più facile. In realtà non è il linguaggio artistico a non essere compreso, mancano proprio categorie di lettura adeguate!

Per questa apparente migliore leggibilità si parla spesso di un "ritorno all'ordine" in Europa dopo gli eccessi dei Futuristi e dei Dadà. Di ritorno

298 Preferiamo i termini filosofici a quelli della psicologia (*Ego* in questo caso) che ci sembrano riduttivi a scuole specifiche.

299 Ma si tenga presente che la dimensione del sogno è di tutti.

all'ordine si parla anche a proposito della Metafisica italiana,³⁰⁰ che conobbe uno straordinario successo con De Chirico e Savinio nell'Alta Borghesia europea. Questa corrente va vista in parallelo alle teorie di Jaspers e di Sartre³⁰¹ ed alla dimensione storica e culturale dell'Esistenzialismo.³⁰²

Il successo di De Chirico fu dovuto al fatto che riportava nei suoi quadri la cultura che egli e la classe sociale cui apparteneva avevano acquisita dentro di se, trasmessa di generazione in generazione. Il risultato era la possibilità di avere delle categorie di lettura dell'opera d'arte comprensibili perché riferibili ad una propria dimensione interiore e visibili direttamente nell'opera stessa. I Paesi in cui sussisteva una classe sociale elevata attaccata alle proprie tradizioni furono quelli dove De Chirico si affermò maggiormente: l'Italia e l'Inghilterra,³⁰³ mentre in Germania i governi social-democratici prima ed il Nazismo poi spazzavano via quello che rimaneva degli Junkers, per non parlare di quello che accadeva nell'Europa orientale.

Queste correnti artistiche si svilupparono tra le due guerre mondiali³⁰⁴ e generarono nel pubblico l'idea che tutto fosse lecito in arte e, nello stesso tempo, si formò negli artisti e nei critici l'idea che se non si inventava di continuo qualcosa di nuovo si rimanesse esclusi da qualunque processo culturale. Per il pubblico era sempre più difficile inquadrare ed analizzare le opere d'arte e, fondamentalmente, mancavano le categorie logiche che ne permettessero la lettura. La semplicità compositiva di un quadro di Mondrian non poteva essere messa in corrispondenza con Piero della Francesca, anche se le regole erano le stesse: bilanciamento dei colori che,

300 Le somiglianze con il Surrealismo sono solo apparenti.

301 Sartre era comunista e Jaspers nazista; il tema andrebbe approfondito.

302 Anche l'Idealismo di Gentile si rifà alla dimensione storica dell'uomo, e questo spiega il successo di De Chirico sotto il Fascismo, ma si tratta di una dimensione collettiva e dello Stato, non individuale, tanto è vero che Lenin citò proprio Gentile nella prima edizione dell'Enciclopedia ufficiale dell'Unione Sovietica.

303 Qui Inghilterra e non Gran Bretagna.

304 Sarebbe meglio dire nell'intervallo di un'unica guerra.

Umberto Maria Milizia

fusi, avrebbero dato un grigio medio; maggiore o minore estensione delle aree colorate secondo l'intensità del colore; una rigida struttura visiva che divide il quadro in parti proporzionali. Esattamente come nella Flagellazione di Cristo ad Urbino.

DOPO LA GUERRA

Dopo la II Guerra Mondiale per il grande pubblico l'arte fu divisa tra "Figurativo" e "Non Figurativo"; per la critica si sottolineò l'ingresso in forze degli artisti nord-americani nel mercato mondiale.

Un notevole cambiamento rispetto alla prima metà del secolo fu l'abbandono del concetto che l'arte moderna fosse una "arte degenerata", cosa comprensibile: dopo tanti cambiamenti l'arte era l'ultimo dei problemi. L'espressione di arte degenerata meriterebbe una certa attenzione; notiamo che il concetto fu usato sia negli Stati Uniti che nella Germania nazista ed il problema è: degenerata è l'arte o l'artista? Ed ancora, come può essere degenerata l'arte? Degenerata rispetto a che cosa? O si è artisti o non lo si è, per cui la degenerazione non riguarda la capacità o meno dell'artista ad essere tale, ma il concetto stesso di arte che egli esprime.

Tutto questo ci riporta alla considerazione che il concetto di arte, in fondo, è anche un concetto morale. La pubblicità abbina ancora, come gli antichi Greci, il buono e l'utile al bello senza che, obiettivamente, ce ne sia ragione; così una bella donna viene usata per pubblicizzare, per esempio, un trattore, oggetto con pochissime ambizioni estetiche ma molto utile. Nella mente del fattore, evidentemente, le due cose si abbinano.

Quanti pochi progressi in 2500 anni!

Nel 1945 il fossato che divideva la nuova arte da quella classica³⁰⁵ era stato superato e l'era dello sperimentalismo avrebbe dovuto essere superata, ma non era così; quello che rimaneva della generazione precedente era proprio il desiderio di trovare nuove strade, continuando a confondere il raggiungimento di risultati intellettualmente validi con la scoperta di nuovi modi di meravigliare, se non di aggredire, il pubblico. Lo sconvolgimento di valori comportamentali tradizionali che il mondo

305 Nell'accezione attuale del termine che comprende ogni forma codificata della cultura e dell'arte cui fare riferimento ma appartenente al passato; ad esempio, nelle arti figurative l'arte greca e romana antiche, nella musica il periodo dei grandi compositori di sinfonie e di melodrammi.

occidentale subì con la fine della guerra favorì la diffusione dei nuovi modi espressivi, che si inserirono nel gusto comune, magari senza essere compresi, ma almeno senza essere rifiutati visceralmente.

In Europa Occidentale il progresso artistico subì una forte accelerazione mentre in quella orientale lo stabilizzarsi dei regimi del Socialismo Reale, o Comunismo, portò ad una sorta di immobilizzazione per parecchi anni sulle posizioni del Realismo Socialista.

Un esempio non figurativo possono essere le stesse proposte poetiche più recenti, che sono difficilmente comprensibili a chi non sia in grado di gestire autonomamente e interiormente, nel corso della lettura, quelle stesse strutture che il linguaggio attribuisce tradizionalmente alla scrittura, a partire dall'apparentemente semplice problema della punteggiatura. Come in una poesia relazioni e interrelazioni divengono portatrici di significati molteplici e a vari livelli, secondo che il lettore passi dallo strato delle assonanze a quello dei significati propri, simbolici o solamente evocati dalla parola, così in un'opera di Espressionismo Astratto si passa dalla portanza del gesto a quella del segno *gestato*. Si consenta la licenza "poetica" di inventarsi un termine: è un segno che mostra la sua origine dal gesto ma non vuole riferire il gesto come proprio contenuto. Mentre il Gestuale propriamente detto è sempre qualcosa che rimane confinato nel gesto stesso rinunciando alle strutture tradizionali compositive per arrivare a significati sempre più interiori all'opera stessa. Si ricordi sempre che perfino il solo modo di tracciare una linea (o una parola) è connesso ai propri tempi e al modo di essere di autore o fruitore.

Negli Stati Uniti d'America la fine di ogni rifiuto pregiudiziale nei confronti dell'arte contemporanea diede origine ad una stagione estremamente feconda di produzione e ricerca, mentre in Europa la Francia rimaneva fedele ai mostri sacri creati dalla sua classe intellettuale; solo in Italia, riprendendo un'attività libera dopo la fine del Fascismo,³⁰⁶ gli artisti ripresero anche quello sperimentalismo a tutto campo che era stato

306 Come abbiamo visto solo la Metafisica ed alcuni aspetti dell'architettura razionalistica si erano mantenuti adeguatamente aggiornati.

proprio del Futurismo prima di essere inglobato dal Fascismo, fatto che aveva evitato giudizi ufficiali di condanna da parte del potere, come arte degenerata, dell'arte contemporanea, se non altro perché i censori del Regime non erano in grado di distinguere un Futurista da un Astrattista o da un Cubista.

Entro certi limiti, e con piena coscienza di far dispiacere all'autocentralismo francese, l'Italia era il paese maggiormente all'avanguardia assieme agli Stati Uniti. Di fatto, per l'opera di collezionisti antiveggenti che avevano cominciato a collezionare anche artisti americani, New York divenne la città più importante per il mercato dell'arte contemporanea.³⁰⁷

Fondendo le radici primitive dell'arte e riproponendole attraverso un'esperienza moderna, gli artisti americani proponevano una *Pittura Biomorfica*, anticlassica, che si sganciava dalle tecniche tradizionali, al contrario di quanto avessero fatto i Surrealisti. Nasceva quella corrente di *Espressionismo Astratto* di cui l'*Action-painting* di Jackson Pollock è l'espressione più significativa.³⁰⁸

Le preoccupazioni principali degli artisti americani dell'epoca erano due: differenziarsi da quelli europei e, contemporaneamente, di uscire dalla condizione di artisti degenerati che l'opinione pubblica americana dava loro.

La prima, potente, personalità di questa corrente artistica è Arshile Gorky (pseudonimo di Vosdanig Adoian), un armeno immigrato negli Stati Uniti. La situazione di sradicato che questo artista aveva nei confronti della tradizione culturale americana lo portò ad una eccezionale libertà concettuale ed operativa. Le sue opere non possono, perciò, essere compiute ma mostrano il loro essere momentaneo di accadimento che si compie mentre guardiamo.

I colori scolano sulla tela, non sono stati fermati, e l'artista comunica direttamente le sue emozioni ed il suo sentire che cambiano rapidamente,

³⁰⁷ ROSEMBERG HAROLD, "Tenth Street" A geography of Modern Art, in *Art News Annual*, New York 1959.

³⁰⁸ Vedi l'articolo di GREENBERG CLEMENT su *Horizon*, New York 1945.

con una tecnica che tutto fa fuorché stabilire segni, limiti, colori precisi. Il risultato è fissato per sempre sulla superficie del quadro e questo gli dà valore normativo ed assoluto d'arte, ma quello che è stato fissato è proprio il continuo fluire della fantasia dell'artista, l'incostanza del suo animo, l'indeterminazione della sua visione. L'opera è divenuta totalmente autonoma, perché quello che rimane su di essa non è già più quello che è rimasto nell'artista; essa non si rifà ad alcun canone predeterminato ed il fruitore la vede concretamente come un istante, un momento di accadimento che si svolge davanti ai suoi occhi.

Una morte immatura fermò la sua ricerca personale, ma il movimento continuò ancora più radicale, a cominciare da Jackson Pollock. Non sappiamo se sia vero che Pollock fosse finanziato in qualche modo dalla CIA ma certo, se si voleva contrastare l'influenza che gli artisti europei, tutti di sinistra, rifugiatosi negli USA³⁰⁹ avevano su quelli locali (compreso Walt Disney), non ci fu scelta migliore qualitativamente e che meglio interpretasse lo spirito d'azione e di ricerca quasi ansioso che caratterizza dal XVIII secolo il popolo americano.

Pollock fonde l'agire dell'artista e l'opera, la fisicità di questa e lo spazio ideale creato dal colore, riporta la pittura, l'artista e lo spazio ad una unicità integrale.³¹⁰ Lo spazio prospettico e razionale non ha più alcuna funzione e realmente si torna ad un'arte in cui forma e contenuto si fondono. I maggiori rapporti storici degli espressionisti astratti, tecnicamente, a noi sembra che debbano essere istituiti con l'Impressionismo, dato il ruolo prevalente del colore.

Questa coincidenza tra forma e contenuto riavvicina l'arte a quella antica ma con la fondamentale differenza che i contenuti non sono acquisiti e stabilizzati nella società, proprio per il loro farsi "in diretta" nell'opera d'arte; torniamo, così, ad insistere sulla necessità che l'opera d'arte comunichi da se stessa le proprie categorie di lettura. L'Action-painting si presenta come il limite estremo di sviluppo dell'arte

309 Certamente non pensarono mai di rifugiarsi nell'Unione Sovietica!

310 Per tutti questi problemi una ottima sintesi si trova in VOLPI MARISA, *Arte dopo il 1945 – USA*, collana diretta da G.C. ARGAN, Roma 1957.

occidentale sul piano ideologico, resta da vedere se sia possibile andare oltre.³¹¹

Piena coscienza del fenomeno è in Barnett Newmann che scriveva già nel 1948: "Noi stiamo creando immagini la cui realtà è evidente in se stessa; prive di puntelli o grucce che evocano... L'immagine che produciamo ha in se stessa l'evidenza della rivelazione reale e concreta, che può essere capita da chiunque voglia guardarla senza i nostalgici occhiali della storia".³¹² Citiamo direttamente questo artista perché dimostra due cose:

1- la piena coscienza del proprio operare, indice chiaro che non si tratta di improvvisazioni istintive;

2- il rapporto tra fruitore ed opera d'arte non ha più bisogno di mediatori.

Quando c'è, l'istintività dell'agire artistico è sincera ma parte da una posizione intellettuale volontaria, è l'artista che decide di essere istintivo; a sua volta l'evidenza dell'opera di cui parla Newmann è tale solo per un pubblico che possieda i mezzi mentali e culturali per vederla. L'unica cosa richiesta (sembra ovvio solo dopo che venga detto) è un atto di volontà cosciente da parte di quest'ultimo, così come era stato necessario all'artista al momento di agire.

Ma si può essere volenterosi e disincantati quanto si vuole, ma un rapporto con l'opera d'arte, che comunichi almeno se stessa, è possibile solamente se quest'ultima è in grado di trasmettere i propri criteri di lettura.

Questa capacità implica la fine della separazione tra forma e contenuto e della distinzione tra giudizio estetico – formale e giudizio logico - morale: l'opera si propone nella sua totalità e non richiede più criteri di giudizio e categorie di lettura precedenti a se stessa nel pubblico. Queste potrebbero essere formate solo sull'antecedente e non avrebbero senso in relazione ad opere d'arte che si propongono sempre *in fieri*.

311 Questa materia che si trasforma davanti a chi guarda ci ricorda le sculture di Bernini, in particolare Apollo e Dafne.

312 NEWMANN BARNETT, *Tiger's Eye*, vol. I, New York 1948.

Del tutto diverso è quello che accade in Italia, dove gli artisti fanno esattamente il contrario di quanto accade negli Stati Uniti e ne sono il complemento logico, come se qualcuno avesse concepito il disegno di un'arte totale non concentrata più in un solo artista (come in Michelangelo nel '500 ad esempio) ma in più personalità e più luoghi. In Italia nell'opera d'arte tutto è analizzato e rappresentato dopo essere stato isolato e fissato. Non un'arte mentre accade ma spesso il suo ricordo intellettuale. L'agire più forte nel paese del primo dei vincitori³¹³ ed il meditare più profondo in quello più tragicamente sconfitto, specie se si pensa alla guerra civile.

Il "ricordo" dei gesti, purificato ed assoluto, diviene il protagonista dei quadri di Fontana, dove si concretizza nelle famose tele tagliate. Un gesto che ha inciso fortemente una superficie pura, tradizionalmente dedicata all'arte come le tele da pittura ad olio, il segno gestato di cui avevamo parlato. Il segno così indicato è totale e chiuso in se, non apre alcuna possibilità di andare oltre, ed è per questo, per evitare che i suoi "tagli" divenissero finestre per il fruitore che Fontana dietro non mette nulla, lasciando che il nero escluda ogni profondità dai suoi Concetti Spaziali, come sono i titoli di questi quadri. Naturalmente in molte altre opere e con altre tecniche Fontana portò avanti la sua indagine sul concetto di spazio, ma per il pubblico era, ed è tuttora, difficile capire cosa possa significare un taglio su di una tela; non è vero, però, che l'atteggiamento più diffuso sia di rifiuto. Per chiarire meglio il concetto ricordiamo di aver fatto notare come già Michelangelo vedesse nella superficie dei muri nella Sagrestia di San Lorenzo del Brunelleschi un limite teorico, che separava lo spazio del fruitore da quello al di là (nel caso specifico tra la vita e la morte): uno spazio di cui si aveva un "concetto" puramente teorico.

La materia in sé trovò, in Italia, il suo poeta in Burri, che dalle teorie dell'Arte Povera, intrise spesso di istanze sociali, trovò il modo di sintetizzare la propria esperienza umana con materiali non nobili o tradizionalmente dedicati all'arte. Il ricordo dei durissimi anni passati in campo di concentramento fu determinante e le bruciature, la vernice

313 Il vero vincitore.

rosso-sangue, le lacerazioni delle tele di sacco ripetono esattamente quelle del suo animo. Che questa interpretazione si avvicini un poco al vero lo dimostra la sua ricerca successiva, volta a ritrovare in materiali comuni come le plastiche le preziosità della luce e di forme più armoniche, ritrasformando la materia povera in materia nobile.

Se il lettore lo consente,³¹⁴ ci serviremo di un altro artista italiano, Capogrossi, per introdurre la terza componente dell'arte classica italiana: il segno. Le ricerche di Capogrossi portarono all'estremo la capacità espressiva, anche semiologica, di alcuni ideogrammi o, meglio, pseudo-ideogrammi perché non c'è una lingua particolare cui si riferiscano, tra cui le famose "forchettine", e ritornano alla concezione pura di un'arte come linguaggio.

Si badi: il ricordo dell'agire artistico (Fontana), l'innalzamento della materia all'ideale (Burri), il valore intrinseco dei segni e della struttura (Capogrossi), sono sempre esattamente nel pieno di un discorso umanistico; così come all'Umanesimo abbiamo riportato il Cubismo con la sua razionalità, il Futurismo con la sua concezione della storia e la Metafisica con la sua cultura intesa come formazione dello spirito. È come se di Piero della Francesca non rimanesse più che la struttura, come era stato nel Mondrian degli anni Trenta ma l'iter creativo, il percorso che porta all'opera finita: per fare un quadro erano e sono indispensabili la capacità dell'artista di agire (Fontana), la materia pittorica (Burri) ed una concezione intellettuale della rappresentazione significativa (Capogrossi).

A queste forme espressive intellettuali si possono contrapporre, almeno in un primo momento, le forme espressive artistiche più istintive, sia che esprimano l'interiorità che l'esteriorità dell'artista: il Surrealismo in alcuni suoi aspetti, l'Espressionismo astratto di Pollock, l'Action-painting, la Pop-art e le varie forme di performance e di installazione sino alla de-ideologizzazione della *Trans-avanguardia* e del *Post-moderno*. Dalla parte della tradizione classica sono anche l'Astrattismo e le forme più pure di

314 Non può fare altro!

Minimal-art, Optical-art e l'Arte Concettuale,³¹⁵ anche se il concettuale di quest'ultima è sempre a livelli bassi (concettualmente parlando, è ovvio): si tratta, per lo più, di terminologia e definizioni, non certo di problemi filosofici ad alto livello, come del resto per quasi tutte le forme espressive di questo secolo, indipendentemente dalla corrente o dalla scuola di appartenenza. La sedia di Joseph Kosuth è un esempio lampante di concettuale che esprime concetti banali,

La concezione di un'opera d'arte che si rivela mentre accade e contemporaneamente, aggiungiamo noi, trasmette direttamente se stessa come unità globale assieme alle proprie categorie di lettura, avrebbe potuto avere infinite possibilità di sviluppo, ben al di là di quanto realizzato dagli artisti dell'Action-painting americana, ma non fu così, perché gli artisti americani si fecero prendere dalla smania di cercare sempre nuove strade sperimentali e, non appena raggiunti dei risultati concreti, non si curarono più di svilupparne le possibilità lasciando la propria ricerca agli inizi.

Questo difetto è caratteristico di tutte le avanguardie artistiche di questo secolo, ammesso che lo si possa chiamare difetto, perché la libertà e la creatività dell'individuo ne sono sempre state esaltate. Il risultato fu l'avvento della *Pop-art* che consolidò la posizione di prestigio statunitense nell'arte contemporanea.

La *Pop-art* nord-americana si differenzia dalle altre correnti artistiche del secolo, in particolare dal *Dada*, da cui formalmente deriva, per la mancanza di una volontà aggressiva nei confronti del pubblico, il che non vuol dire, naturalmente, che gli volesse compiacere più di tanto, solo non lo aggrediva.

Pensiamo un attimo a Andy Warhol: il mezzo dell'iterazione è un mezzo popolare "stupido" per sovradimensionare un'idea, simile alla tecnica di Lichtenstein di ingrandire a dismisura un retino d'immagine sovra-sottolineando i contorni.

Warhol dà ordine e struttura al prodotto industriale dal punto di vista

315 Fondamentalmente una forma di nominalismo moderna.

del consumatore applicando ad esso la capacità esemplificativa e normativa delle operazioni artistiche, perché da quello del produttore esso è **già** in se razionale, strutturato ed ordinato come tutta la produzione industriale. Quasi a complemento ideologico di Wharol Raushemberg recupera oggetti "soli" ai quali il pubblico possa attribuire un'estensione della personalità, con particolare riguardo alla società americana ed alle sue abitudini.

In tutte queste operazioni c'è una acriticità morale evidente, perché si interessano al recupero ed alla rielaborazione della realtà, di un particolare aspetto della realtà, non al suo giudizio. Eppure non possiamo fare a meno di constatare che trasportare il quotidiano in una sfera superiore e separata dall'immediato, anche se apparentemente l'artista lo nega, non può non essere normativo e significante, se non bello, e quindi arte.

Significativo è l'atteggiamento di Raushemberg, che ignora il giudizio del pubblico quando viene accusato di non fare arte, mentre Wharol lo asseconda sostenendo proprio questa seconda ipotesi ed autoattribuendosi una spontaneità finta; è chiaro che è il giudizio della critica a rimettere in sesto la situazione attribuendo ad entrambi la qualifica (ambita?) di artista e con una sicura prevalenza di Raushemberg da parte nostra.

La Pop-art nel suo complesso compiaceva al Capitalismo americano nel momento in cui iniziò quell'espansione nel Mondo che in trenta anni portò alla caduta del Comunismo.

Un altro fenomeno ha caratterizzato l'arte della seconda metà del XX secolo, l'assurgere ad opera d'arte del comportamento degli artisti. Le origini vanno cercate (c'era bisogno di dirlo?) nel Teatro Futurista e nei comportamenti provocatori nei confronti del pubblico dei Futuristi e, successivamente, dei Dadaisti; la differenza è che quelle performance erano solo provocazioni e non pretendevano altro, mentre dopo il 1950 gli artisti hanno creduto di dare a se stessi un valore intellettuale al quale manca, però, la caratteristica principale dell'arte: la normatività. Non manca invece, spesso, il consenso del pubblico più intellettuale che si sente gratificato almeno quanto l'artista ed i critici nel proprio ruolo.

Forse quanto diciamo può sembrare un po' severo, ma di quante performances non c'è più traccia?³¹⁶ Del resto se si riesce a ritrasmettere i significati, che possono essere tutto, si è anche molto vicini ad altre forme artistiche di questo secolo, come il Cinema e la Televisione. Le possibilità di una performance sono enormi ed appena sfruttate.

Diverso è il discorso relativamente alle installazioni, che sono azioni ambientali non architettoniche, non vivibili, cioè, come spazio da parte del pubblico. Questi, infatti, può fruirne guardandole ma non parteciparne come spazio se non in maniera molto limitata.

Anche la performance è una forma d'arte *in fieri* come l'Action-painting, senza neppure il tentativo di una memorizzazione o di un blocco ad un punto preciso. Le documentazioni fotografiche e filmate sono cronache di questi avvenimenti ma non ne trasmettono l'essenza perché manca la partecipazione diretta del pubblico, sono descrizioni di opere e non opere.

Tra le installazioni e le performances si colloca la *Land-art*, che è l'espressione della megalomania dell'arte contemporanea ed una delle dimensioni estreme verso cui si sviluppa la ricerca culturale.

Proprio l'estremismo è forse il più caratteristico degli aspetti dell'arte della seconda metà di questo secolo: si cercano forme pure? è facile arrivare a forme talmente semplificate da non essere ulteriormente riducibili come nella Minimal Art; esempio ne sono i solidi uniformemente colorati di Ronald Bladen che rinunciano (o meglio credono) perfino ad interagire con la luce dell'ambiente e si relazionano essenzialmente con se stessi. Si vuole un effetto di luce? l'Optical Art fornirà la scusa per moltiplicare gli esercizi di composizione appresi nei corsi di base di disegno e che vengono poi spacciati per grandi capolavori. Ed è questo l'ultimo aspetto che volevamo sottolineare, la crescente incapacità tecnica degli artisti contemporanei che sono spesso sinceramente convinti di fare qualcosa di creativo ricopiando quello che da sempre viene fatto fare agli studenti quattordicenni del primo anno delle scuole d'arte.

I criteri di lettura di opere di questo tipo sono limitati almeno quanto le

316 Di tutte.

opere stesse, in fondo si tratta di leggere qualcosa che potrebbe equivalere alla lettura di sillabe estrapolate dalla poesia, mai composta, della quale avrebbero costituito la base.

La mancanza di tecnica o la sua semplificazione si sono spesso tradotti in disprezzo per la stessa, come nella Transvanguardia³¹⁷ Italiana, l'invenzione di Benito Oliva che tanto successo ha ottenuto anche in campo internazionale; un'arte che mostra dei contenuti,³¹⁸ ma ad un livello elementare come il modo di esprimerli, a parte Mimmo Paladino, ma che trova proprio in questa elementarietà il punto di contatto con un pubblico dalla cultura approssimativa più che scarsa, confusa e, soprattutto, totalmente astorica. Così il recupero del passato avviene attraverso operazioni casuali, post-moderne, in cui la citazione del passato ne sostituisce la meditazione. A questo punto citiamo noi stessi, che in strutture materiche autoportanti ed autosignificanti inseriamo citazioni esplicite di veri pittori del passato; non è arte ma un'operazione culturale di citazione dell'arte, la cui normatività deriva dall'inclusione in cornici caratteristiche, concepite per quadri figurativi, di dimensioni standardizzate.

La transvanguardia, come molte altre forme d'arte contemporanea, che abbiano o no una sigla commerciale non importa, è il punto più significativo della de-storicizzazione dell'arte contemporanea, che in questo si allinea a determinati aspetti del consumismo. Anche le varie forme di Post-moderno si pongono verso il passato in modo da privarlo non dei contenuti, anche estetici, ma della sua forza significante ed esemplificativa. Post-moderno è uno strano neologismo e per spiegarlo ricordiamo che il moderno, in cultura, esiste solo se c'è un passato; se aboliamo il passato aboliamo anche il concetto di moderno e tutto ciò che rimane è solo una serie temporale.

317 BONITO OLIVA, *Avanguardia transavanguardia*, Milano 1982. Ma sia ben chiaro che come scuola pittorica la Transavanguardia non esiste! Si tratta di un'invenzione commerciale.

318 Per tutto il problema vedi KLAUS HONNEF, *L'arte contemporanea*, edizione italiana, Bendikt Taschen, Köln, 1990.

I residui di quello che rimane dello scontro ideologico degli anni cinquanta e sessanta hanno lasciato questa traccia di disprezzo verso le radici culturali passate, viste sempre come una remora al progresso o alla rivoluzione o alla creazione di nuovi mercati o... quello che sia.

Eppure il fatto stesso di proporre le opere d'arte in musei, gallerie, luoghi dedicati o adattati allo scopo ed in tempi particolari dà alle opere (od azioni artistiche che siano) quel valore normativo indispensabile a loro per vivere, assieme ad un pubblico che ne riconosca l'esistenza.

Un artista che operi senza nulla di tutto ciò non esiste, perché nel momento in cui comunica la propria opera, la sua esistenza sarebbe codificata. Provate a fare un disegno anzi, un segno, senza dirlo e senza farlo vedere, esso non esiste; mostratelo a qualcuno ed avrà una dimensione esistenziale; mostratelo ad un critico d'arte o ad un esperto e sarà preso in considerazione come opera d'arte (il che non vuol dire che lo sia, beninteso); mostratelo in una galleria e sarà opera d'arte, magari giudicata brutta o insignificante, ma opera d'arte.

Un caso ultimo da considerare sono quelle espressioni che sono i Murales, segni, disegni e scritte più o meno spontanee (ma anche no) fatte per strada, su qualsiasi superficie. Essi sostituiscono le forme d'arte popolare antiche e come quelle risentono e derivano dall'arte dotta. La loro normatività è relativa alla posizione che assume chi li guarda: massima per l'autore minima per chi non ne recepisce che la rottura di valori sociali quali possono essere il decoro e la pulizia; eppure è proprio quest'ultimo caso ad evidenziare la massima significanza di un murale.

Si ritorna, così, a quello che sembra il termine più costante come presenza: il pubblico. [Proposta: visto che oggi tutto si fa per il pubblico, perché non tornare ad ignorarlo ed a fare arte?]

Una cosa è certa, la fine delle avanguardie. Nell'ultimo quarto di secolo l'arte contemporanea ha avuto un cambiamento in fondo abbastanza logico, ma inaspettato per il grosso pubblico che non si è reso conto di quanto accadeva: la storicizzazione delle avanguardie. Una storicizzazione che è arrivata prima che le avanguardie stesse fossero in qualche modo

capite e “digerite” dalle masse.

Il momento di svolta è da cercare probabilmente nella Pop-art americana e nel suo porsi non conflittuale nei riguardi del mondo dei consumi. Qualcuno, come il critico Klaus Honnef³¹⁹ ha preso la morte di Andy Warhol come data convenzionale per questa svolta. La conflittualità tra artisti e borghesia non si era risolta e finiva nel comune assorbirsi nell'ambito del consumismo.

Postmoderno e Postavanguardia sono termini nei quali si riassume la situazione attuale, che non ha più teorie né punti di riferimento. Molti critici non ammettono l'abbandono del concetto di avanguardia ed il conseguente ritorno prepotente di quello di moda che sembrava essersi progressivamente eclissato dopo la Rivoluzione Francese, relegato a manifestazioni secondarie come il costume, per arrivare ad una totale apparente scomparsa (dal mondo artistico, beninteso) tra il 1910 ed il 1915, ma la maggior parte si dà da fare proprio per riconciliare l'arte e la moda.

Concludendo, notiamo che la precoce storicizzazione delle avanguardie corrisponde al desiderio di fare un'arte storica, come nel Medioevo, ma che questo non significa necessariamente anche la fine della conoscenza del passato; ciò che viene abbandonato è il valore morale che si dà a questo passato e la conseguente sensazione di dipendenza da esso.

319 Op. Cit.

CONCLUSIONI E PROPOSTE

Cerchiamo ora di fare un esame teorico di quanto esposto e vediamo se ne è possibile trarre almeno qualche regola di visione generale, sempre partendo dal principio che le categorie di lettura di un'opera d'arte le trasmette, oggi, l'opera stessa; lo scopo in fondo è dimostrare la validità di questo assunto i cui postulati sono, tuttavia, subordinati al possesso delle regole tradizionali.

Si tratta di una forma di Neo-nominalismo della comunicazione in cui la definizione dell'oggetto è entrocontenuta in ciò che viene comunicato più che nell'oggetto stesso. L'arte contemporanea in particolare si ha quando l'oggetto artistico contiene in se le proprie categorie di lettura in modo stabilmente finito, divenendo un elemento di riferimento, di normatività e (auto-)proporzione.

Naturalmente l'oggetto artistico è tale solo se può essere comunicato. Nella comunicazione artistica le categorie di lettura possono essere variate da vari fattori esterni o intrinseci (i soggetti, l'oggetto o contenuto, le modalità, i mezzi tecnici) che ne variano la percezione. Queste variazioni sono, a loro volta, una scelta dell'autore o del fruitore o di qualcun'altro o casuali: facciamo l'esempio delle variazioni di velocità di una registrazione musicale, che possono essere introdotte in qualunque punto del processo di registrazione-riproduzione anche da un semplice tecnico o dall'ascoltatore determinando variazioni nella percezione fisica ed interpretative.

Ricordiamo che, una volta, queste categorie di lettura, normative e proporzionali (nelle intenzioni), erano cercate esternamente all'oggetto dell'arte, che così non veniva comunicata attivamente ma più spesso "intuita". In realtà il processo era lo stesso, ma non c'era coscienza della variabilità della lettura perché le categorie di questa lettura erano considerate invariabili.

Gli studi di storia dell'arte contemporanea (anche letteraria) distinguono due livelli di critica, uno volto alla struttura dei significati,

uno alla struttura in se; non è detto che i due livelli debbano coincidere (come in Aristotele) e la struttura in se può costituire un significato autonomo. La cosa deriva dalla de-ideologizzazione dell'arte. Come accade per i valori economici, che una volta erano moralmente secondari agli altri, ma muovevano nella realtà tutto, sotto la spinta dell'egoismo umano; ora che sono proposti come moralmente accettabili, se non preminenti, gli individui si accorgono che sono secondari al proprio sentire interiore.³²⁰

Si consideri ora questo: prima dell'Impressionismo la critica artistica considerava, nel porsi di fronte all'opera d'arte, una serie di componenti quali il soggetto, l'artista, l'opera in se (forma e contenuti); spesso e propriamente, si analizzava la produzione artistica contemporanea esaminando in successione tali elementi (in senso logico, non cronologico).

Quello che si vuole ora proporre è una visione dell'arte che tenga presenti i processi di passaggio tra quei momenti cui sopra si è accennato e che sembrano tra loro staccati e come indipendenti, visione che non incide comunque in maniera determinante sul valore estetico di un'opera e non è in contrasto con altre forme di critica.

Gli Impressionisti, tanto per fare subito un esempio scontato, non cessarono di vedere la realtà qual'era ma modificarono e spesso annullarono il momento di passaggio dalla realtà-soggetto all'artista, primo di una serie che può essere così determinata in via provvisoria: **soggetto - artista - materia fisica dell'opera - fruitore della medesima.**

È facile notare come non si parli di forma esteticamente determinata che è ciò cui si dà, e si deve dare, la massima importanza per poter esprimere un giudizio estetico: guardando ad un'opera d'arte tale giudizio è ciò che realmente conta, tenendo contemporaneamente presente il fatto che anche i contenuti di questa forma hanno spesso un proprio valore autonomo ed altrettanto importante ed escludendo la necessità di un'equazione bello = arte.

Si provi, invece, ad ignorare il valore estetico, ad esempio, di un quadro

³²⁰Ricordiamo Jaspers.

ed a considerarne i contenuti come un mezzo o un tramite per poter attuare il passaggio materia-fruitoro piuttosto che, come è uso, uno degli scopi esistenziali o sostanziali del quadro medesimo: ecco che già potremmo giustificare anche soggetti poco significativi ma che attirino molto l'attenzione; il che naturalmente non toglie che, troppo spesso, cose di tal fatta siano, con termine napoletano, *fetenzie*.

Tutti e quattro i termini sopra considerati, soggetto, artista, materia, fruitoro sono, in fondo, realtà tra loro separate, preesistenti al proprio incontro e che fatalmente possono annullarsi in questo loro scontrarsi; quel "quid" non meglio determinato che è il bello le unisce e le costringe a coesistere, almeno così sembra ai più.

Tornando ad esaminare la serie di passaggi dall'uno all'altro dei quattro termini considerati si può affermare che certamente non si tratta di "critica d'arte" nel senso di un esame delle opere connesso in qualche modo ad un giudizio estetico;³²¹ tanto meno si può partire da ciò per poter esprimere un qualsiasi apprezzamento sulla persona o sulla personalità dell'artista.

Come ci si può soffermare, in uno studio preliminare, sul tipo di pennelli usato da Tiepolo, così si può cercare di vedere se la materia fisica di un quadro di Mondrian viva nel quadro o ne sia annullata dalla immagine o se, nello stesso quadro, chi lo guarda "entri" in qualche modo (o ne sia escluso).

Tutto ciò è critica, sempre che si voglia dare al termine solo un valore di giudizio estetico ed anche nel caso che si intenda "la fusione dialettica di tutti gli elementi contingenti con il valore eterno dell'insieme" (Venturi) poiché quest'ultimo non è assolutamente considerato; a parte il fatto che in questo secondo caso sarebbe forse più giusto parlare di "comprensione" piuttosto che di critica.

A questo punto, poiché certamente chi legge ha le idee poco chiare, piuttosto che continuare in una serie di affermazioni quanto meno

321 Ci sembra ormai chiaro che il vero critico non ha questo compito e che differisce dagli operatori del settore proprio per la sua capacità di lettura dell'opera d'arte, capacità che può anche essere utilizzata per cercare di far capire qualcosa agli altri, artisti compresi, ma non necessariamente.

opinabili, sarà bene passare ad esaminare il problema da un altro punto di vista.

Una linea di sviluppo dell'estetica nel XX secolo non può essere più tracciata seguendo la falsariga dello sviluppo del pensiero filosofico;³²² il problema è quello delle categorie di lettura dell'opera d'arte, più questa diviene autonoma e più si complica, perché, se è vero che queste categorie possono essere comunicate dell'opera stessa, rimane il fatto che queste debbano, prima o poi, essere recepite dal fruitore. Inoltre, una volta in possesso di queste categorie, cosa rimane da leggere? Abbiamo visto che contenuti e capacità di lettura dei medesimi sono inscindibili.

Un possibile schema di questo sviluppo può essere composto ricorrendo ai concetti di tempo di Bergson ed a quello di spazio dei teorici della pura visibilità. La visione dello spazio può essere descrittiva o denotativa, la concezione del tempo può essere lineare e misurabile o interiore, della coscienza.

Come abbiamo detto possiamo parlare di categorie dell'opera d'arte in quanto tale a partire dall'Impressionismo nel senso che queste categorie debbano essere trasmesse dall'opera stessa; ciò non esclude che l'opera non trasmetta dei contenuti oltre queste categorie, né che perda del tutto una sua rappresentatività dello spazio o del tempo. Lo spazio non è prospettico, ci sia lecito ripeterlo, e si rifà ai concetti della pura visibilità ed il tempo è il tempo Bergsoniano della coscienza.

Le principali di queste categorie, giova ripeterlo, sono quelle che Kant riportò all'interno della coscienza dell'uomo: lo Spazio ed il Tempo. L'arte contemporanea oscilla tra un tempo della coscienza ed un tempo lineare; tra uno spazio rivissuto dalla coscienza dell'artista (la teoria della pura visibilità) ed uno spazio prospettico accettato come assoluto.

In altri termini l'arte piuttosto che abdicare la propria funzione rappresentativa e, quindi, conoscitiva (si può rappresentare solo ciò che si conosce) ha seguito l'evoluzione della filosofia passando dalla logica aristotelica a quella kantiana.

322 Molto scarso in verità.

I contenuti, che l'Impressionismo trascurava, riacquistano valore, ad esempio, nell'estetica di Croce e nel Realismo Socialista, anche se alla fine il concetto che l'arte sia raggiunta quando esprime valori universali attraverso la personalità dell'artista riavvicina notevolmente Croce a Bergson.

La linea che recupera i contenuti e la realtà con particolare attenzione al tempo comprende i Cubisti (tempo della scienza) ed i Futuristi (tempo della società). Il tempo interiore della coscienza si ritrova nel Surrealismo e quello interiore della Cultura nella Metafisica.

In tutti questi casi lo spazio è funzione della visione dell'artista, sfuggendo ad ogni regola così, quando la sua funzione diviene importante o, in altre parole, quando l'opera d'arte dovrebbe rappresentarlo, non essendo più capace di farlo per mancanza di regole, si ricorre alla Performance, che è tempo che scorre mentre l'opera si fa e con in più lo spazio reale, fisico ed immediato. Anche nelle Installazioni lo spazio è reale e fisico, ma l'opera d'arte, anzi, l'azione che fa l'opera, è fissata nel tempo senza limiti (senza pretendere che sia eterno).

A questo punto un pensiero deferente deve essere fatto all'Action-painting unica forma d'arte *in fieri* fissata per l'eternità.

Tra tempo della coscienza e tempo della scienza e tra spazio prospettico e spazio della pura visibilità si sono poi generate tutte le possibili combinazioni.

Riassumendo:

Per quanto riguarda la realtà abbiamo identificato quattro passaggi corrispondenti a quattro realtà:

- Realtà naturale (sociale – psicologica);
- Realtà artistica;
- Realtà dell'opera (o nell'opera);
- Realtà del fruitore.

Per quanto riguarda le categorie per leggere (o capire) l'opera d'arte

queste hanno il loro riferimento:

- 1) nell'oggetto direttamente;
- 2) nella rappresentazione di un oggetto che a sua volta è simbolo o punto di riferimento per rappresentare un "altro dall'opera";
- 3) nell'espressione di un oggetto che non essendo "altro dall'opera" è l'opera in se.

Queste categorie sono:

- a) il tempo: - lineare o antico;
- della coscienza o relativo o moderno;
- b) lo spazio: - prospettico;
- della pura visibilità.

Bisogna ancora determinare cosa sia da considerare opera d'arte o, che è lo stesso, cosa differenzi un oggetto o uno scritto come opera d'arte da ciò che non lo è. Il punto di partenza per una risposta può essere una valutazione del grado di normatività dell'opera ed eventualmente la sua capacità comunicativa piuttosto che una valutazione estetica.

Facciamo un esempio relativo a chi debba esprimere un giudizio in proposito. Tre sono i soggetti interessati: l'artista, il critico ed il pubblico; tutti e tre sono fruitori dell'opera. L'opera segue un percorso logico: parte dall'artista, viene valutata da un critico, giunge al pubblico. Precisiamo subito che anche se il critico non ci fosse le cose non cambiano, perché noi parliamo di critica come del momento determinante il gusto collettivo e le scelte del pubblico, lavoro che è indipendente dalla persona. Continuiamo nel nostro esempio: abbiamo avuto il Dadà voluto dai critici per un pubblico dotto; la Pop-art per un pubblico ignorante e il Concettuale per un pubblico formato proprio da artisti e critici.

Come si vede abbiamo trattato ancora dei quattro punti di cui parlavamo poco sopra: soggetto - artista - materia fisica dell'opera -

fruitore della medesima.

Rimane il problema del rapporto tra arte e libertà.

Una storia dell'arte come storia delle categorie, finisce per essere una storia dell'arte di valori con cui queste categorie si possono identificare? Nell'antichità soprattutto ma forse anche in seguito.

Per i greci l'immagine non tanto comunica quanto si identifica con i significati che esprime e l'uomo si identifica a sua volta con questi stessi significati, una speculazione teorica sull'immagine stessa, pertanto, è fondamentalmente inutile.

Il riferimento di quest'arte è sempre ciò che gli uomini sono quando proiettano se stessi in una dimensione non fisica, per adesione o repulsione.

Forse non siamo lontani dal vero se vediamo in questa continua ricerca l'eterno tentativo dell'uomo di superare il confine della morte per proiettarsi fuori dei limiti del tempo, dimensione che solo la religione, altrimenti, può dare. Attingere all'eterno con la fede o creando qualcosa di eterno, se non nel tempo, perché tutto ha fine, almeno nei valori. I miti più antichi, che si rifanno ad ideali passati di moda e non più attuali questo solo hanno ancora di valido, il concetto stesso dell'esistenza di valori che trascendono ogni limitatezza dell'uomo. Per questo ogni forma esistenziale limitata in se stessa non è forse neppure umana.

Così, se siamo profondamente convinti che l'arte sia trasmissione di pensiero con modalità sue proprie, ma sempre, fondamentalmente, trasmissione di pensiero, siamo anche convinti che ogni forma di espressione artistica debba poter essere spiegata e trasmessa, sia cioè, significativa. Anzi, si potrebbe andare oltre sostenendo che la qualità del pensiero espresso attraverso le opere d'arte figurative è diversa e ineguagliabile da altre forme espressive; non superiore, ma spesso capace di risultati non ottenibili in altro modo. È per approfondire le conseguenze di queste ultime due affermazioni che siamo arrivati ad esse attraverso un breve *excursus* storico.

Le conclusioni che traiamo alla fine di questo, in pratica, erano già state

enunciate ma vorremmo aggiungerne una: l'arte è stata sempre trasposizione di pensiero dal piano del reale a quello dell'ideale o, in altri termini, da quello dell'uomo a quello dello spirito³²³ e comunque dal relativo all'assoluto; piani di pensiero in cui, sempre si superano le dimensioni limitate della natura e della conoscenza che di questa si può raggiungere per arrivare all'immutabile ed all'eterno, o almeno, a sfiorarlo, fuori dello spazio e del tempo. Abbiamo, forse, recuperato un poco della vecchia Metafisica, non si dimentichi che i problemi che questa ha posto in questi ultimi secoli non hanno mai avuto una risposta. In altri termini non si vede né una fine né una finalità del pensiero e, con esso, della necessità di comunicarlo anche con l'arte e se questa non è definibile razionalmente non per questo non è razionale, siamo noi a non essere capaci di farlo.

Di certo alla creazione artistica, intesa come conoscenza e pensiero, oltre alla forma si deve unire il concetto di una indispensabile volontà [creatrice], che tale volontà si senta libera e, visto che la libertà esiste nel momento che si autoproclama, si eviti anche di confonderla con la necessità.

Sappiamo bene che queste conclusioni finali costituiscono la parte più discutibile dell'opera, perché la maggior parte dei soggetti interessati non ama problematizzarsi ma vivere ed agire semplicemente, ma è proprio questa volontà d'azione che valuta positivamente solo se stessa che conferma quanto abbiamo appena detto; chi non fa nulla, **non è**.

L'arte attualmente è comunque tale solo nei luoghi in cui viene legittimata come tale, anche commercialmente, anche su Internet, e non è un caso che chi detenga il potere cerchi di riassorbire il fenomeno portando questi luoghi dell'arte nel campo economico della redditività nel quale, a guardar bene, già era da secoli.

Abbiamo proposto una storia dell'arte che giungeva a definire l'arte del Novecento come quella in cui l'opera fosse in grado di comunicare le proprie categorie di lettura direttamente al fruitore, senza bisogno di un

323 Senza dare al termine alcun significato esistenziale o religioso.

sistema convenzionale preesistente; tutto questo almeno in teoria.

Se questo è vero, anche in parte, ogni opera d'arte è tale solo se è riconosciuta anche dal singolo o basta che sia definita tale in qualche modo? La collocazione in uno spazio, anche virtuale, a ciò dedicato basta a fare sì che l'opera sia tale realmente?

Questa definizione di spazio dedicato ci ricorda la concezione dello spazio nelle rappresentazioni medioevali, ma in quel caso erano i singoli elementi di un racconto unitario ad usufruire ciascuno di un proprio spazio, ora invece è l'intera opera in quanto tale a possederne uno o ad esserne posseduta.

I luoghi dedicati all'arte sono essi stessi fuori del tempo per definizione ed assolvono in parte quella funzione di proiezione oltre se stessi (sia come singoli che come collettività) cui facciamo riferimento per tentare una definizione di arte, di creatività e di essere umano. Una definizione che coinvolge anche molti concetti dell'economia che la confermano, invece di negarla come apparentemente sembrerebbe, perché l'economia di oggi, "postmoderna", è tutta virtuale e fa riferimento a concetti e principi quasi sacri, almeno per gli economisti, quali il profitto,³²⁴ ma sono concetti e quindi pensiero.

Ciò spiega la crescente importanza di musei e di esposizioni, luoghi dove l'arte è praticamente imbalsamata, proprio nell'era in cui l'artista ha la massima libertà espressiva e la possibilità di inventare tecniche e stili senza condizionamenti.

In Occidente, più ancora in Europa ed in Italia in particolare, un notevole limite a questa libertà è derivato dalla volontà politica di controllare gli intellettuali da parte di politicanti intellettualmente vecchi, controllo attuato con il monopolio delle reti di distribuzione dei libri e dei media in generale per cui, alla fine, ogni artista può fare quello che vuole, ma nessuno lo sa oltre una ristretta cerchia.³²⁵ Dobbiamo riconoscere che negli Stati Uniti d'America la situazione è notevolmente migliore, a parte

³²⁴ Da distinguere dalla ricchezza.

³²⁵ Per questo, per non pagare pedaggi politici, rinunciammo alla nostra cattedra nelle Accademie di Belle Arti.

le idee che possono costituire, in qualche modo, un pericolo proprio per la libertà nazionale, ma pretendere di più sarebbe davvero troppo.

Il problema che poniamo alla fine di questo libro è: prevarrà un'arte intimistica, capace di essere solo per il singolo fruitore o un'arte totalmente collettiva, tale per nessun altro motivo che l'essere dichiarata tale, non importa da chi. Non possiamo rispondere con certezza ma notiamo che la collocazione in luoghi dedicati corrisponde a quel desiderio di normalizzazione e di normatività per cui sin dal tempo più antico l'arte è stata considerata tale, cioè esemplificativa.

Normatività, che deriva da un riconoscimento sociale;

espressività, che è propria dell'opera in se, come capacità verso terzi;

creatività, che è una funzione della libertà.

Per ora sono i tre termini su cui possiamo soffermarci nello studio del passato, saranno ancora validi nel futuro?

Oggi la libertà dell'artista è totale e spesso le sue opere d'arte vivono una vita a sua volta totalmente indipendente da chi le ha create (ci sia lecito continuare ad usare questo termine tradizionale). Quello che ci chiediamo è se questa libertà non voglia anche una liberazione dal passato.

Precisando il problema potremmo chiederci se la cultura del passato sia parte indispensabile del nostro linguaggio artistico solo se viene mantenuta la coscienza e la conoscenza che viene dal passato stesso e della sequenza storica che porta dal passato al futuro, passando ovviamente per il presente, cioè attraverso di noi. Personalmente siamo convinti che il possesso nella nostra coscienza di questo passato e la problematizzazione conseguente del futuro sia, comunque, una dimensione ulteriore che può aggiungersi al nostro essere generando, come ogni forma di conoscenza, una superiorità di fatto nel possessore, che vive una dimensione temporale complessa ed estesa oltre se stesso.

Dobbiamo ammettere, tuttavia, che nel momento in cui, come oggi, il tempo acquista possibili dimensioni al di sopra ed al di sotto della soglia di percezione individuale, e quindi "sovrumane", l'individuo possa vivere

in queste diverse dimensioni, che sono accentuate dalla possibilità di agire analogamente sulla percezione spaziale. In questo caso non si vede perché raggiungere risultati analoghi partendo dal passato, con gran dispendio di fatica nello studio. Questo sovra-sotto dimensionamento della soglia di percezione temporale è permesso ormai usualmente dai mezzi tecnici attuali di ausilio alla comunicazione.

Forse il vero problema è che comunque esiste chi estende il proprio essere e la propria percezione attivamente e non chi può farlo solo in dipendenza da altri. C'è chi crea la propria realtà virtuale e la sovrappone come e quando vuole alla realtà vera (o creduta tale) per capacità acquisita e chi può solo dipendere da mezzi tecnici esterni e manipolati, spesso al di fuori della nostra coscienza, da altri.

Alla fine, però, il risultato non cambierebbe ed una cultura individuale non totalmente storicizzata è altrettanto valida di quella tradizionale, anche perché i problemi non mutano se se ne indagano a fondo le origini. Cinico? Certo! Perché no? Di fatto alcuni problemi universali possono benissimo essere affrontati in modo atemporale e, nel campo dell'arte, è spesso l'arte stessa a portarli fuori dal tempo. Così la Venere di Prassitele, che tanto scandalizzò ai suoi tempi, divenne un possibile modello di bellezza femminile (ed ancora lo è) e su di esso si è svolta la discussione per secoli anzi per millenni, e ancora continua; in altri termini su di essa si è formato un linguaggio inteso nel senso lato del termine.

Il nostro gusto è, per definizione, atemporale poiché esso è quello che è al momento, così come è stato formato dalla condizione storica in cui si vive. Questa condizione, se è necessario, può essere posseduta e compresa meglio logicamente col mezzo dell'indagine storica, ma può benissimo non essere cosciente di sé e, soprattutto, non è in grado di fornirci indicazioni per un giudizio. Facciamo l'esempio banale che non possiamo più sapere se l'opera di Michelangelo sia bella o brutta, perché sulla sua arte si basa il concetto stesso di bello che noi utilizziamo e, conseguentemente, il nostro gusto del bello; questo gusto, ovviamente, non è solo quello degli storici dell'arte o dei critici o delle persone di cultura in genere, ma di tutti.

Quando de Chirico (citiamo lui per tutti gli esponenti della Metafisica) cercò di esprimere l'uomo interiore, al di là delle apparenze, meta-fisico, non fece altro che sottolineare questa impossibilità di giudizio su di un modo di essere ormai connaturato alla nostra psiche; il che è ovvio, poiché nessuno può essere diverso da come si sia formato e sia stato formato. Ripetiamo: l'acquisizione di una dimensione storica è sempre una possibilità in più che si ha di allargare la propria dimensione esistenziale.

Il fatto principale da dover tenere presente è che si tratta pur sempre di una dimensione virtuale, immediatamente percepibile sotto alcuni aspetti, ma condizionante una volta che divenga posseduta. Un po' come i ricordi ed i sentimenti del passato, che ancora possono darci le stesse sensazioni di una volta perché fanno ormai parte di noi.

Certo, lo studio del passato ed i ricordi artificiali che esso comporta è molto più "virtuale" che effettuale. Ma, possiamo notare, non avevamo detto che quello che oggi si sovrappone alla realtà virtuale è creato con un linguaggio sempre più capace di questo e che ormai estende le sue capacità espressive a tutti i sensi?

Abbiamo parlato di categorie di lettura assimilabili alle categorie della conoscenza per poter interpretare meglio questo linguaggio, adesso è anche il caso di chiarirne meglio il concetto, visto che un linguaggio è una convenzione per comunicare.

In altre parole queste categorie non sono utilizzate individualmente ma tra soggetti comunicanti e la conoscenza è tanto più tale quanto più è trasmissibile. Queste categorie non sono interne ad un individuo isolato ma comuni ad una pluralità, all'interno della quale gestiscono la comunicazione o, se si vuole, il passaggio di conoscenza.

L'innovazione che noi proponiamo e che deriviamo dall'osservazione del mondo dell'arte consiste nel sostenere che l'oggetto della conoscenza trasmette, e porta con se in questo atto di trasmissione, le categorie stesse per farsi conoscere. In altre parole la gestione delle categorie della conoscenza (sempre loro!) diviene dinamica, gestita sia da chi trasmette che da chi riceve la conoscenza dell'oggetto da conoscere, con la perdita di

qualunque apriorità noumenica.

Il modo espressivo di queste categorie è nel soggetto trasmittente ma può essere ricevuto diversamente dal soggetto ricevente che, in quanto tale, è per definizione logicamente (e fisicamente, non dimentichiamolo) separato dal primo. Tempo e spazio sono quelli della comunicazione, virtuali o reali che siano o in misura variabile entrambe le cose. Ciò corrisponde alle categorie di lettura dell'opera d'arte portate dall'opera stessa, come stiamo ipotizzando.

È proprio nella variabilità del tempo e dello spazio che consiste la novità. L'opera d'arte può variare la percezione del tempo e dello spazio nel fruitore o, a scelta dell'artista, lasciarli liberi di crearli dentro o fuori di se. Questa possibilità è propria della maggior parte dei media contemporanei ed offre infinite possibilità a chi sappia gestirli. È interessante notare che questo si riflette anche sulla fruizione di opere "consolidate" del passato. Sappiamo che Beethoven era estremamente preciso nella misurazione del tempo nella musica, lasciando, nelle intenzioni, ben poca fantasia agli esecutori, eppure in questo secolo la è stata eseguita sempre più in fretta, sino a dimezzarne la durata rispetto alle prime esecuzioni come accadeva a Toscanini.

Siamo sempre più abituati ad utilizzare il tempo in fretta, portando al suo culmine un processo iniziato nel Settecento in Inghilterra, con la Rivoluzione Industriale, quando per la prima volta nella storia dell'Umanità il costo del lavoro superò il costo dei materiali escludendo, naturalmente, l'arte ed i manufatti affini. Il limite era nell'uomo e non nelle macchine ed era l'uomo a dover essere "ottimizzato" e sfruttato. Cinquanta anni fa la cinematografia cinese, che si rivolgeva a masse ancora poco abituate all'immagine come in Occidente, realizzava scene di una lunghezza che ogni europeo o americano avrebbe giudicato eccessiva e noiosa perché lo spettatore non era abituato a seguire avvenimenti virtuali collegandone le varie parti e con salti mentali di tempo e di spazio. Oggi in meno di due generazioni non è più così e le differenze sono nulle ed a tutti indistintamente manca la pazienza di guardare a lungo le immagini, anche

da parte di chi ha cultura.

Per quanto riguarda la gestione dello spazio, poi, l'affermazione della prospettiva brunelleschiana con punto di vista e punto di fuga centrali è totale, ed ovunque si usino obiettivi fotografici o cinematografici per proiettare immagini su di un piano (pellicola chimica o sensore elettronico) questi obiettivi sono calcolati per dare una prospettiva di questo genere, tanto che le rare eccezioni (i *fish-eye* per esempio) sembrano "strane".

La parte difficile è dimostrare come sia possibile che una categoria della conoscenza, sia pure in forma critica, sia posseduta da due soggetti conoscenti in modo dinamico, portata dall'uno all'altro da ciò stesso che essi debbano conoscere.

Precisiamo allora che ciò che "porta" la categoria della conoscenza non è tanto l'oggetto da conoscere quanto il linguaggio utilizzato per la comunicazione; anzi, visto che ci siamo, precisiamo che non si tratta tanto del linguaggio usato, che è una convenzione, quanto proprio del mezzo fisico utilizzato. In un'opera d'arte, ad esempio, si può usare un linguaggio totalmente convenzionale quanto uno inventato da zero e tutte le possibili combinazioni in ogni percentuale, passando da forme di comunicazione estremamente facili da ricevere quanto complesse, e non è detto che le più convenzionali siano tra le prime!

In altre parole questa dinamicità reciproca delle categorie della conoscenza tra più soggetti varia secondo il variare dei mezzi utilizzati non più "soggettivi" ma obiettivamente mutabili, solo che in questo modo la realtà conosciuta non è certa, ma virtuale! Proprio perché non corrisponde più esattamente a qualcosa di preciso e sicuro. Ovviamente quello che avviene nella comunicazione tra individui è possibile anche nel singolo; chiunque può parlare con se stesso e formulare i propri pensieri in forma di comunicazione, anche virtuale.

E come cieca ignoranza ci conduce.

HUIUS LIBRI

FINIS