



Rivista dal 2010

NUOVE DIREZIONI

CITTADINO e VIAGGIATORE

AR
Te

“Oltre l’Ovvio”
Riflessioni sull’arte e dintorni
di Lidia Pizzo

Raccolta
dal 2011 al 2013

3

Editore e proprietà



*Registrazione 1 dicembre 2010
al Tribunale di Firenze con n. 5809
Numero iscrizione al ROC 22560*

Contatti:

info@nuovedirezioni.it

351 5682026 – 328 7698417

FIRENZE via di San Niccolò 18

Direttore responsabile

Riccardo Romeo Jasinski

Coordinatore editoriale

Pier Luigi Ciolli

Segreteria di redazione

Anna Rita Prete

Le pubblicazioni sono esemplari gratuiti fuori commercio, prive di pubblicità a pagamento.

Gli articoli possono essere riprodotti citando la testata e il numero della rivista.

I libri non possono essere utilizzati per ristampe.

La messa in vendita delle riviste e/o dei libri attiva la violazione della normativa sul diritto d'autore oltreché un danno all'immagine dell'Associazione che si riserva ogni più opportuna azione a tutela dei propri diritti e interessi.

SOMMARIO

Michelangelo e la psicoanalisi	6
<i>Stimolante lettura del dr. Vitale di alcune opere</i>	
Di fronte alle opere di Michelangelo	12
<i>Scrivere del genio di Michelangelo per decodificarne le opere</i>	
Ancora sulla scultura di Michelangelo	20
<i>Scultura e pittura di Michelangelo, argomenti inesauribili</i>	
Michelangelo e il Rinascimento	28
<i>Un genio nella sua epoca</i>	
Michelangelo e il Tondo Doni	36
<i>L'opera che rivoluziona l'iconografia della Sacra Famiglia</i>	
Leonardo	44
<i>Con Michelangelo, pilastro del Rinascimento</i>	
Il sublime ingegno di Leonardo	52
<i>La genialità compositiva di alcune opere</i>	
Leonardo a Milano	60
<i>L'ultima cena, un'opera rivoluzionaria</i>	
Il Barocco	68
<i>L'epoca in cui visse Caravaggio</i>	
La biografia di Caravaggio	78
<i>Un genio della pittura di tutti i tempi</i>	
Il genio Caravaggio	87
<i>L'innovazione nei moduli espressivi dell'artista</i>	
Bernini	98
<i>L'artista che insieme al Caravaggio rappresenta il Barocco</i>	
Diego Velasquez	108
<i>L'artista più importante del Siglo de Oro in Spagna</i>	
Il tardo Barocco	118
<i>La funzione della piazza</i>	
Il tardo Barocco in Italia	126
<i>Tiepolo e Rosalba Carriera, geni del loro tempo</i>	
Canova e il Neoclassicismo	136
<i>L'ultimo artista italiano di respiro europeo</i>	
Fine '700 e inizio '800	146
<i>Goya e Ingres, geni incontrastati</i>	
Il Romanticismo e Delacroix	156
<i>"La pittura è il mio unico pensiero, dice l'artista[...]"</i>	



*Riflessioni sull'arte e dintorni
tratte dalla rivista Nuove Direzioni*

Michelangelo e la psicoanalisi

Stimolante lettura del dr. Vitale di alcune opere

Cari lettori, la mia “lettura” (perdonate il bisticcio!) della Sagrestia Nuova di Michelangelo in San Lorenzo a Firenze ha suscitato una certa curiosità. E poiché questa rubrica è aperta anche agli interventi esterni, ho ricevuto una particolarissima analisi psicoanalitica del Buonarroti fatta attraverso le sue opere, in particolare la *Pietà De Groslye* in San Pietro a Roma, la *Pietà Rondanini*, il *David* e il *Mosè*, che mi piacerebbe leggeste e caso mai approfondiste, contestaste o accettaste.

Colui che scrive è un medico, il dr. Angelo Vitale, che alle conoscenze scientifiche ha affiancato non meno profonde conoscenze psicoanalitiche, come potrete constatare attraverso le sue parole, che trascrivo per intero.

Prima però vorrei fare un inciso o meglio riportare una curiosità, che non tutti conoscono a proposito di Michelangelo.

Ho letto di recente che il nostro grande genio era dislessico! Ma, la patologia, a quanto pare, è comune a molte personalità geniali a partire da Giulio Cesare, Alessandro Magno, passando per Carlo Magno, Leonardo, Beethoven, Flaubert, Agatha Christie, Einstein, Walt Disney e tanti, tanti altri. Molti studiosi spiegano la loro genialità attraverso questa patologia.

La dislessia non è legata a un problema psicologico, quanto a una disabilità neurobiologica, secondo quanto sostiene l'Organizzazione Mondiale della Sanità. Il soggetto, infatti, presenta delle alterazioni funzionali in un'area del cervello, per cui ha difficoltà nell'elaborare la sequenza delle parole e dei numeri e di conseguenza ha grandi difficoltà a leggere e a scrivere, dall'altra, a compensazione, ha una spiccata memoria visiva associata a una più ampia visione globale rispetto alla media delle persone, una non comune abilità manuale, una forte curiosità e altrettanto forte immaginazione soprattutto visiva. Dunque, se da una parte i dislessici hanno delle carenze, dall'altra le bilanciano benissimo!

Da quanto sopra dobbiamo arguire che Michelangelo fu geniale nell'arte, ma trovò molta difficoltà nella scrittura? Certo a leggere i suoi scritti non sembra affatto un dislessico. Il suo è uno stile personalissimo, se vogliamo spesso ruvido, certo lontano dal petrarchismo allora imperante. E ancora, a proposito dell'analisi del dr. Vitale riportata sotto, relativamente al *sentimento del tempo* vorrei aggiungere, a conferma, le parole stesse di una “Canzone” incompiuta dell'artista che dice: “Oilmè, Oilmè, c'io son tradito / da' giorni miei fugaci e dallo specchio / che 'l ver dice a ciascun che fiso 'l guarda / ... / Nemico di me stesso/ inutilmente i pianti e' sospir verso / ché non è danno pari al tempo perso. / Oilmè, oilmè pur riterando / vo 'l mio passato tempo e non ritruovo / in tutto un giorno che sie stato mio!”.



Il medesimo sentimento della fugacità del tempo è presente anche nella produzione poetica successiva alla morte di Vittoria Colonna avvenuta nel 1547. La poesia è più scabra, l'ansia esistenziale più forte e il tormento religioso più vivo come testimonia, caso mai ce ne fosse bisogno, il sonetto che qui si trascrive per intero, affinché anche noi possiamo fare una pausa di riflessione sulla vita e sulla morte: "Giunto è già 'l corso della vita mia, / con tempestoso mar, per fragil barca, / al comun porto, ov'a render si varca / conto e ragion d'ogni opra trista e pia. / Onde l'affettüosa fantasia /che l'arte mi fece idol e monarca / conosco or ben com'era d'error carca / e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia. / Gli amorosi pensier, già vani e lieti, /che fien or, s'a duo morte m'avvicino? / D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia. / Né pinger né scolpir fie più che quieti / l'anima, volta a quell'amor divino / c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.

Ma lasciamo la parola al dr. Vitale e alla sua *Indagine psicoanalitica sulle opere di Michelangelo Buonarroti*.

"La cultura cattolica, italiana in particolare, ha sempre respinto l'ipotesi evoluzionistica come degradante (si veda al riguardo 'Sopra una conchiglia fossile' di Zanella), commettendo un doppio errore perché ha ritenuto darwiniano il concetto evolutivo e ha sempre scisso l'uomo dal tronco animale da cui indubbiamente trae origine. In realtà il concetto evolutivo proviene da Lamarck mentre Darwin ha introdotto il concetto di selezione attribuendogli però poteri e funzioni che non ha, sulla scorta di osservazioni prima sulla fauna delle isole Galapagos e successivamente, a completamento della teoria, sulle comunicazioni che parecchi allevatori gli trasmettevano. Con la scoperta delle mutazioni casuali da parte del botanico olandese Hugo De Vries è sorto il Neodarwinismo che è attualmente l'ipotesi più in voga anche se contestatissima.

"Sembrirebbe che un discorso sull'evoluzione non abbia niente a che vedere con l'indagine psicoanalitica in senso lato ma senza di questo non è possibile comprendere i concetti fondamentali di Io, Super Io e Id (o Es) e, in definitiva, il complesso fenomeno psichico non solo dell'uomo ma di tutti gli animali ai vari stadi dell'evoluzione. Ancora più difficile appare la decodificazione del sentimento religioso, del fenomeno artistico e della filosofia in senso lato laddove restino comparti separati in un riduzionismo non più ammissibile nemmeno negli ambiti scientifici in cui sorge: senza una visione olistica non è possibile avere un'idea compiuta dell'homo, certamente animale ma non più solo animale nell'accezione consueta del termine.

Vale ritornare brevemente sui concetti di Io, Super Io ed Es in una visione che unifica il pensiero di Freud, che per primo ha tentato una sistematica, e di Jung che ha definito esattamente l'Es o Id come 'In-

conscio collettivo' e, in ultima analisi, come le memorie della specie, accettando implicitamente l'ipotesi lamarckiana sulla quale confluisce alla fine il pensiero dello stesso Darwin. Ciò posto, l'Io è il *sensus sui*, e il Super Io è tutto quanto deriva dall'apprendimento di norme culturali che ordinariamente si oppongono alle pulsioni dell'Id.

“Tutto questo perché è abbastanza diffusa l'equivoca ipotesi della ‘tabula rasa’ che sarebbe il sistema nervoso di ogni animale sul quale si imprinono tutte le esperienze positive e negative dell'individuo nel corso della sua esistenza di modo che tutto il mondo interiore dell'individuo sarebbe frutto del suo vissuto. Questo è quanto ritiene la scuola comportamentistica (behaviorista) nordamericana.

“Alla luce di questa ipotesi sarebbero veramente inspiegabili alcuni comportamenti chiaramente istintivi, quale quello alimentare e soprattutto quello sessuale e sarebbero inspiegabili le individualità eccezionali che di tanto in tanto mettono in crisi ogni sistema teorico su base individuale e trovano, quando la trovano, una spiegazione nel ‘*nui chiniam la fronte al massimo fattor...*’.

“Michelangelo Buonarroti fu uno di questi ‘mostri’ che nella sua poliedrica attività dette esempi di assoluta perfezione: pittura, scultura, che possono definirsi, in una con la letteratura, manifestazioni artistiche ma anche nell'architettura che nel calcolo delle strutture fonde l'arte con conoscenze della fisica che non poterono essere apprese tanto sono innovative.

“Quello che però affascina in modo particolare chi si interessa di psicologia è l'analisi delle opere scultoree di Michelangelo nelle quali quel mostro che faceva parlare le pietre nascose messaggi che se non decodificati rendono incomprensibili alcune anomalie ben rilevate dagli studiosi dell'arte.

“Prenderò in esame il *Mosè*, il *Davide*, la *Pietà De Grosloye* e la *Pietà Rondanini* che delineano il pensiero di Michelangelo e non solo nel campo artistico.

“L'esame della *Pietà De Grosloye* suggerisce immediatamente l'idea della leggerezza: una fanciulla sostiene senza apparente sforzo il cadavere del figlio, uomo adulto e apparentemente maggiore di lei in età: ‘Vergine madre figlia del tuo figlio’. La terzina dantesca si impone. Poi però l'esame delle braccia del Cristo morto fa vedere le vene turgide: Michelangelo era troppo esperto in anatomia e aveva disseccato parecchi cadaveri. Le vene del cadavere sono vuote e collassano. Quelle vene turgide sono il segno che Michelangelo non ha accettato la morte del Cristo ma ha raffigurato in quell'ineguagliabile blocco marmoreo la sua ‘eresia’ consistente nel considerare apparente la morte del Dio raffigurando un uomo nell'abbandono del sonno in braccio alla madre che nell'atteggiamento del volto as-

solutamente sereno e senza traccia dell'umano dolore che avrebbe dovuto esserci sembra intonare il Magnificat. E chi si pone in silenzio di fronte a quella scultura talora avverte le note profonde dell'antico canto gregoriano.

“La critica dotta ha voluto vedere nel complesso un ritorno al mito greco di Venere e Adone ma è ipotesi forzata dato che Michelangelo non si è mai occupato della cultura greca anche se in giovanissima età tentò la burla, riuscita, di spacciare una sua scultura di un Bacco, interrata e invecchiata ad arte, per una scultura greca ritrovata. Questo può solo significare che riteneva di essere in grado di rivaleggiare con i celebrati maestri della scultura greca.

“Appare invece evidente che data la giovane età e i convincimenti religiosi, la morte doveva apparirgli come il completamento e il trionfo dell'io che dopo la morte del corpo caduco assume la divina dimensione dell'immortalità e solo questo poteva placare un io di tali dimensioni e la *Pietà De Grosloye* avalla punto per punto questo convincimento dato che in nessun modo è riconducibile a un pensiero funerario ma è piuttosto la serena e gioiosa aspettativa della resurrezione dalla morte del corpo, anche questa implicitamente affermata dalle vene turgide.

“Michelangelo ebbe vita lunga e travagliata in tutti i sensi e la fine dovette essere amara anche perché quel titano non riuscì a inserire la sua vita personale in un disegno più grande e restando solo dovette indubbiamente arrivare alla considerazione che con la sua morte il suo io, la sua anima in definitiva, moriva col corpo. La *Pietà Rondanini* è la prova certa di questa disperazione: è un gruppo scultoreo appena sgrossato e terminato cinque giorni prima della morte ma evoca immediatamente questo senso di disperazione nella figura di una donna chiusa nel suo dolore che sorregge il cadavere spezzato del figlio e non c'è più adito alla speranza anche perché il volto della vergine, inizialmente rivolto al cielo, con quattro vigorosi colpi di scalpello viene rivolto alla terra, essendo il cielo vuoto.

“Chiaro messaggio trasmette anche il Davide che chiude l'antica diatriba tra il popolo eletto e Gesù (in realtà l'episodio viene attribuito a Giovanni): quando i più scrupolosi osservanti della lettera della Legge proclamavano di essere 'figli di Abramo', la risposta è perentoria: Dio può suscitare figli di Abramo anche dalle pietre. E Michelangelo, puntualmente, nel *Davide*, immediatamente riconoscibile dalla fionda con cui abbatte Golia, ci presenta un giovane rasato e incirconciso e il nazireato e la circoncisione sono i tratti somatici distintivi dei 'figli di Abramo'. Con ciò il messaggio religioso varca i ristretti limiti geografici e culturali nei quali è nato per estendersi a tutta l'umanità.

“Storia a sé fa il Mosè: chiude una questione annosa perché per contratto Michelangelo doveva erigere una sontuosa tomba a Giulio II. Morto il papa, gli eredi lo misero alle strette e ci fu, a quanto riportano le cronache del tempo, l’obbligo di restituire parte del compenso già incassato. Inoltre il rapporto con questo grande papa fu tempestoso e Michelangelo dovette subire l’onta di una bastonata in pubblico ma dovette inchinarsi di fronte all’autorità.

“Il Mosè fa rivivere queste controversie: l’imponente figura, assisa in Cathedra, contrasta con la miseria dell’uomo, scolpito dallo stesso Michelangelo in posizione orizzontale, di piccole dimensioni, nei paramenti papali ma ugualmente misero. Studi recenti hanno dimostrato che questa figura è stata direttamente scolpita da Michelangelo che rifiniva le sue figure col solo scalpello senza uso di raspe o di altri mezzi abrasivi e inoltre quello che si rileva immediatamente è l’abnorme lunghezza delle braccia del Mosè, difetto certamente voluto da Michelangelo, che aveva esattissimo il senso delle proporzioni del corpo umano, a dimostrazione del fatto che Giulio II allungava le mani anche nell’agone politico (papa guerriero) snaturando la sua figura di capo esclusivamente religioso. In più aveva allungato le mani anche su di lui, bastonandolo in pubblico: mai vendetta è stata più sottile e perfida.

“Qualcosa si può anche dire di Michelangelo pittore sebbene si tratti di inferenze per la verità piuttosto audaci: ma c’è un’immagine nella volta della Cappella Sistina che è balzata all’evidenza anche più di quanto razionalmente dovrebbe: è la creazione di Adamo con le due mani, quella del creatore e quella della creatura, che trasmettono un messaggio inquietante: chi dei due è il creatore? E questo è un problema che non può avere soluzione certa ma forse l’intuizione della divinità come creazione della mente dell’uomo, già presente nei tragici greci, non dovette essere del tutto estranea a Michelangelo nella sua maturità artistica e umana.”

Di fronte alle opere di Michelangelo

Genilissimi lettori, scrivere del genio di Michelangelo ha suscitato grande interesse e soffermarsi sulla personalità dell'artista per continuare a decodificare le sue opere è necessario. Prima però completiamo la lettura della *Pietà* vaticana per non tornarci più.

Osserviamola ancora una volta. Non possiamo non notare che essa ci richiama forme tardo gotiche, soprattutto nell'idealizzazione del volto della Vergine, laddove la drammaticità dell'evento è affidata al drappeggio, contorto, visionario, ma su cui l'occhio scorre trasportato da una forza misteriosa.

Guardiamo attentamente l'impostazione compositiva della scultura. È piramidale o, che è lo stesso, triangolare. All'interno di questo ideale triangolo si inscrivono la Madonna e il Cristo morto.

A questo punto, osservate accuratamente l'immagine, noterete che il vostro sguardo fa un percorso circolare. Infatti, si posa sul pannello in basso a destra, per scorrere sulle pieghe della veste, che s'innalza verso sinistra, per poi raggiungere il volto della Madonna e per scendere ancora a destra. In questa circolarità, poi, s'inserisce il corpo del Cristo, la cui posizione ed espressione stremata è quella di chi ha preso su di sé i peccati del mondo.

Ora vediamone la metafora, almeno secondo la mia modesta decodificazione. Tenendo presente il neoplatonismo del Ficino di cui un Michelangelo giovanissimo si era nutrito, diciamo che il triangolo, come già nei gruppi marmorei della *Sagrestia Nuova* in San Lorenzo, rappresenta l'uomo, asse di congiunzione tra cielo e terra, il cerchio indica la completezza. Tiriamo le somme e otteniamo l'interpretazione di una perfetta ortodossia cristiana. Il figlio di Dio fatto uomo, ritorna all'assoluto, alla completezza, al Padre.

Il tema di Gesù depresso fu sempre molto caro a Michelangelo, perché era capace di esprimere il dolore della condizione umana e la sua immortale speranza.

Tra la *Pietà* vaticana e la *Rondanini* è da collocare anche la *Pietà Bandini*, oggi al museo dell'Opera di Firenze, incompleta perché l'artista rimase insoddisfatto del suo lavoro, che, tra l'altro, voleva per la sua tomba. L'opera allude alla speranza dell'artista di essere depresso amorevolmente nel sepolcro e ovviamente a una resurrezione della carne. Anche qui l'impostazione è triangolare, ma i personaggi sono quattro. Nicodemo che regge il corpo del Cristo depresso, la Madonna e una delle Marie. Molti studiosi hanno ravvisato nel viso di Nicodemo l'autoritratto dell'artista, che ha fatto pensare a una sua adesione al Nicodemismo, dottrina della fede come dono gratuito. Del resto, anche Vittoria Colonna, grande amica di Michelangelo, di cui abbiamo parlato, apparteneva a questa corrente. Infatti, Nicode-





mo era un fariseo che di notte andava ad ascoltare Gesù e di giorno seguiva i precetti ebraici.

Se osserviamo bene il gruppo, ci salta subito all'occhio la figura di sinistra diversa rispetto alle altre. Poiché il maestro aveva deturpato l'opera, come dicevamo, perché non contento della resa artistica, Francesco Bandini, il proprietario, la fece "finire" a un mediocre scultore: Tiberio Calcagni, che saldò anche la gamba destra e il braccio sinistro, ma non la gamba sinistra.

Vi starete chiedendo: "Allora chi fece le statue della sua tomba che si trova in Santa Croce a Firenze?".

È presto detto. Il Buonarroti ebbe un grande ammiratore in Giorgio Vasari, che avrà certamente citato tante volte, il quale scrisse: "Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori" e le pubblicò nel 1550, vivente il maestro, tanto è vero che fu il solo ancora in vita a essere incluso nella prima edizione del libro, che ne ebbe una seconda nel 1568. Nel frattempo era stata pubblicata nel 1553 una biografia dal titolo: "La vita di Michelangelo" a opera di un allievo dell'artista: Ascanio Condivi, pittore non eccelso. Morto Michelangelo nel 1564, il Vasari ne disegna la tomba che comprende, con evidente simbologia, tre figure piangenti, che personificano la pittura, la scultura, l'architettura.

Se andiamo a dare una sbirciata ai tanti documenti che riguardano la biografia del Buonarroti risulta anche che bruciò molti suoi disegni, affinché non si vedesse la fatica che comportava la realizzazione di un'opera.

Infatti, l'artista sosteneva che in ogni processo creativo fondamentale era il disegno (ricordate invece come a Venezia fondamentale fosse il colore?), disegno che prevedeva anche e soprattutto quello del corpo umano esibito nei movimenti più complessi come le torsioni o gli scatti, perché poteva qui superarsi il limite materiale e la tensione verso quella potente spiritualità insita nell'uomo che il Nostro sentiva profondamente.

Una curiosità voglio raccontarvi. Molti disegni di Michelangelo sono perfettamente rifiniti e considerati opere a sé stanti.

Oggi per noi ciò è una cosa normalissima, ma non fu sempre così. Infatti, sembra che il primo a usare questo tipo di disegno come dono a un mecenate sia stato Leonardo intorno al 1500, mentre il Buonarroti ne eseguì alcuni solo tra il 1530 e il 1540 che donò a un nobile di nome Tommaso Cavalieri, ma anche ad alcuni giovani a cui era legato. In genere questi disegni rappresentano scene mitologiche o ritratti idealizzati. Ma ci sono anche quelli regalati a Vittoria Colonna, la sua affezionata amica, per la quale ne realizzò alcuni sulla crocifissione. Tema a cui restò legato soprattutto negli ultimi due decenni della vita, frutto delle sue più intime e personali meditazioni.

Pagina precedente
Michelangelo, Pietà Bandini,
Museo dell'Opera del Duomo,
Firenze

Relativamente alla sua produzione, già i suoi contemporanei parlavano di “terribilità” per definirne l’arte, intendendo dire con questo termine quanto potente fosse la capacità di rappresentazione del Buonarroti. Nessun artista, infatti, ha dominato le tre arti con la stessa maestria, a cui vanno aggiunte anche il disegno e la poesia.

Nelle varie descrizioni che ne danno sia i suoi contemporanei sia i posteri, Michelangelo viene descritto come un uomo dedito solamente al lavoro. Il Condivi, di cui abbiamo detto, scriveva che andava a letto con gli stivali in modo da non perdere tempo per metterseli e toglierseli, che era frugale anche nel cibo mangiando un pezzo di pane mentre lavorava e che pur essendo agiato economicamente viveva sobriamente.

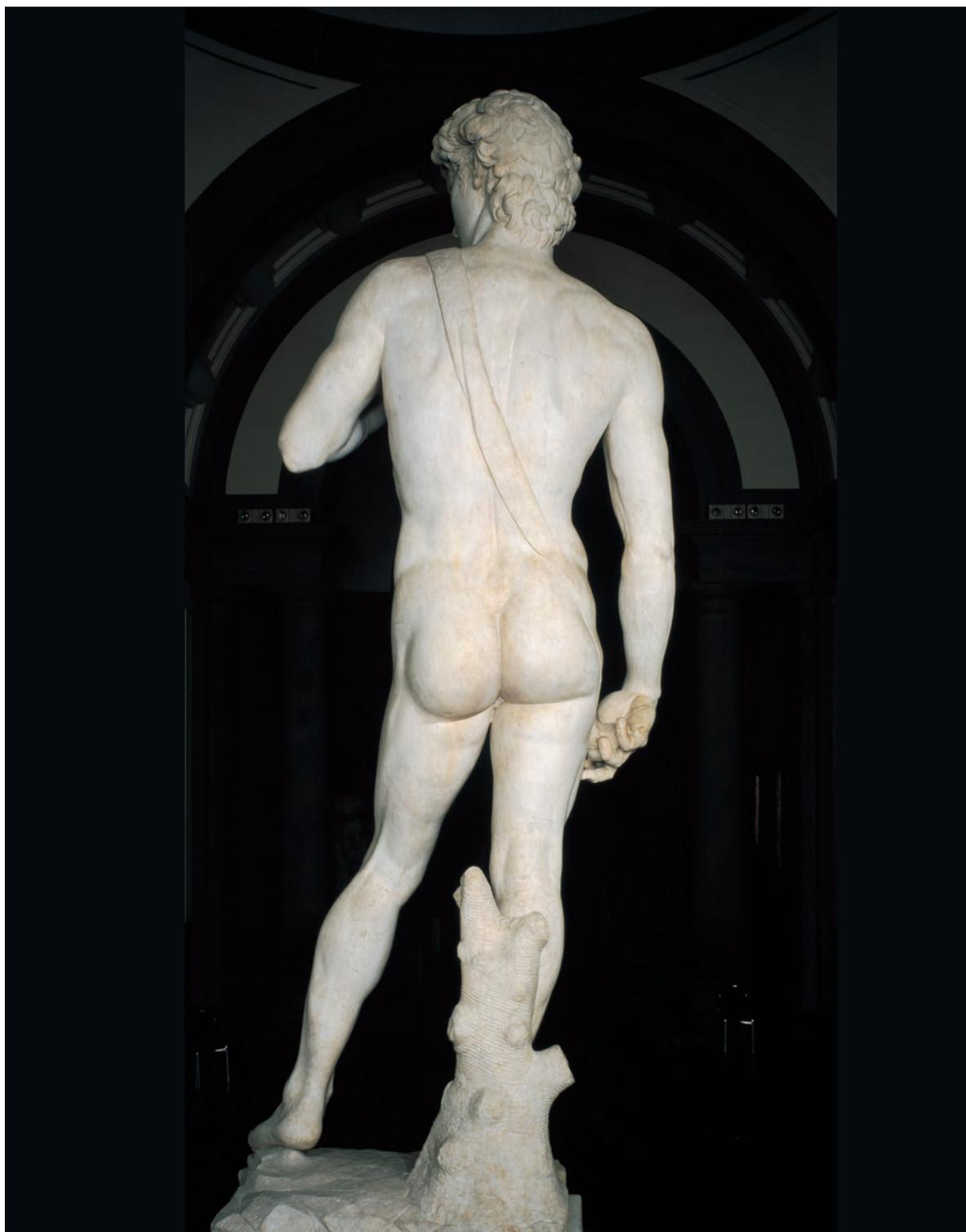
Come Leonardo, inoltre, sosteneva che l’arte non era solo un fatto manuale ma richiedeva capacità intellettuali e come ogni buon fiorentino aveva una lingua tagliente, tanto che fu uno dei pochi a contestare il potente Papa Giulio II, più uomo di spada che di Chiesa. Cari lettori, so perfettamente che il pensiero e l’opera di Michelangelo sono talmente vasti che ve ne potrei parlare ancora per molto e molto tempo tra aneddoti e realtà.

Certo, se per un attimo fate la conta delle opere, tenendo per fermo che per realizzare una scultura ci vuole molto ma molto più tempo rispetto a una pittura, vi risulta chiaro che lavorava indefessamente tutto il santo giorno e possibilmente anche di notte al lume di candela, tanto più se pensate che si dedicava anche alla poesia adoperando le parole come se fossero pietre scolpite, in cui giocano le stesse ombre e le stesse luci.

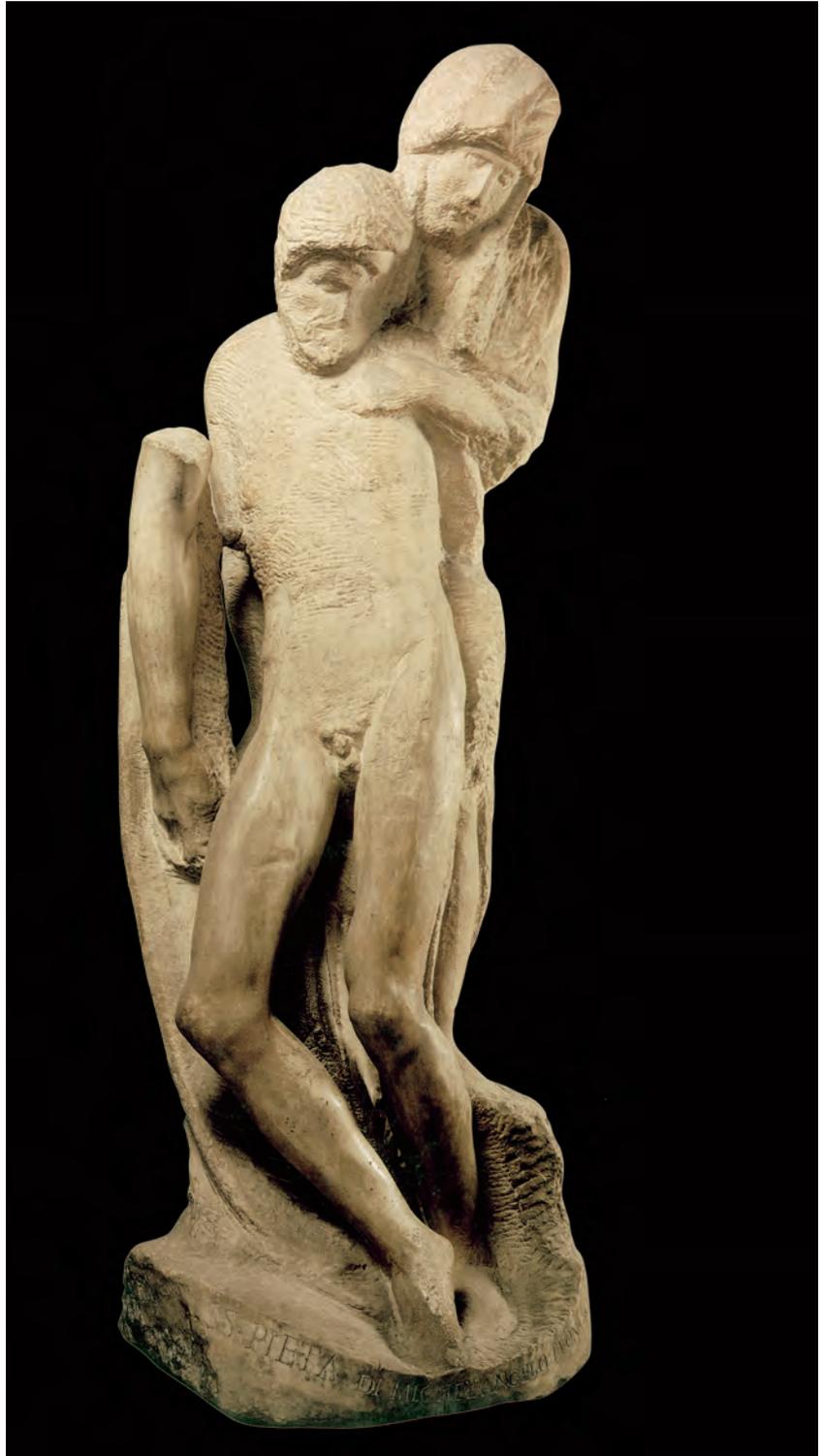
Esimi, desidererei a questo punto farvi osservare qualcosa che ci sta sotto il naso e che quasi mai vediamo: l’uso della parola. Infatti non c’è un’arte *pura*, che non preveda, cioè, l’uso delle parole anche se è stata realizzata senza, proprio perché il mondo è innanzi tutto parola, che l’artista trasforma in forme o in suoni.

Faccio un esempio. Immaginate un quadro. Se non ci fosse la parola, la critica dovrebbe essere realizzata con i mezzi che sono propri della pittura fatta di linee, volumi, colori... Se così accadesse non credo che qualcuno ne potrebbe comprendere qualcosa. Infatti tutte le arti, a eccezione della poesia e del canto ovviamente, hanno bisogno di strumenti, nel nostro caso della parola. Prendete a mo’ di esempio una facciata, una scultura, una pittura, un brano strumentale e così via, esse contengono di già tutta una serie di parole e le loro interne rappresentazioni. Immaginate di dire: casa. Senza questa parola l’architetto non saprebbe capire cosa si vuole da lui.

Ma torniamo al nostro Michelangelo e alla sua produzione poetica, che dicevamo molto vicina a quella scultorea e alle arti sorelle.



Michelangelo, *Pietà Rondanini*,
Museo d'arte antica
del Castello Sforzesco,
Milano



Infatti, sostengono i critici letterari che, se anche la creazione artistica visiva non esistesse, la sua produzione poetica avrebbe lo stesso la consistenza formale della scultura: “E croce e spine son lance e rotelle, / e pur da Cristo pazienza cade”.

Ma per farvi, miei affezionati lettori, un esempio più preciso vi trascrivo i seguenti versi: “Un gigante v’è ancor d’altezza tanta / che da’ sua occhi noi qua giù non vede, / e molte volte ha ricoperta e franta / una città colla pianta del piede; [...] Vede per terra le cose passate, / e ‘l capo ha fermo e prossim’ a le stelle; / di qua giù se ne vede dua giornate / delle gran gambe, e irsut’ ha la pelle; / da indi in su non ha verno né state, / ché le stagion gli sono equali e belle; / e come ‘l ciel fa pari alla suo fronte, / in terra al pian col piè fa ogni monte. / Com’ a noi è ‘l minuzzol dell’arena, / sotto la pianta a lui son le montagne”. Versi bellissimi in cui Michelangelo sembra prendere tutta la creta del mondo per modellare una statua gigantesca e per condurre a termine la sua missione che è quella di portare all’essere dell’arte ogni creatura generata dalla sua fantasia, perché questo gli era stato dato in dono da Dio.

Insomma, per non andare per le lunghe, nelle poesie e negli stessi frammenti il nostro genio porta quell’ordine morale suo proprio, che brama il bene ma che sente anche la colpa e che, comunque, resta sempre consapevole delle opere prodotte e della sua missione d’artista realizzata sotto l’occhio vigile di Dio.

Gli stessi suoi contemporanei lo chiamano il “divino Michelangelo”. Nessuno come lui seppe trattare il corpo umano con la stessa maestria e con la stessa spiritualità in quanto riflesso della sua fede religiosa.

Già lui in vita, l’impatto dei suoi nudi fu irresistibile ma anche nei periodi successivi si dovette fare sempre i conti con questi. Molti artisti furono dei mediocri imitatori ma qualcuno come Rubens sviluppò un proprio stile personale.

Carissimi lettori, questa volta la tiritera sul nostro genio volge al termine. Vi raccomando, però, non tirate alcun sospiro di sollievo. Preparatevi per la prossima maratona sempre su di lui.

Ancora sulla scultura di Michelangelo

Esimi lettori, purtroppo ho avuto la poco felice idea di scrivere di Michelangelo. Infatti, l'argomento è inesauribile... Dirò allora qualche altra cosa sulla sua scultura, per poi passare alla parte pittorica.

Precedentemente, ho accennato alla biografia. Ora vorrei aggiungere qualche particolare in più. Il Buonarroto nasce a Caprese, secondogenito di Lodovico di Lionardo di Bonarroto Simoni. La madre muore quando il bambino ha appena sei anni. Il padre lo fa studiare presso l'umanista Francesco da Urbino e ostacola fermamente la sua attitudine per il disegno. Ma, il giovane è una bella testa dura e insiste, finché il genitore non cede e lo mette a bottega già grandicello dal Ghirlandajo a Firenze. Qui, probabilmente rimane per i tre anni di apprendistato, ma non condivide affatto il modo di operare della bottega.

Intanto, il suo amore per la scultura si fa più pressante. Insieme col suo amico il pittore Francesco Granacci, di diversi anni più anziano, comincia a frequentare il giardino Mediceo di San Marco, ricco di statue classiche. In questo luogo avviene il vero e proprio tirocinio dell'artista, che è notato da Lorenzo il Magnifico perché aveva realizzato una magnifica testa di fauno vecchio al quale aveva scolpito i denti completi. Lorenzo gli fa notare che un vecchio non li ha tutti. Il giovane immediatamente afferra il trapano e ne cava uno. Questo gesto gli procura le simpatie del mecenate che insieme ai suoi figli lo fa educare dal Poliziano.

Automaticamente entra in contatto con la cerchia neoplatonica del Ficino, di Pico della Mirandola, di Landino e degli altri. Ha diciassette anni quando il Magnifico muore, ma è già un artista conosciuto. Il resto della biografia ce la testimoniano le opere che realizzò sia a Firenze sia a Roma, conteso dalle più grandi personalità dell'epoca.

Il Buonarroto è universalmente riconosciuto dalla critica come il primo artista, che chiude con l'arte classica come conoscenza e modello da emulare e apre l'arte moderna in cui si specchia la vita quale esperienza etica e religiosa, vista però attraverso la classicità. La scultura e la vita, dunque, sono per il maestro un'unità inscindibile. La stessa idea della morte non sarebbe sopportabile se non pensasse a un suo superamento continuo, come abbiamo già visto in precedenza con le varie Pietà.

Michelangelo, è stato detto, è famoso, celebrato, invidiato, corteggiato dai più importanti personaggi dell'epoca cui tiene testa, ma, come tutti i grandi uomini è profondamente solo, turbato da quei forti contrasti interiori, che riscontreremo nell'uomo moderno. Il nostro genio cerca la bellezza, ma essa è come un fantasma, che può realizzarsi solo nelle forme scolpite o dipinte in un processo quasi mistico e le stesse esperienze amorose alla fine hanno l'identica connotazione.



Jacopino del Conte, *Ritratto di Michelangelo*, The Metropolitan Museum of Art, New York

Egli, pertanto, è un instancabile sperimentatore perché vuole eliminare tutto ciò che è dato come scontato. Di conseguenza, ogni aspetto dell'arte si presenta come una ricerca priva di contaminazioni e quindi nella sua assolutezza. Lo stesso concetto della superiorità della scultura che si fa per via del "levare" rispetto alla pittura o al bronzo che si fa per via del mettere evidenza il suo pensiero, secondo cui l'opera non è altro che un processo mentale che

rispecchia la vita. In questa l'accumulo di sapere deve lasciare il posto, come in un novello Socrate, al "non sapere" in quanto scoperta. Così, riducendo ogni cosa all'essenziale, alla fine della vita Michelangelo affermerà di essersi pentito di aver fatto "tanti bambocci". A forza di "levare", infatti, gli è rimasto solo un tema: quello della Pietà, intesa come salvezza dal peccato e resurrezione dopo la morte. Ed ecco la *Pietà Rondanini*.

Inoltre, vorrei sfatare la leggenda, tra le tante, secondo cui l'artista attacca direttamente a lavorare il marmo, perché l'immagine è già completa lì dentro. Non è così, se si pensa a quanto sia complicato il lavoro dello scultore e di uno scultore come Michelangelo, tra l'attesa dei committenti, la stipula dei contratti, la realizzazione degli schizzi, dei modelli, che spesso esegue in cera o in terracotta, a cui si aggiungano, qualora il modello avesse ricevuto l'approvazione del richiedente, la ricerca del marmo, che presentasse quelle caratteristiche di candore, purezza e resistenza che l'artista vuole, nonché il trasporto difficoltosissimo del materiale, l'allestimento dei locali dove mettere il blocco, senza dire degli alloggi degli aiutanti, qualora fossero stati necessari, e infine la realizzazione dell'opera in sé.

Ma i problemi non finiscono qui. Spesso il committente passa a miglior vita, come nel caso di Giulio II e addio progetti e compensi, nonché lavoro già fatto, se gli eredi cambiano opinione, a quanto sopra si aggiungano guerre e rivolte o censure da parte della Chiesa, che influiscono tantissimo sul completamento dell'opera.

Michelangelo, *San Matteo*,
Galleria dell'Accademia,
Firenze



Risulta evidente da ciò quanto il lavoro dello scultore sia difficoltoso e in particolare quello di Michelangelo, che concepisce progetti grandiosi.

Il più delle volte, lui stesso si reca nelle cave a scegliere il marmo portando dietro schizzi e modellino, in base ai quali già comincia a sbizzarirlo in modo da agevolare il trasporto. Il Cellini dice che il Buonarroti disegna lui stesso sul marmo l'immagine che vuole trarre fuori, come se fosse un bassorilievo. In relazione a questo modo di lavorare, il blocco viene attaccato frontalmente.

A complicare la situazione c'è il suo carattere "saturnino", come testimonia il Vasari: "Il suo giudizio [era] tanto grande che non si contentava mai di cosa che e' facessi."

A questo punto, riteniamo opportuno fare comprendere il modo di lavorare del Nostro e lo facciamo attraverso un'ope-

ra incompleta: il *San Matteo*, della Galleria dell'Accademia in Firenze. Essa doveva far parte della serie di dodici apostoli da collocare nel coro della Cattedrale, provvisoriamente costruito in legno, sotto la cupola del Brunelleschi. L'opera gli è commissionata, mentre ancora lavora al *David*.

Delle dodici statue inizia solo il *San Matteo* appunto, che lascia allo stato di abbozzo, perché nell'anno successivo gli è richiesto un grande affresco per il Salone dei Cinquecento, *La Battaglia di Cascina*, di fronte al quale ne deve essere collocato un altro di Leonardo: *La battaglia di Anghiari*. Osserviamo, adesso, l'immagine del Santo. Non ci può sfuggire una certa influenza leonardesca nel movimento della figura. Ma possibilmente anche da Leonardo deriva l'attenzione per l'anatomia. Il Santo sembra sciogliersi dal marmo ove è incastonato. Il corpo è scolpito in posizione frontale, mentre il capo è girato a destra. A sua volta il braccio destro scende lungo il fianco ma è piegato all'indietro, laddove il

braccio sinistro tiene il vangelo e quasi ci viene incontro, così come la gamba sinistra in posizione obliqua poggiata su un gradino. Immediatamente ci colpiscono i segni dello scalpello a colpi distaccati e incisi profondamente nel marmo. La gradina, che in figura si nota chiaramente a destra vicino alla gamba sinistra, con i suoi quattro denti lascia incavi lineari come se si trattasse d'incisioni. Non tutti i segni sono in linea retta, come questi, alcuni sono sovrapposti, altri incrociati.

In quale modo poteva presentarsi, però, la scultura ultimata non è agevole immaginare, poiché i buchi del trapano isolano la figura, che doveva essere vista a tutto tondo.

Qualcosa ci affascina oltre ogni dire in questo lavoro incompleto, perché a distanza di secoli abbiamo la sensazione di trovarci nello studio di Michelangelo e di vederlo al lavoro, di vedergli togliere con la mano i pezzetti di marmo, di vederlo impolverato, di vedergli lisciare le parti più rifinite. Ci impressiona di lui anche la fatica fisica, se pensiamo che il blocco è lavorato probabilmente in pochi mesi dall'aprile al novembre del 1506, quando viene richiamato a Roma dal Papa Giulio II.

In sintesi, l'artista schizza l'immagine, come dicevamo, sul lato principale, cioè frontalmente, del marmo e comincia a togliere la materia in eccesso fino a far emergere la figura lì imprigionata.

Osserviamola ancora una volta. La prima sensazione che proviamo è di contrasto tra il peso del corpo che trascina verso il basso e il senso di liberazione dell'anima.

Possibilmente, ma sono tutte ipotesi, a partire da questa statua Michelangelo comprende quanto il non-finito rappresentasse contemporaneamente la sintesi e il compimento del suo pensiero che affonda le radici, come abbiamo più volte evidenziato, nella dottrina neoplatonica interpretata in chiave di profonda tensione religiosa.

Cari lettori, permettetemi una battuta. Nel parlare delle opere di questo nostro genio mi sento come una ballerina che fa un passo avanti e due indietro e, infatti, in questo balletto faccio fare anche a voi due passi indietro rispetto al *San Matteo*, per analizzare il *Bacco ebbro*, una delle prime opere del maestro, possibilmente iniziata intorno al 1497 a Firenze, nel momento in cui impazza lo stile della scultura antica soprattutto di ascendenza mitologica. Esso è realizzato per il collezionista romano Jacopo Galli per essere collocato nel suo giardino. A proposito di quest'opera il Vasari dice: "... si conosce ch'egli ha voluto tenere una certa mistione di membra meravigliose: et particolarmente avergli dato la sveltezza della gioventù del maschio, e la carnosità e tondezza della femmina".

Ma, chi era il dio Dioniso e come era rappresentato nell'antichità? Era, come tutti sappiamo, il dio del vino. Riporto le parole di Euripide: "Suol di Tebe a te giungo. Io son Dioniso / generato da Giove e da

Pagina seguente
Michelangelo, Bacco ebbro,
 Museo nazionale,
Firenze

Seméle, figlia di Cadmo, / a cui disciolse il grembo / del folgore la fiamma". Inoltre, dice il mito, che il fanciullo, dopo la morte della madre, fu affidato alle Ninfe della montagna di Nisa. Qui scoprì la vite e il modo di fare il vino, l'inebriante bevanda che volle far conoscere al mondo. Quando vagava, era sempre seguito da satiri, tra cui il vecchio Sileno, e dalle baccanti. Portava in testa una corona di pampini. Dioniso volle fare gustare la sua bevanda nientemeno che agli dei e figuriamoci se costoro non la gradissero. La gradirono tanto che fu assunto in cielo. Egli rappresenta in realtà la forza animale e vegetale. Chi venera il dio acquista il suo "furore", non inteso come follia, ma come stato di esaltazione divina.

Ora vediamo come Michelangelo lo caratterizza. In testa ha una corona di tralci di vite e grappoli d'uva. In basso un piccolo satiro gliene ruba alcuni. La mano sinistra del dio stringe una pelle di tigre, mentre ai piedi del satiro è scolpita una maschera di tigre o di leone a significare che se l'uomo non usa la moderazione nel bere, vi lascia la vita. L'artista, com'era nello spirito del tempo, si è ispirato alle rappresentazioni antiche. Tuttavia l'insieme ci suggerisce una certa mollezza causata dall'ebbrezza, cui si aggiunge anche una rotondità femminile, come aveva evidenziato il Vasari. Lo stesso atteggiamento fisico e psicologico è in instabile equilibrio, infatti la statua poggia su un solo piede. Ma, non basta, essa sembra stare in bilico, rispetto alla classicità, tra il piacere e la tristezza, tra l'amore per l'antico e l'incapacità di accettarne la corporea solidità pagana.

Adesso nel nostro balletto ci tocca fare un passo avanti per dire che, mentre il Nostro lavora al *David* e alla *Battaglia di Anghiari*, riceve delle committenze private, tra queste *La Madonna di Bruges*, una delle opere più belle e l'unica scolpita per un richiedente estero: Giovanni e Antonio Mouscron, che la pagarono ben quattromila fiorini.

La statua è relativamente alta: 128 centimetri e fu iniziata possibilmente dopo la *Pietà* vaticana (1497-99) e inviata a Bruges nel 1506. In questi anni fu tenuta da Michelangelo gelosamente nascosta e quindi non influì stilisticamente sugli artisti italiani anche se, come vedremo, è iconograficamente innovativa. Il gruppo marmoreo affascinò lo stesso Albrecht Dürer che nel 1521 la descrisse dettagliatamente. Rubens, addirittura voleva collocarla sul portale della chiesa gesuitica di Anversa e anche il filosofo Hegel la ricorda in una lettera. Di quest'opera esistono altre tre copie, tuttavia l'originale si trova nella Chiesa di Notre-Dame sempre a Bruges. E certo, essendo così bella, quest'opera non poteva non suscitare i desideri di Napoleone che nel 1794 la requisì, ma i Francesi ebbero il *savoir faire* di restituirla nel 1815.

E ora, cari lettori, dopo queste notizie tecniche passiamo ad analizzarla più in dettaglio.



Michelangelo, *Madonna
col bambino*, Notre-Dame,
Bruges



Nella primavera del 1501 Leonardo espone il cartone per Sant'Anna e San Giovanni Battista. Lo stupore per la bellezza dell'opera fa sì che per due giorni interi i Fiorentini le sfilino davanti ammirati. Anche Michelangelo, che rientrava da Roma a Firenze, la vede e, affascinato, ne fa un disegno, che si trova oggi all'Ashmolean Museum di Oxford. Ma, quella composizione non attrasse solo il Buonarroti, la sua influenza si sente anche in Raffaello nella notissima "Madonna del cardellino", in particolare nell'impostazione piramidale dell'opera.

Ma torniamo alla nostra "Madonna col bambino" nella cui esecuzione l'artista raggiunge l'acme del virtuosismo, che dà luogo a una dolcissima idealizzazione.

Come potete notare dall'immagine, carissimi e pazienti lettori, la tecnica e lo stile sono uguali a quelli della Pietà vaticana, che è richiamata dal bellissimo e mesto volto della Vergine. Gli occhi socchiusi indicano una forte carica interiore di mestizia. La posa frontale e piramidale è solenne e ieratica, e la posizione del bambino in piedi è ripresa da Leonardo. Tuttavia, l'originalità del gruppo è data dal putto nudo, considerato in epoca di Controriforma osceno e coperto da un panneggio mobile (per fortuna!).

La posa è morbida e flessuosa, leggermente avvitata. Egli poggia il piede sinistro sulla roccia, mentre col destro sembra volere scendere, ma è insicuro e si appoggia con la mano sinistra alla gamba della Madonna e con l'altra stringe la mano di lei.

Inoltre, la sua figura s'incasta tra le gambe della Vergine, come se uscisse dal suo ventre, tanto che lo storico dell'arte ungherese Charles de Tolnay ha visto in questo gruppo l'influsso dell'iconografia bizantina di Maria, che porta in grembo il bambino inscritto dentro una mandorla o un cerchio.

Potrei dire tanto ancora, ma lo spazio è finito e anche voi, lettori, state per mandarmi al diavolo. Prima che lo facciate, ci vado di mia spontanea volontà, con la promessa che tornerò ancora a parlare di Michelangelo.



Raffaello, *Madonna del cardellino*, Galleria degli Uffizi, Firenze

Michelangelo e il Rinascimento

Un genio nella sua epoca

Carissimi lettori, liquidare Michelangelo in poche puntate non è possibile. Io sto cercando di darvi i rudimenti per poter procedere da soli nella “lettura” delle sue opere.

Intanto, vorrei soffermarmi su alcune curiosità di quel periodo splendido che fu il Rinascimento.

Tutti sentite dire che il Buonarroti fu un genio, e un genio che tutto il mondo ci invidia, e su questo non ci sono dubbi. Ma, chi sa dire quando si affermò il concetto di genio?

Avete alzato la mano tutti, come si fa a scuola?

Qualcuno no? Allora per quel qualcuno devo dire che l’idea di genio come la concepiamo adesso appartiene al primo Romanticismo, anche se affonda le radici nel Rinascimento.

Per comprendere il concetto, dobbiamo fare un passettino indietro e riferirci all’Umanesimo, quando il valore di un’opera d’arte era legato al concetto di mimesi, imitazione fedele, e quindi oggettiva, della natura vista attraverso rigide leggi prospettiche. Di conseguenza, un’opera dal punto di vista tecnico doveva essere perfetta. Ovviamente, questo comportava tutta una serie di conoscenze che si acquisivano nelle “botteghe”, di cui parleremo fra un attimo. Abbiate pazienza! Subito dopo l’Umanesimo, nel Rinascimento, le cose cambiarono. Leonardo ebbe a dire che l’artista era simile a Dio, perché riusciva a trasformare la materia bruta in una forma finita. Quindi, già nel Cinquecento il concetto di genio, pur non trovando formulazione speculativa, era rivolto a quella creazione che esprimeva la soggettività dell’artista.

Ma, torniamo all’apprendimento nelle “botteghe”, che non erano evidentemente negozi, ma una specie di scuola in cui gli allievi imparavano il mestiere. Esse costituivano delle vere e proprie corporazioni, che difendevano gli interessi della categoria. Firenze ma anche altre città europee ne erano piene.

Come funzionavano? Un artista più o meno famoso “metteva su bottega”, anche oggi si dice così quando si apre una qualche attività, ma il modo di dire evidentemente risale a quel periodo. La lingua cambia e si evolve, ma certe espressioni o gesti attraversano i secoli se non i millenni.

Sapete per esempio da dove deriva quell’“aristocratico” gesto che qualche raffinata parlamentare, e non solo lei, fa col dito medio? Dai Germani, quando combattevano contro i Romani. I primi erano, infatti, abilissimi arcieri e non sbagliavano mai il bersaglio e quando i secondi li catturavano per impedire loro di usare l’arco tagliavano il dito medio, usanza che passò molto tempo dopo agli Inglesi quando furono in guerra contro i Francesi. Come vedete, gesti ma anche modi di dire sfidano i millenni.

Dopo questa divagazione, torniamo a parlare delle “botteghe”. Qui all’età più o meno di dieci anni veniva il ragazzo, che voleva imparare il mestiere. In genere il primo anno non era retribuito, invece negli altri due anni riceveva una regolare paga.

All’inizio l’allievo disegnavo con punta d’argento su carta bianca oppure su carta colorata, in questo caso lavorava a tempera. Fondamentale era l’apprendimento della prospettiva e dell’anatomia.

Una curiosità riguarda, e come non poteva essere, dato il carattere del nostro genio, Michelangelo. Quando il padre lo mise a bottega dal

Ghirlandaio il ragazzo sin dal primo anno venne retribuito, ma aveva già tredici anni. Il ritardo probabilmente fu dovuto al fatto che il capofamiglia si era opposto sempre all’inclinazione del figlio. Tuttavia un amico, il pittore Francesco Granacci, di cui si è detto, di otto anni più grande, avendo notato il suo talento gli avrà dato i primi insegnamenti del disegno e questo spiega la retribuzione sin dal primo anno. Alcuni studiosi sostengono, invece, che nonostante il contratto, Michelangelo rimase dal Ghirlandaio soltanto un anno, perché i due non andavano d’accordo.

Dicono alcuni biografi del tempo, perché il maestro era “invidiosetto” delle precoci capacità del giovane. Comunque sia, il Buonarroti non rimase per nulla influenzato dal suo stile. Gli stessi disegni giovanili mostrano una grande indipendenza intellettuale, che lo portò invece a scegliere di copiare Giotto in Santa Croce e Masaccio nella Cappella Brancacci.

E le botteghe quale fine fecero? Col passare del tempo, man mano che si affermava la personalità del singolo artista, lentamente decaddero. In Italia l’emancipazione dalle corporazioni avvenne più velocemente rispetto agli altri paesi. Qui, infatti, l’artista passava di corte in corte, di mecenate in mecenate, ed era più facile sottrarsi agli obblighi e ai controlli delle Corporazioni. Comunque, per amore di obiettività, dobbiamo dire che i veri talenti erano ben pagati anche allora. Addi-



Michelangelo, *Studio di nudo maschile*, Casa Buonarroti, Firenze

rittura alcuni conducevano una vita agiata. Lo stesso Michelangelo si dice che fosse abbastanza ricco, grazie anche alla sua oculatezza, se non tirchieria, come sostiene qualche mala lingua.

Ma lasciamo per un attimo l'artista a riposare in qualche luogo ameno del Paradiso e scendiamo sulla terra a curiosare in Firenze nel giardino del Palazzo di Via Larga: dimora dei Medici che in realtà non era un capolavoro di bellezza architettonica. Più belle senza dubbio erano le dimore dei Pitti, degli Strozzi, dei Rucellai e di diverse altre famiglie abbienti. Tuttavia, sia il giardino sia l'interno del palazzo avevano sculture classiche, molti dipinti, oggetti di oreficeria nei quali Firenze eccelle, basti pensare al Cellini, libri preziosi, e così via. Raccolte tutte che Lorenzo de' Medici aveva enormemente accresciuto grazie al suo interesse per tutte le forme artistiche. Non dimentichiamo che lui stesso fu un discreto poeta, nonché ottimo "connoisseur" di opere d'arte, un esteta insomma.

Lettori carissimi, la vostra tolleranza si è esaurita? Pazientate, pazientate, che vi propino un'altra chicca.

Vi starete chiedendo, ormai da tempo, visto che ve ne ho parlato tante volte: "Come funzionava questo benedetto giardino de' Medici? Lo dirigeva qualcuno?"

Niente affatto. Quello non fu una scuola, né tanto meno un'accademia, nel senso in cui la intendiamo oggi, ma un ambiente in cui erano ammessi tutti coloro che erano reputati degni. Molto probabilmente Michelangelo vi fu introdotto dall'amico Francesco Granacci.

Ovviamente, rispetto alle botteghe, qui regnava un'atmosfera diversa, infinitamente più colta, perché accanto agli artisti c'erano letterati, filosofi, poeti, che si scambiavano opinioni e approfondivano i vari argomenti, oseremmo dire in modo interdisciplinare.

Il Ficino, che mi avete sentito nominare tante volte, aveva tradotto in latino dal greco Platone e Plotino. Il Poliziano parlava di Omero, Esiodo, Aristotele, e così per tutti gli altri, che frequentavano il palazzo, dove spesso era difficile distinguere un ospite da questi intellettuali.

Lettori cari, non ditemi che non state avendo una punta d'invidia per questi personaggi che avevano modo di riunirsi e accrescere le loro conoscenze, rispetto alla contemporaneità dove ciascuno vive isolato e magari nasconde agli altri le proprie idee per paura che gliele rubino. Io ne conosco tanti. Non so voi. Evidentemente non sono uomini di cultura, perché le idee, per come penso io, devono circolare... I geni, vedi il nostro Michelangelo, non nascono belli e completi dalla testa del buon Giove come uscì Minerva, ma crescono sui piccoli. Molti non conoscono il Ficino e gli altri, ma tutti nel mondo Michelangelo. Eppure anche lui ha pagato il suo tributo al gruppo, ma su di essi come un'aquila si è elevato. Egli è stato il più fedele in-

terprete delle loro dottrine, che tendevano a conciliare il platonismo col Cristianesimo, i valori classici con i cristiani, come ci testimoniano molti suoi scritti.

Se gli artisti dell'Umanesimo guardavano la realtà e la rappresentavano in modo oggettivo, come dicevamo, nel Rinascimento già Michelangelo sosteneva che essa era offuscata da "mortal velo", per cui era solo un pretesto per essere trasfigurata in immagine interiore, capace di esprimere la bellezza trascendente. Infatti, essa non è di questa terra, l'artista può solo cercarla ma non può raggiungerla.



Il giardino di Palazzo Medici Riccardi situato a Firenze nella vecchia via Larga, oggi via Cavour



Copia di Rubens da **Leonardo**,
Battaglia di Anghiari
(particolare), olio su tavola,
Louvre,
Parigi

In altre parole, l'aspirazione dell'arte verso la qualità pura si può cogliere solo attraverso il suo contrario: la quantità.

Dopo questi concetti un po' duri da digerirsi, passo a qualche notizia storica che mi permette di spettegolare un po' sulla rivalità Michelangelo-Leonardo, già tramandataci dagli stessi biografi cinquecenteschi.

Sappiamo che nel 1492 morì Lorenzo de' Medici, non solo protettore degli artisti ma ottimo diplomatico, se venne considerato l'ago della bilancia della politica italiana. Infatti, la nostra penisola era divisa in tanti piccoli staterelli tra di loro in continua guerra. Grazie alla mediazione di Lorenzo l'Italia godette di un periodo di pace e di prosperità. Non per nulla fiorì proprio qui il Rinascimento, ma a soli 44 anni il Magnifico morì, gli successe il debole Piero, che dopo due anni fu scacciato dalla città, ove venne instaurata la repubblica. In questo stesso periodo il Savonarola predicava la povertà evangelica e tuonava contro la corruzione dei costumi della Chiesa. Auspicava una repubblica democratica e teocratica. Naturalmente, ebbe molti oppositori, fu arrestato nel 1498 e arso come eretico in Piazza della Signoria. Nel frattempo i Fiorentini cercarono di organizzare il governo della città sul modello delle antiche magistrature comunali ed elessero Pier Soderini gonfaloniere a vita nel 1502. Legato a questo

nome fu, come ricorderete, il *David*, ma anche, con un'arguzia tutta fiorentina, il progetto di affrescare la sala del Maggior Consiglio sfruttando la rivalità tra Michelangelo e Leonardo. I temi erano storici e adatti a esaltare le virtù civili, laiche e politiche della Toscana, rappresentando, come sosteneva Leon Battista Alberti, il trionfo della pittura di storia.

Leonardo doveva affrescare la *Battaglia di Anghiari*, Michelangelo la *Battaglia di Cascina*. La prima fallì a causa di un errato procedimento tecnico e fu distrutta prima ancora di essere finita, la seconda non fu neanche cominciata. Di entrambe, tuttavia, restarono i "cartoni" che, come sostiene Argan, cambiarono il corso della storia dell'arte. Infatti, il cartone di Leonardo fu così tanto copiato che alla fine venne smembrato e poi distrutto.

La grande novità dei due cartoni consistette nella rappresentazione degli eventi non in modo oggettivo, ma come esperienza vissuta dal soggetto, che aprì poco dopo al Manierismo.

Nei due affreschi si misurarono in relazione dialettica i due grandi titani dell'arte del periodo, i quali interpretarono, neanche a dirsi, il neoplatonismo diversamente. Leonardo in forma dissidente, Michelangelo oltranzista.

Entrambi furono assillati dall'anatomia che nel primo diventò ossessione cosmologica affidata alla funzionalità della linea, la quale aveva la possibilità di esplorare la macchina uomo inserendola nella natura, a sua volta espressione della funzionalità impressa da Dio alle cose. Viceversa anatomia e linea in Michelangelo dovevano esprimere un'intensa spiritualità.

È chiaro da queste premesse che la prospettiva così importante nell'Umanesimo, si eclissò, anche perché ora quella natura ritenuta armonica rispetto all'uomo apparve insensata, enigmatica, irrazionale. E siamo già nel Manierismo e siamo già alla divulgazione della "rivoluzione copernicana".

Ma torniamo ai due geni e alle loro differenze. L'arte per Leonardo era un mezzo per approfondire le proprie conoscenze, le proprie idee, per Michelangelo era un'esigenza per approfondire il senso dell'esistere. Carissimi lettori, mi resta giusto lo spazio, per tediarvi un altro po', ma proprio un pochino e poi vi lascio in pace.

Molti storici hanno considerato il Manierismo un'epoca di decadenza, invece non lo fu affatto. Se faccio un parallelo con la nostra epoca, ce ne renderemo subito conto. Oggi, sempre più spesso sentiamo parlare della decadenza dei costumi, della religione, dell'arte, della letteratura ecc... Se, da una parte questo è vero, dall'altra non si è mai registrato un progresso tecnico, tecnologico, medico, scientifico e così via pari al nostro.

Michelangelo, *Battaglia di Cascina*, copia di Bastiano da Sangallo, Holkham Hall, Norwich



Analogamente, come sostiene ancora Argan, il Manierismo è il fallimento di una cultura che si era proposta l'impossibile rinascimento dell'antico e d'ora in poi vivrà lo scacco del modello perduto. Conseguenza di ciò è l'ansia, l'angoscia tipiche anche della nostra società. Fino al Rinascimento, infatti, si credeva nell'armonia dell'universo al centro del quale stava la Terra, secondo il sistema cioè tolemaico-aristotelico. Copernico, invece, riprendendo quella del greco Aristarco di Samo vissuto nel terzo secolo a.C. sostenne la teoria eliocentrica,



secondo cui, invece, al centro del sistema solare vi era il Sole e non la Terra. Perdonate la mia presunzione, ma io sostengo sempre che a determinare i cambiamenti della visione delle cose non è l'arte, ma la scienza. Agli artisti nel senso più ampio della parola, ai filosofi, ai letterati invece va il compito di elaborare il pensiero speculativo. E con questa riflessione metto un punto fermo e vi preannuncio, miei afficionados, che la prossima volta parlerò del Tondo Doni di Michelangelo.

Michelangelo e il *Tondo Doni*

L'opera che rivoluziona l'iconografia della Sacra Famiglia

Lettori carissimi, vi prego non irritatevi se parlo ancora di Michelangelo. Il nostro genio è talmente grande che su di lui potremmo soffermarci non so per quanto tempo.

Se dovessimo leggere tutto quello che gli storici e i critici dell'arte hanno scritto, io credo che non ci basterebbe la vita intera. Figuriamoci, quindi, uno spazio ridotto come questo. Tuttavia, l'antico detto "meglio poco che niente", resta valido anche per lui e anche per chi, in possesso di un'autocaravan, ha il piacere di vedere opere d'arte, senza l'incomodo di dover cercare alberghi e ristoranti e di rientrare in un certo budget, come, del resto, è per me.

Tuttavia, se qualcuno vuole approfondire gli argomenti, non ha che l'imbarazzo della scelta pur non spendendo una grossa cifra.

Io, per esempio, vado spesso nei mercatini rionali, dove insieme a magliette, vestiti e ogni altra cianfrusaglia *made in Cina*, ci sono bancarelle di libri seminuovi o addirittura nuovi in quanto resti di magazzino a un prezzo irrisorio. D'altra parte pure Internet è una bella concorrenza, anche se la carta stampata resta insostituibile.

Comunque sia, torniamo al nostro artista. Questa volta non vorrei parlare dello scultore ma del pittore e in particolare di una delle poche opere di sicura attribuzione: il *Tondo Doni*.

Non meravigliatevi se parlo di attribuzione, perché il Buonarroti lavorò principalmente ad affresco. Alcune opere, come la *Madonna di Manchester* o la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* e qualche altra, hanno suscitato moltissimi dubbi sull'esecuzione, invece, il *Tondo* è certamente di Michelangelo e gli fu commissionato da Angelo Doni, un ricco tessitore fiorentino, oltre che mecenate e collezionista di oggetti antichi e gemme. Per lui lavorarono anche Fra' Bartolomeo e lo stesso Raffaello. Per le sue nozze con Maddalena Strozzi avvenute tra la fine del 1503 e l'inizio del 1504 ordinò a Michelangelo una Sacra Famiglia. Quindi, anche il periodo dell'esecuzione del dipinto dovette essere questo. Tuttavia, alcuni studiosi tendono a posticipare la data a causa di alcune similitudini con certe figure della Sistina e a datarla intorno al 1506 o 1507.

A proposito di questo lavoro vorrei sottolineare una curiosità, che, caso mai ce ne fosse bisogno, mette in evidenza il carattere particolare di Michelangelo. La somma pattuita per l'opera fu di 70 ducati. Ma, terminata, il Doni si mise a mercanteggiare, da buon commerciante! E gli diede solo 40 ducati. L'artista indignato gli mandò a dire che, se non avesse versato il doppio della somma, avrebbe senza indugio ritirato il lavoro. Il Doni dovette piegarsi.

L'opera non è stata eseguita a olio ma a tempera su tavola. La sagma, tondo appunto, è tipicamente fiorentina e quattrocentesca. Sicuramente nell'eseguirlo il maestro dovette avere presente un altro



Luca Signorelli, *Vergine col bambino*, Galleria degli Uffizi, Firenze

tondo, quello della *Vergine col bambino* di Luca Signorelli. Infatti, in questo, sullo sfondo si vedono dei pastori che esibiscono atteggiamenti classicheggianti e statuari, mentre nel Nostro gli ignudi appaiono malinconici e dislocati in uno spazio desolato.

Completamente nuova, però, è l'iconografia e segna come poche nel corso della storia un passaggio epocale, oltre a presentare una fitta rete di allusione e di simboli.

Cominciamo dal formato circolare. Esso permette al maestro un'elaborazione compositiva molto articolata, in cui le immagini si stagliano nello spazio invadendolo. Gli storici dell'arte sostengono che la struttura sia piramidale e su questo non c'è dubbio. Tuttavia, osservata bene, come già abbiamo visto nella *Pietà vaticana*, l'occhio fa un percorso circolare accompagnato dalla direzione del luminosità dei panneggi che inizia dal ginocchio sinistro della Madonna, si sposta verso il destro per passare al ginocchio di San Giuseppe, del bambino Gesù, alla testa dello stesso Giuseppe, per estendersi al gruppo degli ignudi e fermarsi sulla figuretta di San Giovannino. Ovviamente il percorso dell'occhio potrebbe iniziare al contrario, dal San Giovannino appunto e comunque nonostante questa figuretta sia marginale resta iconologicamente centrale, perché centrale era stata nella vita del Cristo e nella storia del Cristianesimo, come tutti sappiamo.

Pagina seguente
Michelangelo, Tondo Doni,
 Galleria degli Uffizi,
Firenze

Questa lettura della circolarità dell'occhio mi è stata suggerita dal fatto che l'artista quando copiava da Giotto o da Masaccio isolava un nucleo che poteva essere rappresentato dalle mani o dal pannello e da lì faceva partire il resto del disegno secondo linee di forza.

In Michelangelo, infatti, come del resto in tutti gli artisti che abbiamo preso in esame, niente avviene a caso, perché pensiero ed espressione sono fusi in unità inscindibile. Questo percorso circolare, sempre secondo la mia modesta lettura, isola lo spazio sacro e non permette al riguardante di entrarvi, tanto è vero che alla base del dipinto ci sono dei ciuffi di trifoglio, che simboleggiano certamente lo Spirito Santo e costituiscono una leggera cortina che non si può oltrepassare. Sulla destra c'è un unico personaggio che guarda, a parte noi fruitori, la scena della Sacra Famiglia: il San Giovannino, appunto, riconoscibile dai simboli della croce e dalla veste di cammello.

Sottolineo sempre il percorso circolare dello sguardo perché anche in architettura Michelangelo combinava le strutture in modo tale da ottenere movimenti avvolgenti, come per esempio vediamo nella Biblioteca Laurenziana o nella Sagrestia nuova di San Lorenzo sempre a Firenze.

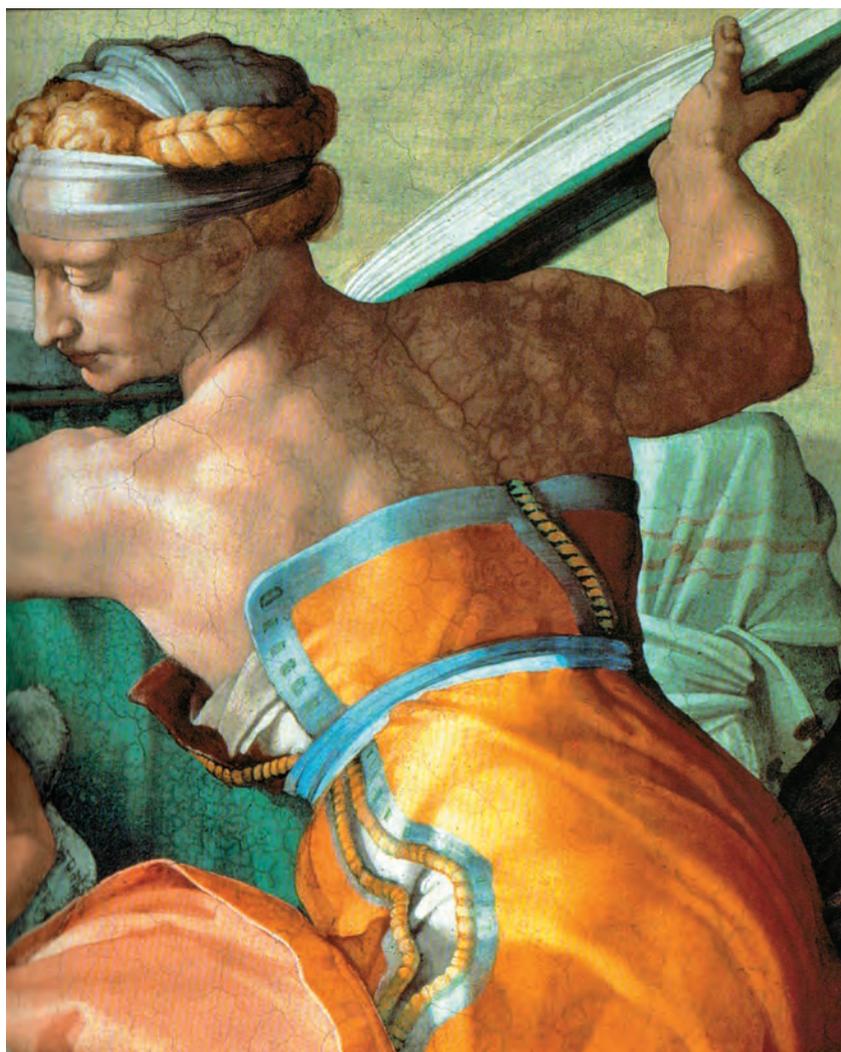
A questo punto vorrei richiamare alla memoria quanto detto a proposito della pittura tonale veneziana e fare un parallelo con quella fiorentina di questo periodo, in cui si diede prevalenza al disegno. Dicevamo, allora, "... poiché è la luce a dare risalto alla percezione dei colori, non poteva non nascere nella città lagunare la pittura tonale, in cui luce, colore, aria e spazio si fondono in un tutt'uno altamente espressivo e poetico. Infatti, è il colore, nelle sue varie tonalità, un elemento che subordina a sé tutti gli altri. A Firenze, invece, anch'essa patria dei grandi geni del momento, uno per tutti Leonardo o Michelangelo, si dà preminenza al disegno."

Adesso aggiungiamo che la cura del disegno permetteva l'invenzione o per meglio dire permetteva di rendere concrete le idee del tempo. Infatti, Michelangelo sentì profondamente la necessità di creare forme nuove e di inventare nuove soluzioni stilistiche e il *Tondo* sta a dimostrarcelo.

Visti sotto questo aspetto, le opere del nostro artista creano certamente una frattura con l'epoca precedente il Quattrocento. Tra l'altro il Buonarroti, già spirito "moderno" come dicevamo, volle rappresentare l'uomo, non secondo le gerarchie allora imperanti nella filosofia neoplatonica, ma nella sua bellezza ideale senza le imperfezioni dovute alla materia, come constatate nel *Tondo* e ancora di più nella Sistina.



Michelangelo, *Sibilla Eritrea*,
Cappella Sistina,
Roma



Ribadivamo, cari e pazienti lettori, che spero anche incuriositi da queste “letture” non troppo semplici, che questo quadro presenta una fitta trama di allusioni e simboli e contemporaneamente segna un passaggio epocale.

Vediamo come. Iniziamo dai personaggi e osserviamo con attenzione la Madonna. Mai se ne era vista una senza velo e con le braccia nude. La veste però è classica. Se paragonate le opere anteriori a questa, ma anche coeve, mai nessuna Vergine è stata raffigurata in questo modo! Ella è stata accostata alla *Sibilla Eritrea* della Cappella Sistina. Per questo motivo, come accennato, si tende a postdatare l'esecuzione del Tondo.

E ancora, per questa immagine l'artista si è servito sicuramente di un modello maschile, come d'altra parte per le Sibille della su citata Cappella Sistina. Quindi, ha trasformato l'ideale di bellezza maschile in una figura femminile.

Ovviamente ci chiediamo: "Come mai?" Io azzarderei un'ipotesi. Per Michelangelo la bellezza non aveva sesso, era bellezza e basta, era forma ideale.

E voi, lettori, avete un'opinione diversa?

Guardiamo ancora la Vergine. Essa si avvita leggermente, prefigurando la figura serpentina che sarà tipica del periodo successivo: il Manierismo, cui, precedentemente, abbiamo accennato e di cui certamente parleremo presto.

Carissimi amici lettori, l'età è una brutta cosa! Ho dimenticato di farvi notare la scelta cromatica. I colori sono pochi ma vivaci e hanno quell'effetto cangiante che vedremo caratteristici del Pontormo. Infatti, in alcuni punti la parte rosa della veste della Vergine cambia verso il giallo. Tale particolarità ritroveremo nella Cappella Sistina, soprattutto dopo il tanto chiacchierato restauro.

Torniamo alle pose dei personaggi. Cominciamo da San Giuseppe. A differenza delle altre iconografie, qui è lui che porge a Maria il bambino che, rispetto a lei, è in posizione più elevata e quindi sta a indicare la sua divina superiorità. Inoltre, le mette le mani sulla testa a voler significare il passaggio dalla stirpe di Davide alla nuova umanità della chiesa universale. A confermare questa ipotesi, la Madonna con la mano copre i genitali del Bambino ed evidenzia l'assenza dell'evento della circoncisione propria degli Ebrei attraverso la quale si diventava a tutti gli effetti parte del popolo di Israele; in questo caso invece si sottolinea ancora una volta l'universalità del messaggio del Cristo. Inoltre, il gesto preannuncia anche il sangue che sarà versato sulla croce. Tra l'altro Maria tiene in grembo un libro chiuso, perché è consapevole del destino del figlio.

Tirando le somme e rifacendoci alla simbologia sostenuta da Giuliano Briganti, vediamo cosa raffigurano ancora i tre personaggi che invadono la scena. Il bambino: il mondo cristiano santificato dalla Grazia, Grazia che sta al di sopra della legge di Mosè a cui appartengono sia Maria sia Giuseppe. Ma al mondo della Grazia si oppone quello "ante legem", cioè il mondo pagano espresso dagli ignudi sullo sfondo, separati dalla Sacra Famiglia da una specie di terrapieno. Essi stanno anche a un livello più basso rispetto a questa.

Da quanto sopra, si evince chiaramente quale contenuto l'artista abbia voluto trasmetterci e cioè che l'evoluzione spirituale-religiosa dell'umanità, iniziata col paganesimo, ha raggiunto la Grazia con la venuta del Cristo.

Ogni immagine nella dislocazione che Michelangelo le ha dato esprime chiaramente questa sua concezione. Lo stesso San Giovannino all'estrema destra della composizione evidenzia tale concetto, perché alla sua nascita apparteneva alla legge di Mosè, ma attraverso il simbolo della croce e della veste di cammello presagisce quale sia la verità.

Infatti, come vi dicevo sopra, è l'unico personaggio che guarda la Sacra famiglia e da cui inizia o finisce il movimento circolare dell'occhio. Un accenno dobbiamo dare ai nudi dello sfondo dislocati in paesaggio solitario. Essi hanno un aspetto efebico e indicano, come dicevamo, il mondo pagano. Ma se li osserviamo con attenzione sembrano in attesa di qualcosa. Arguiamo, certamente, della rivelazione cristiana.

Decodificato per sommi capi il *Tondo Doni*, vorrei riprendere il discorso sul colore.

Precedentemente abbiamo sostenuto che per Michelangelo la perfezione sulla terra era irraggiungibile, perché irraggiungibile era l'ideale. Esso si può solo perennemente cercare. La natura è finita, l'esistenza è sempre incompiuta. L'arte non è altro che la forma trascendentale di tutto ciò che non è compiuto, di conseguenza la qualità pura non è raggiungibile, si può cogliere solo attraverso il suo contrario, come sostiene Giulio Carlo Argan, la quantità. Lo stesso problema si presenta relativamente al colore. Esso raggiunge la qualità solo se riesce a sintetizzare la quantità della scala cromatica e quindi la quantità dei colori, la cui sintesi è appunto la luce e il buio. Analogamente, alla perfezione ci si può avvicinare solo attraverso la sintesi dello scorcio.

Questo particolare era stato notato già dai contemporanei dell'artista, e infatti, tutte le figure delle lunette della Sistina sono scorci. Michelangelo, abbiamo più volte detto, chiuse il ciclo dell'arte classica e aprì quello dell'arte moderna e fu il primo grande "moderno". Contrariamente a quanto si sosteneva, scolpire o dipingere o affrescare non era solo un lavoro manuale per il Buonarroti, ma anche un gesto intellettuale, come affermavano i neoplatonici. Infatti, la materia veniva distrutta affinché lo spirito fosse liberato.

Per riepilogare un po'.

Da quelle poche cose che abbiamo fin qui detto, risulta evidente che l'artista fu un incontentabile sperimentatore e tutto il suo percorso artistico non è altro che espressione della sua ricerca di perfezione e dell'angoscia che l'impossibilità di raggiungerla gli procurava. Quindi, a questo punto la sua opera dovrebbe sembrarci frammentaria, ma anche un non addetto ai lavori si accorge che non lo è, perché dietro ogni sua opera c'è una serrata unità di pensiero e d'intenti



Michelangelo, *Tondo Doni*
(particolare del volto della
Vergine)

sperimentati attraverso una ricerca assoluta e totalizzante, perché l'arte, qualunque arte, non era altro per lui che la metafora della vita. Chi a Roma incontrava Michelangelo ormai vecchio, restava impressionato dal suo aspetto di uomo dalla veneranda saggezza. I suoi, più che discorsi, erano detti profondamente meditati e assimilati. Apparentemente rimaneva calmo e distaccato, ma nel segreto la sua anima ribolliva. Come Dante e pochi altri artisti nel mondo, la sua opera rimane al di là e al di fuori del tempo perché parla dell'uomo di oggi e di ieri, di peccato e di salvezza, di perfezione e di incompiutezza, di vitalità e di sconsolata meditazione sullo scorrere del tempo. Cifre assolutamente umane.

Di Michelangelo non parlerò più, se non quando lo richiedono i riferimenti. Come dicevo, esistono in commercio a prezzi irrisori tante pubblicazioni sulla Sistina o sul Giudizio Universale. Le basi per una più o meno "corretta" lettura sono state gettate. Credo che ognuno adesso possa interpretare secondo il proprio modo di vedere le altre opere.

Leonardo

Con Michelangelo, pilastro del Rinascimento

Carissimi lettori, messo fine di prepotenza (se ne poteva parlare per anni!) al capitolo Michelangelo, vorrei affrontare, ma brevemente stavolta, un altro e non meno importante autore cinquecentesco: Leonardo.

Cosa dire di lui? Anche qui l'argomento è vastissimo ed è difficile cominciare. Allora per facilitarmi e facilitarvi le cose non trovo di meglio che iniziare dalla biografia, sicuramente molto più complessa rispetto a quella di Michelangelo e sicuramente meno fortunata.

Come Michelangelo è pittore, scultore, architetto e anche urbanista, oltre che inventore.

Ma andiamo con ordine.

Il padre di Leonardo, Pietro da Vinci, è un intraprendente notaio e discende da una famiglia di notai, attivo, ambizioso e donnaio. Seduce una ragazza del villaggio di Vinci, Caterina, ma sposa poi una fiorentina. Dalla relazione nasce Leonardo, sabato 15 aprile del 1452 intorno alle ore 10.30, come attesta il nonno Antonio da Vinci. Della madre sappiamo poco, se non che sposa qualche tempo dopo Achattabriga di Piero del Vaca da Vinci. La madre è citata nei taccuini dell'artista una sola volta, quando lo va a trovare a Milano il 13 luglio 1493: "Caterina venne a dì 13 luglio 1493", poi più nulla. Con tutta probabilità il bambino rimane con la madre fino allo svezzamento, un anno e mezzo circa, dopo di che viene condotto a casa del nonno Antonio, infatti a questo periodo risale il matrimonio della donna con l'Achattabriga.

Di Michelangelo ci resta qualche autoritratto e quindi sappiamo che non era certo un bell'uomo. Di Leonardo pare certo solo un autoritratto da vecchio, quello che si trova oggi a Torino alla Biblioteca Nazionale, ma che essendo molto rovinato viene esposto al pubblico raramente. Nelle riproduzioni che abbiamo la cosa strana è che l'espressione del volto non è identica in tutte. In alcune prevale un atteggiamento di tristezza, in altre di forza e bontà, in altre di noia, pessimismo, fatalismo, in altre un po' di malizia e ironia e proprio questa diversità fa propendere per l'originalità leonardesca dell'opera.

Tra l'altro l'immagine non guarda il fruitore come dovrebbe essere quando un artista realizza l'autoritratto vedendosi in uno specchio, ma lo sguardo è rivolto di lato e verso il basso. Quindi, ignorando la tradizione, l'artista usa possibilmente diversi specchi, almeno tre. È in tal modo che studia il suo volto di uomo vecchio, senza illusioni, in modo scientifico. Le rughe, le pieghe del volto, il fatto stesso di essere privo di denti, le labbra sciupate sono come un bilancio della sua vita. Eppure la tradizione concorda nel dire che era stato un giovane di grande bellezza, grazia e virtù. Insomma un dandy ante

Pagina seguente
Leonardo, Autoritratto,
sanguigna su carta,
Biblioteca Reale,
Torino





Verrocchio, *David*,
Museo del Bargello,
Firenze

litteram. Pare che quando il Verrocchio scolpi il famoso *David* agile e scattante con i riccioli folti e i grandi occhi avesse lui come modello. Il nostro artista apprezza i gioielli e in particolare le pietre dure lavorate a intaglio. Inventa uno stile anche nel vestire. Insomma, in lui si alterna una grande serietà e una grande futilità. Tutto sembra essere doppio. È contemporaneamente mondano e solitario, attivo e lento, umile e altezzoso, fantasioso e pratico. È come se metà del suo essere volesse una cosa e l'altra metà si ritraesse. Tra i suoi appunti, in mezzo agli studi più diversi, troviamo consigli sui profumi. Infatti aromatizza e colora l'acquavite con fiordalisi e papaveri. Inventa un prodotto per la depilazione, si ingegna ad "abbassare" gli aromi troppo intensi.

Ama molto gli animali e sempre il Vasari racconta che compra gli uccelli prigionieri nelle gabbie e dà loro la libertà, ma non esita a catturarli e sezionarli se gli servono per un lavoro.

Si narra anche che un contadino avesse un tondo ricavato dal tronco di un fico. Poiché conosce Ser Pietro da Vinci, lo prega di farglielo decorare da un pittore fiorentino. Neanche a dirsi il notaio lo porta al figlio, che decide di farne uno scudo tale da incutere paura all'avversario. Quindi cattura lucertole, ramarri, grilli, serpi e altri animali li seziona e realizza un animale orribile e spaventoso che dipinge poi sul disco, quindi prega il padre di passare a prenderlo. Leonardo pone la rondella in penombra in modo che su di essa cada una luce drammatica. Alla vista del lavoro il padre fa un salto indietro spaventato da questa creatura diabolica. Ovviamente ser Pietro non dà il lavoro al contadino, ma passa dal mercato compra uno scudo con un cuore trafitto e glielo porta. Il contadino ne rimane contentissimo, mentre lui, da buon affarista, vende l'opera per cento ducati a un mercante fiorentino che la rivende per trecento al duca di Milano. Questa storia si trova solo nel Vasari, e non ci sono altre fonti che la riportano.

Cari lettori, dalle notizie che fin qui ho dato è facile notare come Leonardo abbia sempre stupito i contemporanei ma anche gli studiosi venuti dopo. Infatti il nostro genio ci è stato tramandato come un uomo dalla ferrea razionalità, dall'intelligenza fuori dall'ordinario al pari della memoria, con una grande versatilità per la matematica, le scienze, la musica, la poesia. Sembra un ritratto ideale, ma basta guardare a ciò che di rivoluzionario ci ha lasciato per comprendere che in quell'uomo straordinario le cose stavano proprio così. Tuttavia, tra tante doti aveva un neo: era figlio illegittimo e quindi a lui, secondo le leggi del tempo, era negato l'accesso al pari dei becchini, preti e criminali anche se pentiti, tra le altre, alla corporazione dei giudici come i suoi avi paterni. Per lo stesso motivo non avrà in casa un'istruzione superiore come vedremo.

A onor del vero bisogna anche aggiungere che a quel tempo in Italia la condizione di figlio illegittimo era migliore che nelle altre parti dell'Europa, così come è vero che essa era diversa a seconda dell'appartenenza del padre a una famiglia più o meno potente, più o meno povera. Anche Filippino Lippi, il "gentil maestro" fu un figlio illegittimo, ma questa evenienza fu meno pesante di quella di avere come padre naturale un frate dissoluto, come appunto testimonia il solito Vasari.

Ma torniamo a Leonardo e al periodo in cui visse.

Sulla sua formazione sicuramente influi molto un fratello del padre, lo zio Francesco, che lo amò teneramente e legò a lui i suoi beni alla morte. Da lui il bambino imparò l'amore per i grandi spazi e la curiosità per le cose della natura.

Come abbiamo detto a proposito di Michelangelo, la pittura e la scultura non erano considerate arti liberali, ma manuali e perciò interdette ai discendenti di famiglie benestanti. Per esempio Mantegna, Paolo Uccello, Botticelli, il Pollaiuolo, il Perugino e tanti altri erano tutti figli di povera gente. Ne dovette prendere di botte e punizioni Michelangelo per averla vinta! Invece, per Leonardo, appunto perché illegittimo, le cose sono più facili.

Intorno al 1465-1466 viene messo a bottega dal Verrocchio, che gli riconosce una felice predisposizione per il disegno e una grande bellezza. Cosa non da poco se si pensa che in questi luoghi si aveva sempre bisogno di bei modelli.

Una curiosità mi piace raccontare. Come tutti sappiamo Leonardo era mancino, ma stranamente per i tempi non viene corretto. Perché? Molte fonti concordano nel dire che, essendo un figlio illegittimo, la sua educazione non è curata fino in fondo. Infatti conosce solo discretamente la grammatica, l'aritmetica ma non va oltre nella cultura, però è dotato di un'intelligenza piena di curiosità e questo basterà per fare di lui uno scienziato ante litteram.

Ma torniamo al Verrocchio. La sua bottega è la più famosa di Firenze. Intorno a lui orbitano grandi artisti come Botticelli, il Perugino, Lorenzo e Leonardo di Credi e tanti altri. Il linguaggio che vi si sviluppa è quello "verrocchiesco". Infatti a quel tempo emulare il maestro non era disdicevole, anzi era un motivo per saggiare le qualità dell'allievo. Infatti, è del nostro genio la frase: "Tristo è quel discepolo che non avanza il suo maestro", di cui oggi ci sarebbe tanto bisogno per i nostri giovani!

Insegnamento basilare, come abbiamo visto per altre botteghe, era il disegno non solo come impostazione del percorso artistico ma come rappresentazione del movimento e della natura disegnata sempre in ogni particolare e in questo si distingue il Nostro tanto

che il maestro gli affida spesso alcuni sfondi di dipinti ascritti alla sua bottega, la quale è famosa anche per il disegno a pennello “di nero su bianco” su tela di lino.

A differenza di Michelangelo, Leonardo sarà legato sempre al suo maestro restandogli accanto per molti anni come collaboratore, ma anche perché “quel” maestro ha una concezione dinamica dell’arte, vista come una successione di problemi sempre aperti a nuove soluzioni formali e contenutistiche, piuttosto che come una serie di regole da trasmettere all’allievo. E nessun giovane era più adatto di Leonardo ad apprendere tali direttive in quanto posseduto dall’ansia di conoscere e desideroso di trovare nuove vie in ogni campo del sapere. Nel frattempo il giovane legge, discute, impara. Frequenta altre botteghe come quella del Pollaiuolo o di Paolo Uccello col quale ultimo ha in comune molte cose, per esempio l’amore per la matematica, le cose naturali, gli animali...

Tra il 1472 e il 1475 al Verrocchio viene commissionato per la Chiesa di San Salvi a Firenze un *Battesimo di Gesù*. In questa tavola compare una prima testimonianza del genio leonardesco quando dipinge l’angelo a sinistra e alcune parti del paesaggio sullo sfondo. Nell’angelo il nostro artista dà prova dell’originalità del suo modo di operare, infatti non lo rappresenta di fronte, ma girato per tre quarti di schiena, ottenendo in tal modo una “figura ruotante”. Ma il vero capolavoro è il volto in cui capelli, sorriso, occhi hanno una leggerezza e una leggiadria nuovi per la pittura del periodo. Walter Pater nella seconda metà dell’800 a tal proposito scriveva: “Quest’angelo è come un raggio di sole in un vecchio quadro freddo e compassato.” Un cenno merita il metodo di lavoro leonardesco. A differenza di Michelangelo che esegue a tempera le opere, lui lavora a olio su fondi tanto sottili che nelle radiografie il legno del supporto si vede in trasparenza. Inoltre gli strati di olio sono leggerissimi e diventano più scuri man mano che si definisce il disegno delle carni. “La luce attraversa lo strato pittorico quasi fosse un vetro colorato per andare a battere contro lo schermo bianco del rivestimento che la riflette. Di qui l’impressione che essa promani dalle figure stesse.” (S. Bramly). Per Leonardo la pittura non deve essere una presentazione tout court del mondo, ma una “rappresentazione” in volumi e deve padroneggiare tutte le forme del sapere utili alla propria arte.

Ma andiamo avanti ed esaminiamo un’opera molto discussa: l’*Anunciazione* degli Uffizi. Essa fu attribuita al Ghirlandaio, ma anche al Verrocchio. Uno studio a penna della manica dell’angelo pubblicato nel 1907 portò più verosimilmente a un Leonardo molto giovane che va emancipandosi dagli insegnamenti dei maestri, anche se non abbiamo una data precisa di esecuzione. Ma esaminiamo il



Verrocchio,
Battesimo di Cristo, Uffizi,
Firenze

dipinto più da vicino. A un primo sguardo la prospettiva (il leggio e la mano destra della Madonna appartengono a due piani diversi) e la rappresentazione anatomica (è impossibile che la mano destra arrivi al margine sinistro del libro che c'è sul leggio) sembrano errati. Ma se osserviamo attentamente mettendoci a destra un po' in basso rispetto al dipinto l'occhio corregge automaticamente le imperfezioni, quindi l'artista ha usato un espediente compositivo, l'anamorfosi, molto comune in quel periodo, per darci, fruendo il lavoro dal punto di vista corretto, una visione esatta. Ma al di là di questo è l'atmosfera dolce dell'insieme che fa propendere per l'attribuzione a Leonardo insieme a una unità, una profondità e una luce che saranno propri dell'artista maturo.



E ancora l'aiuola fiorita in primo piano può essere solo opera di un attento osservatore della natura. Lo stesso dicasi per le ali, assai corrette e rimaneggiate da un anonimo che le ha enormemente allungate. Esse sono state riprese da un uccello vero e si attaccano direttamente alle scapole dell'angelo prolungando l'anatomia del braccio. Di colore bruno e di proporzioni perfette quelle originali, snaturate quelle ritoccate.

Andiamo alla Madonna. Sembra avere tre gambe. In realtà la terza non è altro che il bracciolo della poltrona ricoperto da un lembo del suo manto. In essa si sente fortemente l'influenza del Verrocchio soprattutto nell'atteggiamento un po' lezioso delle mani e nel leggio posto al centro poggiato su un basamento che riproduce il sarcofago di porfido di Piero de' Medici e che costituisce un elemento di ricordo nella composizione fortemente orizzontale, sottolineata anche dalle due balaustre.



Leonardo,
Annunciazione, Uffizi,
Firenze

La veduta che ammiriamo da queste è in realtà assai diversa da quella magica e atemporale propria del maestro. Essa ci presenta una luce lacustre, con montagne scoscese e gli alberi scuri in controluce, pur non essendoci la presenza dell'uomo essa si avverte nei battelli e nella cittadina sulle rive, presenza che sarà assente nelle opere successive. Ma certo di Leonardo è la dolcissima chiarezza di alba che fonde paesaggio e figure e dà alla scena un senso di mistero e d'incanto.

Lo stesso arcangelo Gabriele ci ricorda alla lontana l'angelo del battesimo di Gesù, straordinaria la manica elegantemente rimboccata e la posa stessa del braccio, al paragone la Vergine appare un po' rigida nell'impostazione anche se bellissima.

Per questa volta ci fermiamo qui, anche perché lo spazio a nostra disposizione è stato esaurito. Ma racconteremo di Leonardo per qualche tempo ancora.

Il sublime ingegno di Leonardo

La genialità compositiva di alcune opere

Geniali lettori, oggi si mette in piazza la nostra vita con grande nonchalance, anzi si dice che chi non “appare” non esiste. Beh, il nostro Leonardo, nel nostro tempo sarebbe proprio fuori posto. Infatti, la sua vita intima ci è sconosciuta, nonostante ci abbia lasciato migliaia di fogli di taccuini sui quali annotava ogni cosa ma non i propri ricordi, le proprie sensazioni, per cui la sua personalità è per noi un enigma. Invece esteriormente, come abbiamo visto in precedenza, la sua esistenza è come quella degli artisti rinascimentali “erranti” di corte in corte, pronti a vendere la loro arte al migliore offerente.

Gli fu propria una grande solitudine e incomunicabilità, che sono poi le costanti dell'uomo di genio, addirittura le diverse note che potrebbero rivelare la sua indole, più che aprirci uno spiraglio sulla sua interiorità, ci rendono il compito più difficile. Egli neutralizza, infatti, ogni sentimento che possa addolorarlo, per sostituirvi l'occhio freddo dello scienziato.

L'ascesa del genio di Leonardo ha delle fasi discontinue. Per esempio dal 1474, epoca in cui si potrebbe datare il ritratto di *Ginevra Benci*, fino al 1478 e oltre non si hanno notizie di sue opere. Possibilmente è assorbito da altri interessi, l'astronomia e la geografia per esempio, visto che in questo periodo frequenta Toscanelli, oppure la fisica e la meccanica o l'anatomia e la musica. Del resto suona una specie di viola da accompagnamento, che si può tenere in diversi modi e che, per essere usata, ha bisogno di un archetto. Inoltre, alla musica aggiunge il canto, avendo una voce straordinaria.

Dicevamo che l'artista è molto bello, come concordano le fonti, e certamente le donne non restano indifferenti ma, pare, che lui non se ne curi, se non come fatto squisitamente estetico. Questo mette in giro delle voci sulla sua presunta omosessualità, anche se tale propensione non scandalizzi più di tanto all'epoca.

Tuttavia, Leonardo, mentre è ancora presso il Verrocchio, insieme ad altri tre giovani, viene ugualmente accusato in modo anonimo del “peccato contro natura” perpetrato nei confronti di un certo Jacopo Saltarelli. Si fa un processo, ma tutti e quattro gli imputati vengono assolti per mancanza di prove sia in prima istanza che in seconda.

Il fatto che la denuncia sia stata anonima fa pensare che si volesse “colpire” qualche altro e magari nel gruppo sia finito l'artista.

Comunque sia, questo fatto influisce molto sulla sua sensibilità.

Certo, molte perplessità sulla sessualità di Leonardo permangono, suffragati anche dai disegni di nudo maschile, la maggior parte dei quali ritrae la metà inferiore del corpo, mentre in quelli femminili la metà superiore.

Freud nell'esaminare la personalità del vinciaco dice di dubitare che “egli abbia mai stretto appassionatamente una donna”.



Leonardo, *Ginevra Benci*,
National Gallery of Art,
Washington

In realtà non si ha notizia di qualche compagna o di amicizie femminili, al contrario è circondato da molti giovani assistenti, che cambia spesso. Che sia stata la denuncia il motivo della mancanza di opere in questo periodo? Eppure, dai libri contabili del padre, ser Pietro, risulta che fino al 1480 ha pagato le tasse per lui e gli ha pagato anche l'affitto dello studio.

Solo nel 1482 si ha notizia di una lettera commendatizia di Lorenzo il Magnifico al duca di Milano in cui Leonardo è definito il migliore artista del momento. In seguito a questa “presentazione”, egli abbandona volentieri Firenze per Milano, lasciando incompiuta sia l'*Adorazione dei Magi* sia il *San Girolamo*.

Leonardo, *San Girolamo*,
Pinacoteca vaticana,
Città del Vaticano



Ci si chiede: “Come mai?” Possiamo azzardare delle ipotesi. A Firenze il Rinascimento guarda al passato, è troppo letterario e classicheggiante e questo è un fatto negativo per il nostro genio, perché, come lui stesso si definisce, è “homo senza lettere”, non conoscendo il latino e men che meno il greco. Invece a Milano la matematica e la meccanica sono molto considerate e l’atmosfera, che si respira, è cosmopolita. Questa per lui è certamente la città ideale. Qui, infatti, rimarrà per ben diciotto anni e saranno gli anni più fecondi della sua attività.

Ma, facciamo un passettino indietro ed esaminiamo le opere citate. Prima fra tutte il ritratto di *Ginevra Benci*. Esso si trova a Washington, ma fino al 1967 era nel palazzo viennese dei duchi di Liechtenstein, che lo vendettero per una cifra astronomica agli Stati Uniti ed è attualmente l'unica opera di Leonardo che si trova lì.

Osservatelo attentamente. Non vi sembra piuttosto strano? Piuttosto tozzo? In effetti, non avete torto. Il quadro è molto piccolo circa 39 per 38 centimetri e, se immaginate che mancano una ventina di centimetri, vi renderete conto che la vostra osservazione è esatta. Con molta probabilità era, come la Gioconda, un mezzo busto ove erano presenti anche le mani, ma non si sa per quale motivo sia stato accorciato.

Era incompleto? Era troppo rovinato?

Comunque sia, resta sempre un capolavoro. A Windsor c'è un disegno preparatorio a punta d'argento in cui sono presenti le mani, appunto. Ciò mette in evidenza l'innovazione che apporta Leonardo anche relativamente alla ritrattistica. Infatti, nei dipinti precedenti a questo ci si accontentava di un busto e per le donne di un busto anche di profilo. Per la verità, il Verrocchio ne aveva scolpito uno in marmo, che si trova al Bargello a Firenze, in cui erano presenti le mani, Leonardo non fa altro che trasportare la novità in pittura. Lui stesso dice: "Farai le figure in tale atto il quale sia soffiante a dimostrare quel che la figura ha nell'animo, altrimenti la tua arte non fia laudabile".

Il quadro rappresenta Ginevra Benci, figlia di un ricchissimo banchiere e sposa di Luigi di Bernardo Niccolini, conosciuta perché poetessa ma soprattutto per la sua bellezza. A lei lo stesso Lorenzo de' Medici dedica alcuni versi di due suoi sonetti. Della Benci si innamora platonicamente Bernardo Bembo, ambasciatore veneziano a Firenze, il quale commissiona a dei poeti fiorentini alcuni versi celebrativi del suo sentire, e pare anche, secondo un'ipotesi recente, che abbia commissionato questo ritratto. Sul retro c'è una ghirlanda di palma e alloro e la seguente frase: *Virtutem forma decorat*: la virtù è di ornamento alla bellezza. Che allude certamente alla castità e alla durevolezza del sentimento platonico.

Comunque sia, durevoli e intensi sono i rapporti del nostro genio con la famiglia Benci, tanto che quando parte per Milano *L'adorazione dei Magi* è in casa di Amerigo Benci.

Ma, torniamo al quadro. Osservate attentamente l'atmosfera in cui è immersa la figura, che volge le spalle al paesaggio: il cielo è al crepuscolo, in lontananza si osserva l'inquietante luccichio dell'acqua di un lago o di un fiume. E ancora, a zone chiare si alternano zone scure. Il tutto fa sì che figura e paesaggio siano intimamente legati.

Questa è la grande innovazione di Leonardo. È come se la donna, ripresa in quella sua diafana chiarezza, proiettasse intorno a sé quello che

le sue labbra chiuse, la fronte che ha la levigatezza del marmo e lo sguardo malinconico non dicono.

Tecnicamente Leonardo, per meglio stendere il colore e rendere la pelle quanto più vicina alla realtà, ha usato le dita, sicché sulla tela sono rimaste le sue impronte digitali...

Osservando il dipinto, molti critici vi hanno visto una certa freddezza, come del resto negli altri suoi ritratti, ma è solo un'impressione dettata magari dalla scarsa conoscenza dell'artista, che, platonica-mente, pensava che le emozioni di qualsiasi tipo non sono altro che il "riflesso" dell'idea pura di emozione, in cui tutte si fondono, contengono e sublimano. Quindi, il fascino dei ritratti dell'artista sta più nel suggerire che nel dire apertamente.

Passiamo adesso a un'opera incompiuta: il San Girolamo. Essa è citata tra i beni di un allievo dell'artista: Gian Giacomo Caprotti, conosciuto come Salai.

La storia del recupero di quest'opera è molto particolare.

Nel 1820 viene acquistata presso un rigattiere romano dal Cardinale Fesch, zio di Napoleone e serviva da anta a un mobile. Tra l'altro era mancante della testa. Cinque anni dopo lo stesso cardinale, che evidentemente non si rassegna ad avere un'opera "senza testa", trova la parte mancante da un ciabattino. Solo nel 1845 la tavola passa al Vaticano ove viene restaurata. Ovviamente questo potrebbe far sospettare dell'autenticità dell'opera. Ma ogni dubbio è fugato perché presenta vicinanza stilistica con l'Adorazione degli Uffizi.

San Girolamo visse a Roma, in Gallia, nel deserto siriano e infine a Betlemme. Uomo colto fece la revisione critica della Bibbia, che tradusse in latino.

Si narra che estraesse dal piede di un leone una spina e che per questo l'animale gli rimase amico. Leonardo si rifà a questa tradizione e lo dipinge come un uomo senza età con le orbite infossate, magrissimo e nel momento in cui si batte il petto con un sasso, mentre ai suoi piedi è accovacciato il leone. La figura abbozzata svela il modo di procedere dell'artista nello stendere i colori. Infatti prima dipinge le parti più scure e poi quelle più chiare, in modo da dare la sensazione che i volumi aggettino rispetto al piano frontale del dipinto.

Tutta la figura tradisce il grande interesse di Leonardo per l'anatomia. Infatti, sono visibili i tendini del collo, le costole sporgenti, le ossa del viso.

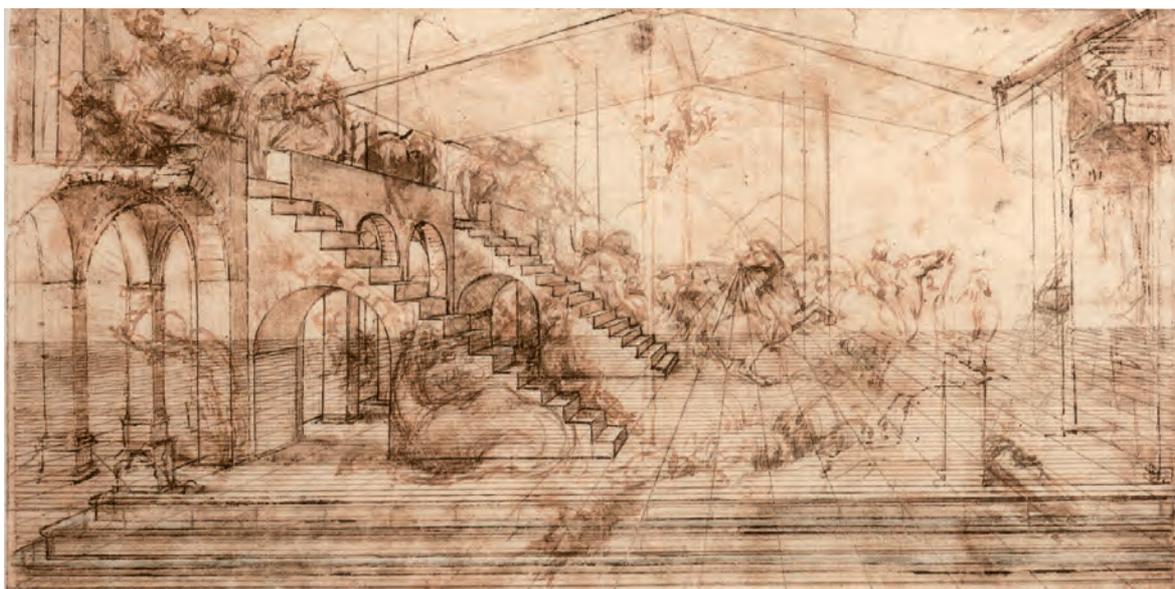
Quanto al leone, esso è stato sicuramente dipinto dal vero. Infatti, erano presenti nel serraglio de' Medici diversi animali, che spesso venivano regalati dagli ambasciatori. Da notare la curva della coda, che fa da contrappunto al braccio del santo, mentre le rocce dello sfondo formano come un'immensa croce. Sullo sfondo si nota un



insieme di cime aguzze appena visibili, poiché la preparazione della tavola ha qui un colore verdastro.

La composizione, come potete facilmente notare, è piramidale. Ma ciò che colpisce nell'insieme è quel senso di supplica dolorosa, che possiamo leggere sulle labbra di quest'uomo, che si percuote con una pietra. Questa è certamente l'opera più tragica e disperata del secolo. Leonardo ha circa trent'anni e attraversa un periodo buio della sua esistenza, anche se non ne conosciamo affatto le motivazioni.

Leonardo, *L'adorazione dei Magi*, Galleria degli Uffizi, Firenze



Leonardo, *Studio per
L'adorazione dei Magi*,
Galleria degli Uffizi,
Firenze

L'immagine del Santo, il luogo desolato, il leone accucciato ma ruggente stanno a indicare un periodo di pessimismo, di disgusto della vita e della carne, che l'artista si porta dentro. Il tutto è accentuato dal fatto che l'opera è abbozzata e quindi ancora monocroma ma questo, invece di nuocere, dà maggiore risalto alla rappresentazione colma di angoscia. Un'altra opera, citata poco sopra ma rimasta incompleta, di Leonardo è *L'adorazione dei Magi*, commissionatagli per l'altare maggiore del convento dei frati di San Donato a Scopeto, poco lontano da Firenze. Il quadro è molto grande circa due metri e mezzo di lato ed è la prima opera che finalmente dà all'artista la possibilità di affrontare il "grande genere". Tuttavia, i termini del contratto con i frati sono alquanto strani, che per ovvi motivi di spazio ometto, ma trascrivo una curiosità: i colori in polvere e la foglia d'oro sono a carico dell'artista, contrariamente all'uso, mentre il tempo per ultimare il lavoro è di due anni, due anni e mezzo, pena la perdita dell'opera. In effetti, Leonardo non rispetterà nessuna delle clausole e lascerà l'opera abbozzata, come dicevamo, a casa del Benci, tuttavia farà molti disegni preparatori. Rispetto al San Girolamo, questa è molto articolata e piena di movimento, come notate dai piani pittorici che si moltiplicano, quasi l'artista volesse scavare lo spazio e aprire prospettive. L'occhio, inoltre, è indotto a fare un percorso circolare seguendo gesti e azioni che hanno come perno la *Madonna col Bambino*. Ovviamente il Vinciano vuole, in quest'opera, rendere comprensibile la portata universale della nascita di Gesù e le sue conseguenze. Basti

osservare l'atteggiamento sottomesso dei Magi, che nelle iconografie tradizionali sono rappresentati pomposamente, per capire la portata innovativa di questa Adorazione, in cui ogni elemento di circostanza e gli stessi simboli canonici sono superati, per lasciare decantare solo l'atemporalità dell'evento, sottolineata dall'ambientazione che potrebbe essere un luogo qualsiasi e quindi al di fuori del tempo.

La composizione è molto complessa, ma ciò che salta agli occhi, come si diceva poco sopra, è l'immagine centrale della Madonna col Bambino, attorno a cui orbitano i personaggi.

Sullo sfondo a destra c'è uno scontro di armati a sottolineare la confusione dei tempi antichi. Al di sotto, delimitati da un terrapieno rotondo, un gruppo di persone manifestano stupore, perplessità o rapimento, in quanto sono stati testimoni dell'aprirsi di una nuova era. Caratteristico è il personaggio vicino all'albero più grande, che punta il dito verso il cielo, gesto che ritroveremo nel San Giovanni, mentre i cavalieri li ritroveremo nella Battaglia di Anghiari.

Quest'opera, nonostante sia allo stato di abbozzo, suscitò un grande interesse tra gli artisti del tempo.

Raffaello restò stupefatto e ne trasferì alcuni elementi nella Stanza della Segnatura. A essa si ispirarono sia Filippino Lippi sia il Ghirlandaio oltre al Botticelli.

Sembra che lo stesso Michelangelo, più giovane di venticinque anni, ne abbia sentito l'influsso, quando dipinse nel soffitto della Sistina alcuni volti allucinati.

Lo stesso accadrà davanti alla portata innovativa del cartone della Madonna, Sant'Anna e il Bambino, davanti a cui per ben due giorni sfilarono ammirati i Fiorentini.

Bei tempi quelli, quando anche l'umile gente riconosceva il genio!

Ma torniamo alla nostra opera e chiediamoci perché l'artista non la finì. Di ultimato c'è un solo personaggio, quello al margine destro, che alcuni suppongono sia un autoritratto dell'artista. Il resto rimane allo stato di abbozzo. Il solito Vasari sostiene che "Leonardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose e nessuna mai ne finì, parendogli che la mano aggiungere non potesse alla perfezione de l'arte ne le cose, che egli s'immaginava...", quindi s'immaginava una perfezione talmente alta, che, pur essendo un artista eccellente, non riusciva a portare a termine l'opera come nella mente era stata concepita.

Ma, non è solo questa l'ipotesi secondo la quale il maestro lascia incompiute le proprie opere, ce ne sono tante altre, che non mettiamo in conto di dire per non tediare ulteriormente, né pretendiamo di aggiungere la nostra per il fondato timore che chiudiate la rivista e mandate me e lei al... creatore. E quindi... tregua per occhi e mente e... alla prossima.

Leonardo a Milano

L'ultima cena, un'opera rivoluzionaria

Milano al tempo in cui vi giunse Leonardo intorno al 1480 è una delle città più attive, popolose e potenti d'Europa. Lo stesso artista ne disegnerà la mappa.

Nonostante ciò, il centro abitato è costituito da un insieme di case medioevali con stradine strette e labirintiche, a tratti sostituite dai navigli, ove regna un gran frastuono e una grande promiscuità e ove la plebe, contenuta nella soffocante cinta muraria, si assiepa “al modo di torme di capre”, mentre qua e là appaiono alcuni monumenti importanti come l'Ospedale Maggiore o la Banca dei Medici. Leonardo ovviamente percepisce immediatamente il problema e suggerisce al Moro di sventrare e risanare strade e cortili, di decentrare i quartieri più popolosi e di abbellire la città con numerose dimore nobiliari.

Il Duca non resta insensibile ai suggerimenti dell'artista che gli avrebbero assicurato, in relazione alla dislocazione dei vari quartieri e dei vari edifici, il risanamento del luogo, l'incremento delle entrate, il richiamo in città dei ceti più abbienti in uno col prestigio immenso che ne sarebbe derivato. Purtroppo, per le tempestose condizioni politiche i progetti di Leonardo finiscono per non essere attuati.

Nonostante la situazione urbanistica, Milano, come si diceva, è una delle città più popolose d'Europa. Vi sono settanta lanifici che producono quindicimila pezze di panno a cui si devono aggiungere i setifici, la produzione e vendita di armi, i vetri, le ceramiche, gli strumenti musicali, l'arte della stampa e via elencando.

Pur non essendo bella come Firenze, questa città attrae il nostro genio, perché è dinamica e lui si sente a proprio agio, tanto che vi soggiorna per circa diciotto anni.

All'inizio, date le scarse finanze, vive a casa di un gruppo di artisti: i sei fratelli De Predis.

Non è raro in questo periodo che pittori e scultori, per dividersi le spese, abbiano in comune gli studi.

Tra l'altro i De Predis sono ben introdotti a corte, tanto è vero che in un documento del 1483 si legge che la Confraternita della Nuova Concezione della Santa Vergine Maria affida a Leonardo e a due dei De Predis la realizzazione di una pala d'altare. Il primo dovrà eseguire la parte centrale, uno dei due fratelli le due ante laterali e l'altro la doratura.

Il contratto elenca minuziosamente i personaggi, che vi devono comparire e, addirittura, come devono essere abbigliati.

Leonardo si regolerà come sempre... a modo suo.

La Madonna non ha bisogno di troppi orpelli, pensa l'artista. Nasce così la *Vergine delle Rocce*.

Di essa si hanno due versioni, una si trova a Parigi al Louvre ed è, come sostiene la maggior parte degli studiosi, quella dipinta inte-

ramente da Leonardo e successivamente acquistata alla Compagnia da Ludovico il Moro e data come dono di nozze a Massimiliano D'Asburgo, che aveva sposato Bianca Maria Sforza. Infatti, il dipinto viene menzionato da Cassiano dal Pozzo nel 1625 a Fontainebleau. Comunque sia, ne fu fatta una copia. Gli esperti del settore non concordano sull'attribuzione di essa, se a Leonardo stesso o, come pare più probabile, al De Predis. La copia, dopo varie vicende, approdò a Londra alla National Gallery.

Ma esaminiamo il dipinto più da vicino.

La composizione è piramidale, come molte opere del Vinciano, e ha al centro la Vergine, a destra della quale c'è il San Giovannino e a sinistra un Angelo e Gesù benedicente. La scena si svolge in un paesaggio roccioso ma fiorito, in cui lo spazio e il tempo sono assolutamente irreali.

Molto si è discusso e si discute sulla simbologia sia dei fiori che dei gesti. Possiamo solo andare per ipotesi.

Lo abbiamo ripetuto più volte, Federico Zeri sosteneva che già dopo trent'anni dalla realizzazione di un'opera molti simboli ci sfuggono. Figuriamoci dopo secoli! Quindi noi cercheremo di tenerci sulle generali iniziando da quelli della passione.

Esaminate ora insieme a me le piante. Sullo sfondo c'è dell'edera che è simbolo di fedeltà. A sinistra in primo piano l'iris e dietro il san Giovannino una palma. Essi indicano l'incarnazione del Verbo e la pace, che questo evento propone all'umanità. C'è poi l'anemone. Nell'antichità era il fiore che simboleggiava la tristezza e la morte e quindi ora nel dipinto indica la Crocifissione.

I gesti. Cosa ci comunicano i gesti? È difficile dirlo. Sulla stessa traiettoria sta la mano di Gesù benedicente, quella dell'angelo Uriel e quel-



Leonardo (?), *La Vergine delle Rocce - seconda versione*, National Gallery, Londra

Leonardo, *La Vergine delle Rocce*, Louvre, Parigi



la della Madonna. Se, magari con un po' di fantasia (ma poi sarebbe fantasia?), uniamo con una linea ideale la mano dell'angelo con quella di San Giovannino, e la mano della Madonna con quella di Gesù, ci accorgiamo che formano una croce ideale.

Tuttavia, direbbero gli psicologi che non bisogna scavare troppo nei simboli in quanto essi si impongono all'artista dal profondo della sua interiorità.

E, comunque, con una certa verità possiamo sostenere che l'essenza dell'idea del nostro genio è quella di un'opposizione. Da una parte la serenità dei personaggi su cui spicca l'angelo, che accenna a un sorriso, dall'altro lo sfondo: disumano, caotico, ostile, da fine del mondo.

Le stesse piante non germogliano dal terreno ma dalle rocce dure.

Allora, cosa potrebbe e vorrebbe dirci Leonardo?

Possibilmente, attraverso il contrasto tra natura rocciosa e avversa e personaggi sereni, egli vuole dimostrare come la Vergine fecondata da un miracolo, dallo Spirito Santo cioè, abbia salvato il figlio, per offrirlo a un tragico destino. Questo contrasto è accentuato anche dalla luce limpida e dorata in primo piano, laddove intorno l'oscurità si infittisce, si fa inquietante, misteriosa e il mistero ci rapisce e ci affascina, come affascino i contemporanei di Leonardo.

L'artista stesso dice che il pittore è: "signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose." E altrove la frase celeberrima: "La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina."

Ricordate quante volte a proposito dell'alchimia abbiamo ripetuto questo concetto? Ricordate *l'Autoritratto con pelliccia* di Dürer?

E Leonardo non poteva essere immune dallo spirito del tempo.

Ma, lasciamo da parte le idee alchemiche del Nostro, che ci porterebbero molto lontano, e andiamo a un capolavoro assoluto nella storia dell'arte di tutti i tempi: *L'ultima Cena* del refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano, ove si recavano i frati domenicani per i pasti.

Qui l'artista troverà una soluzione geniale relativamente al problema spaziale. Infatti, servendosi della prospettiva, farà sì che lo spazio fittizio del dipinto prolunghi quello reale dell'ambiente. Una serie di escamotage prospettici come: la quadratura del pavimento, il soffitto a cassettoni, le tappezzerie alle pareti, le tre finestre del fondo da cui penetra pittoricamente la luce, la posizione stessa della tavola ci danno la sensazione dello sfondamento della parete. È come se nell'ambiente del refettorio si snodasse un altro ambiente: quello dell'ultima cena.

Questa di Leonardo è la composizione più sapiente e completa di tutta la storia dell'arte. Tra l'altro è l'unica sua opera che è rimasta nello stesso luogo per cui fu concepita.

Il Moro era particolarmente legato a questa chiesa, perché qui si ritirava in raccoglimento e qui insieme con la moglie e la discendenza voleva essere sepolto.

Relativamente alla decorazione del refettorio, una parete è affidata, perché vi affreschi una Crocifissione, a un certo Montorfano, l'altra di fronte a Leonardo che, a similitudine dei pasti dei monaci, vi concepisce l'ultimo pasto di Gesù nel momento in cui questi dice: "In verità, io vi dico che uno di voi mi tradirà".

La frase produce trambusto tra i discepoli, le fisionomie esprimono scompiglio, incredulità, collera, sospetto e così via.

Al modo di un vero e proprio regista Leonardo affida a ciascuno dei personaggi una parte, come si evince dai suoi taccuini. Chi parla all'o-



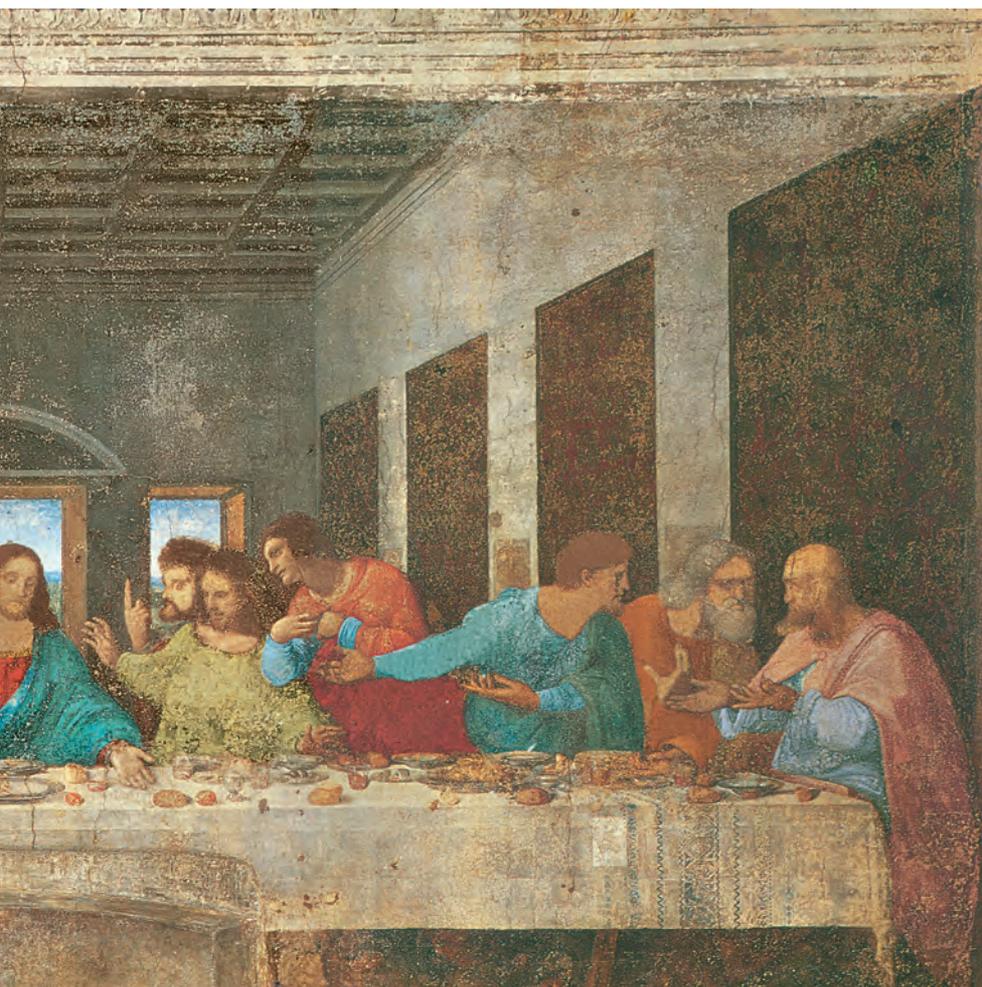
recchio del proprio vicino, chi volge la testa verso l'altro commensale, ascoltando quello che gli dice e tenendo nelle mani un coltello, chi esprime meraviglia con la bocca e così via.

I discepoli sono raggruppati a tre a tre attorno alla figura del Cristo.

Giuda è riconoscibile dal gesto di stringere al petto la borsa con i trenta denari e la cui mano tocca quasi quella di Gesù. Infatti, fra non molto metteranno le loro mani nello stesso piatto.

La figura stessa del Redentore esce fuori dai canoni rappresentativi del tempo. Infatti, è senza la barba. A lungo Leonardo ne cercò il modello insieme a quello di Giuda e fece numerosi studi preparatori.

Particolare non da poco, la tavola ha una bellissima natura morta posata su una tovaglia bianca.



Leonardo, *L'ultima Cena*,
Refettorio Santa Maria
delle Grazie,
Milano

L'impostazione del disegno è a triangolo isoscele molto ribassato, il cui vertice è rappresentato dalla testa del Cristo, la tranquillità del quale si oppone all'agitazione dei discepoli.

Solo un personaggio è più calmo degli altri: il prediletto Giovanni, che ha gli occhi chiusi e il capo reclinato a sinistra, come contraltare al capo del Redentore ed è l'unico che comprende, che si sta per compiere il destino del Maestro.

L'*Ultima Cena* è talmente innovativa sotto tutti gli aspetti: pittorici, spaziali, contenutistici e così via che gli artisti che sono venuti dopo hanno dovuto fare sempre i conti con essa.

Intanto vediamo alcuni particolari.

Prima di Leonardo tutti gli apostoli erano stati rappresentati con l'aureola, tranne Giuda, spesso isolato, o di schiena o posizionato in disparte, per farlo riconoscere immediatamente.

Inoltre, per rompere la monotonia degli apostoli disposti attorno a un tavolo gli artisti avevano cercato ogni escamotage possibile.

Il nostro genio, invece, rompe ogni regola e mette Giuda vicino al Cristo, raggruppando gli apostoli, come dicevamo, a tre a tre, togliendo loro anche le aureole e impostando il dipinto come uno spazio nello spazio. E ora, cari lettori, per alleggerire il "racconto" un aneddoto riferito dal solito Vasari.

Leonardo, come sapete, lavorava con molta lentezza, ma, questo particolare, allorché dipingeva nel suo studio, non suscitava curiosità, nel refettorio, invece, veniva osservato da una grande quantità di persone, le quali ci hanno lasciato numerose testimonianze sul suo modo di operare.

Ne scegliamo una. Quella riportata da una novella del Bandello, in cui si legge: "Soleva, dico, dal nascente sole fino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma, scordatosi il mangiare e il bere, di continuo dipingere. Se ne sarebbe stato due, tre o quattro dì che non v'avrebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno; e solamente contemplava, considerava, ed esaminando fra sé le sue figure giudicava."

Ma, quando si allontanava e non dipingeva, dove andava?

Non si sa con certezza.

Molte le supposizioni, che non riportiamo per non appesantire il discorso, ma immaginiamo, fantasiosamente, che andasse a cercare dei modelli. Lavoro molto complicato perché l'artista voleva che al tipo rappresentato dovessero corrispondere anche le qualità interiori.

Infatti, le opere di Leonardo sono una specie di trattato delle passioni umane. Non per nulla un poeta, Giovan Battista Giraldi, il cui padre andava spesso a vedere Leonardo lavorare in Santa Maria delle Grazie, diceva che i poeti e i romanzieri dovevano prendere esempio

dall'artista in relazione al suo modo di elaborare le figure. Egli dice testualmente: "Leonardo, qualora voleva dipingere qualche figura, considerava prima la sua qualità e la sua natura e [...] poi se ne andava ove egli sapeva che si radunassero persone di tal qualità e osservava diligentemente i loro visi, le loro maniere, gli abiti e i movimenti del corpo..." e quando trovava i personaggi giusti faceva molti schizzi sul taccuino, che portava sempre appeso alla cintola e quando gli schizzi gli sembravano bastanti cominciava a dipingere. Del resto la cosa è confermata dagli stessi taccuini.

Possibilmente i modelli per il Cenacolo sono tra i personaggi che ruotano intorno a lui.

Dicevamo che l'artista dipinge con troppa lentezza, tanto che i frati se ne lamentano col Duca, soprattutto quando si rendono conto che l'unica cosa che resta da finire è il volto di Giuda.

La denuncia fatta al Moro dà il destro a Leonardo per realizzare il viso di Giuda come quello del Priore, che l'ha accusato. La cosa diverte moltissimo il Moro.

Il Cenacolo oggi è molto deteriorato, tanto che a stento si riconoscono le fisionomie. Ciò è dovuto sia al fatto che la parete del refettorio era umida, ma molto al metodo di lavoro usato dall'artista, che non si servì dell'affresco come avrebbe dovuto fare, proprio perché esso presuppone tempi rapidi di esecuzione e pochi ripensamenti. Invece, come abbiamo visto, Leonardo aveva un metodo di lavoro tutto suo e molto lento, così pensa di realizzare l'Ultima Cena a tempera forte su un doppio strato di gesso. Ciò gli consente di lavorare con maggiore lentezza e di usare agevolmente lo "sfumato". Ma il metodo si rivela errato, infatti l'opera comincia a guastarsi qualche decennio dopo essere stata realizzata, e già da allora le stesse fisionomie non si distinguono più. Per colmo di sventura nel 1600 viene aperta alla base del cenacolo una porticina, che conduceva alle cucine, per cui i piedi di Gesù "saltarono". I restauri successivi furono più dannosi che altro. Nel 1500 e nel 1800 l'opera è danneggiata ulteriormente da due inondazioni. Ma non bastarono. Durante la seconda guerra mondiale una bomba sfondò il tetto del refettorio, tuttavia non mandò in frantumi l'opera, perché era stata protetta da sacchetti di sabbia. Dopo l'ultimo, complicatissimo restauro, durato anni, sarà difficile risanare ancora l'opera.

Mi auguro che questi brevi articoli abbiano suscitato in voi, cari lettori, la curiosità di andare a vedere "da vicino" le opere del nostro genio e di commuovervi davanti a tanta innovazione espressiva e contenutistica. Io, per parte mia, vorrei fermarmi qui con Leonardo, fiduciosa nel fatto che anche per il nostro genio io vi abbia dato qualche chiave di lettura attraverso la quale potete aprire altre porte, per conoscere più approfonditamente l'opera di questo genio assoluto.

Il Barocco

L'epoca in cui visse Caravaggio

Carissimi lettori, in questo numero avrei voluto parlare della Gioconda e di Leonardo architetto e scienziato, ma desisto, perché potrete trovare abbondanza di notizie sia su Internet che su qualunque manuale.

E poi, dite la verità, del Cinquecento ne avete abbastanza... e anch'io non sono da meno. Allora, col vostro permesso, cambiamo argomento e facciamo un passetto temporale avanti. Raggiungiamo il Barocco e successivamente Caravaggio.

Il Barocco, epoca ambigua, che si è portata dietro per molto tempo una connotazione negativa e spesso contraddittoria, ma che, relativamente di recente (Wolfflin nel 1888 pubblicò *Renaissance und Barok*) è stato rivalutato e, se posso azzardare un'ipotesi, esso trova molti punti di contatto con la contemporaneità.

Tuttavia, prima di tuffarci nel vivo delle argomentazioni, diamo qualche notizia storica, senza la quale è sempre molto difficile spiegare ciò che accade in tutti i campi.

Il Rinascimento era stata un'età splendida, perché l'Italia, nel complesso, aveva goduto di un lungo periodo di pace grazie anche alla mediazione, tra i vari statarelli italiani, di Lorenzo il Magnifico, giudicato, come ricorderete, l'ago della bilancia della politica italiana. Alla sua morte, 1492, però le cose cambiarono. L'Italia suscitava molti appetiti... visto lo splendore dell'epoca precedente, a cui si aggiunge la debolezza dei vari stati troppo piccoli. Tra l'altro nello stesso anno, veniva scoperto un nuovo mondo: l'America.

Da questo momento in poi, comincia una fase di decadenza. Tuttavia all'inizio, essa non si delinea chiaramente, perché le manifatture lavorano ancora a pieno ritmo e i prodotti italiani sono richiesti nei vari mercati, l'edilizia pubblica e privata va bene, la popolazione aumenta e così via.

Ma è solo un breve periodo. Ben presto arrivano altre guerre che sconvolgono la penisola mentre i Turchi avanzano contro Venezia, le pestilenze sono in agguato (vedi i *Promessi Sposi*), le ribellioni non si contano.

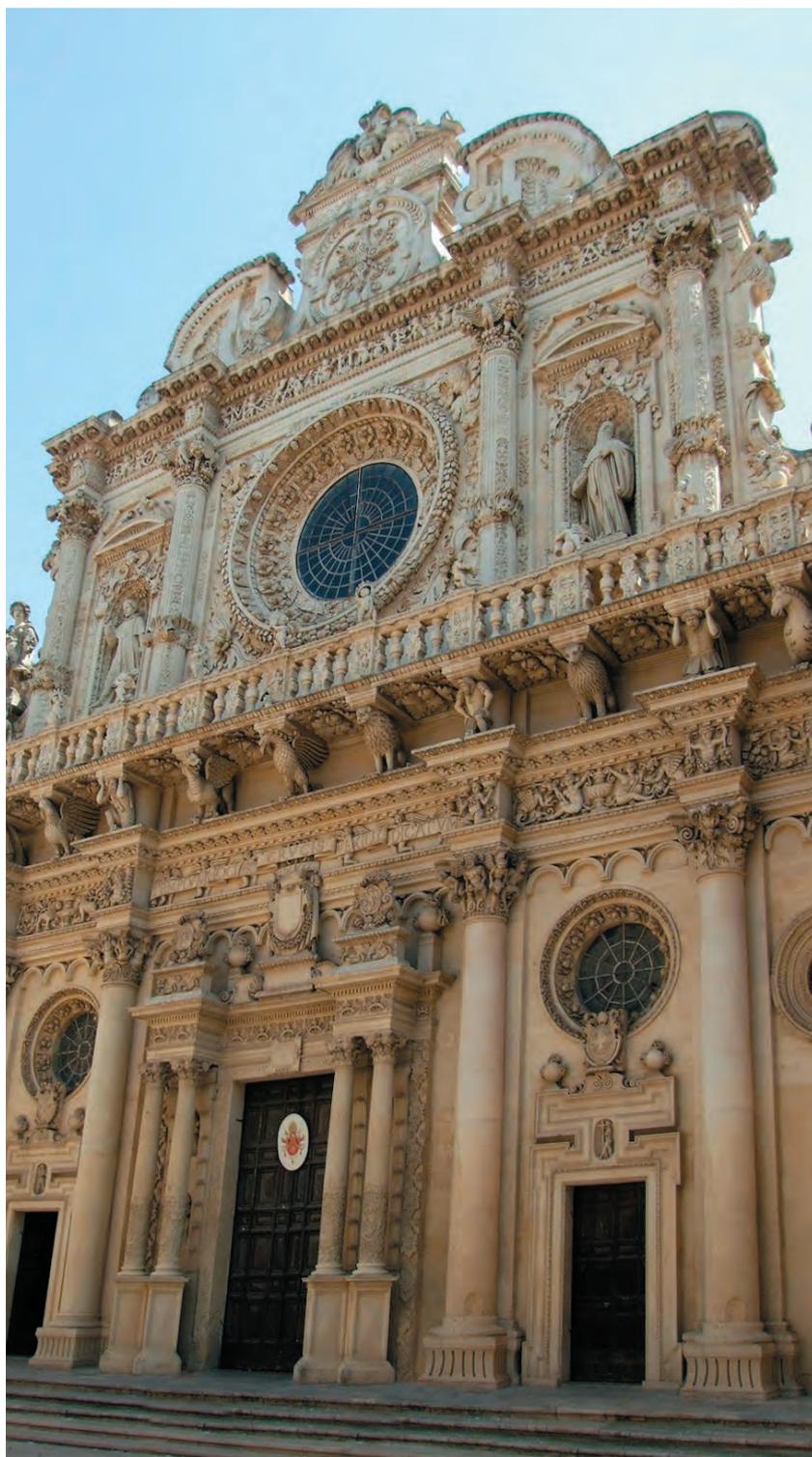
Ma, per orientarci meglio ancora, indichiamo un'altra data 1559: Trattato di Cateau-Cambrésis, tra gli Asburgo e la Francia. Esso sancì l'influenza spagnola su quasi tutta la penisola italiana, e in particolare nel Milanese e nel Napoletano. Quest'ultima era una regione molto estesa, che, allora, comprendeva anche la Sicilia. In pratica, era lo stato più grande della penisola. E ancora, a Firenze, dopo alterne vicende, i Medici avevano ristabilito il loro dominio su quasi tutta la Toscana. Si avviava a conclusione anche il famoso Concilio di Trento (1545-1563), che decretò la divisione della Chiesa in due parti: la cattolica e la protestante.



Pietro da Cortona, decorazione di una sala di Palazzo Pitti, Firenze

La prima, di fatto, tornò a occupare quella collocazione centrale propria del Medioevo, che era andata perduta nel corso dell'Umanesimo e del Rinascimento. Questo avvenne per mezzo di alleanze con i vari sovrani, in modo da mantenere gli stati italiani soggetti alla Curia e non sto a elencare il mare di privilegi (nulla cambia sotto il sole!) anche e soprattutto in campo culturale attraverso l'ordine dei Gesuiti, a cui aggiungasi l'Inquisizione, l'indice dei libri proibiti, la censura della stampa, i roghi, il "catechismo delle immagini", la chiusura della maggior parte delle scuole a eccezione di quelle dei Gesuiti appunto e così via.

Facciata della Basilica
di Santa Croce
(esempio di Barocco fiorito),
Lecce



Tutto questo e altro ancora acui il divario tra le classi ammesse all'istruzione e alla cultura e la massa degli ignoranti, cosa che pesò (e forse pesa ancora?) nella società italiana per molto tempo. Da ciò le profonde lacerazioni sociali. Da una parte grandi ricchezze concentrate nelle mani di pochi (e oggi?), dall'altra una massa di diseredati umiliati dalla miseria e dalla fame, nonché dall'ignoranza e dalle superstizioni.

In questo contesto, la Chiesa la fa da padrone per mezzo dell'Inquisizione, le delazioni, i supplizi, le torture, tra le più orrende che si possano immaginare e non sto a dissertare oltre. (Per saperne di più si può consultare il documentatissimo testo di M. Soresina: *Libertà va cercando*).

Ricordo, per inciso, il processo al pittore Paolo Veronese, o la copertura delle "pudenda" nel Giudizio Universale di Michelangelo, il processo a Giordano Bruno, a Tommaso Campanella e a tanti altri ancora. Ma non dilunghiamoci, per non essere tacciati di blasfemia!

Pur senza queste visioni apocalittiche, mi sorge spontanea una domanda: la storia è qualche volta *magistra vitae*?

Intanto, molti intellettuali, che avevano dato vita al Rinascimento, erano morti, tra cui Ariosto, Machiavelli, Guicciardini, Raffaello e altri. Pur tra mille difficoltà (es: il processo a Galileo!) la scienza avanza e permette una nuova visione del cosmo, che è dimostrato infinito e senza centro (il che richiama inevitabilmente la rivoluzione tecnica, scientifica e tecnologica odierna), che frantuma quelle certezze, che in occidente si tramandavano da millenni basate sul sistema tolemaico-aristotelico, che vedeva un universo ben gerarchizzato e ordinato e dove l'uomo occupava il centro.

Contro questa presunzione, Galileo affermava che l'uomo non aveva bisogno di altra guida che la propria ragione. Non per nulla l'epoca successiva verrà indicata come il secolo dei lumi, dei lumi cioè della ragione.

Riassumendo, il '600 è caratterizzato da forti contraddizioni, molte delle quali sono conseguenza di una profonda divaricazione culturale, del gusto e della mentalità: da una parte il desiderio di tornare a un modo di vedere medievale tutto incentrato sulla fede con valori e modelli codificati (come non vedere la querelle contemporanea sulla "caduta dei valori?"), dall'altro il progresso, l'affidarsi alla guida della ragione, il sentirsi uomini "nuovi" con una nuova dignità e con nuovi compiti.

Di fronte a ciò, in alcuni spiriti, non può non manifestarsi uno stato d'animo di sbigottimento, di senso di fragilità della vita, di quanto esiguo sia il posto che l'uomo occupa nel cosmo. (Il Nichilismo affonda qui le sue radici?)

Nasce proprio in questo periodo la famosa “querelle des anciens et des modernes”, che ha in realtà i suoi esordi già nell’Umanesimo e nel Rinascimento, i cui uomini di cultura da tempo sentivano il dovere di verificare le asserzioni degli antichi attraverso la razionalità. Un solo nome per tutti: Leonardo con le sue ricerche, che, pur senza un metodo rigorosamente scientifico, aveva analizzato molti aspetti della natura e del corpo umano, per esempio. Ne derivava che artista e scienziato allora potevano convivere. Cosa non più possibile nell’epoca successiva, quella del Barocco appunto.

E comunque nel Seicento, le nuove generazioni, consapevoli di vivere una nuova situazione storica e culturale, non possono non insorgere contro i vecchi pregiudizi, contro gli “antichi” cioè, per rivendicare a sé visioni cosmiche nuove, nonché, relativamente agli artisti e agli architetti, moduli nuovi che spesso, come in tutti gli estremismi, portano all’insofferenza degli schemi consueti a favore di uno sperimentalismo febbrile.

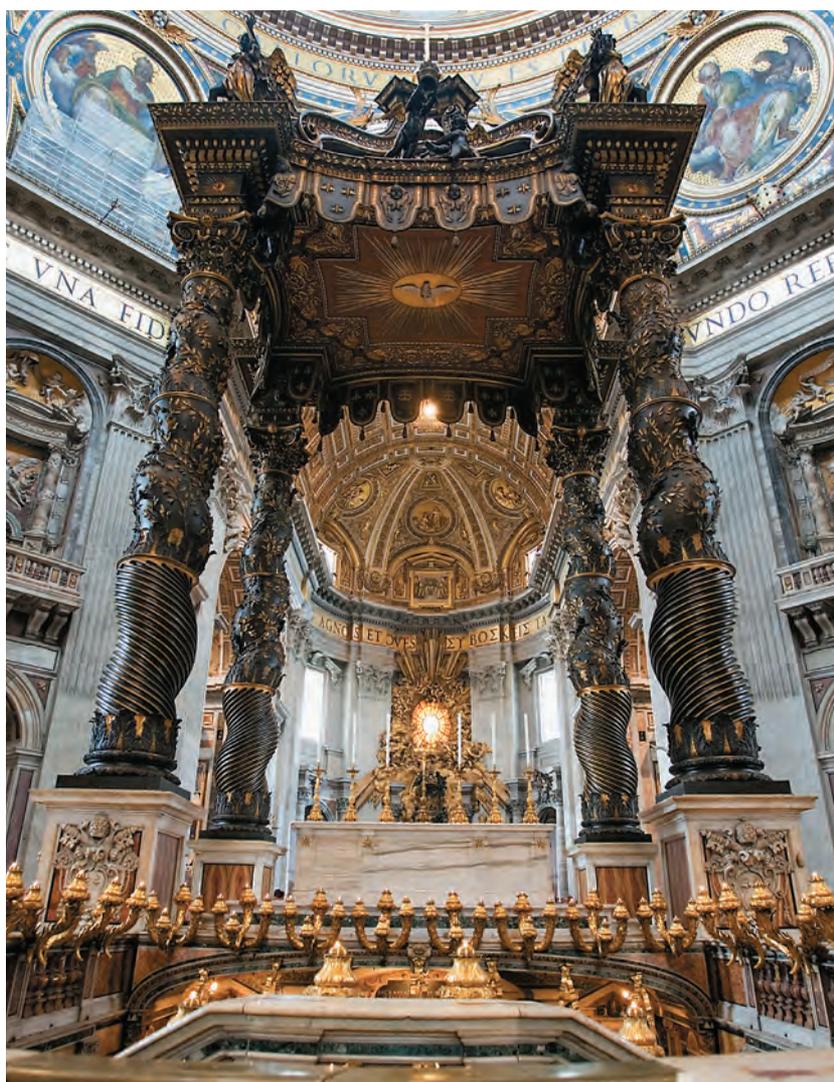
Come non menzionare nel nostro secolo le Avanguardie e le Neo Avanguardie?

Ovviamente, non sono solo le scoperte astronomiche che determinano un cambiamento del sensorio umano. Sarebbe riduttivo. Bisogna aggiungere le scoperte geografiche, la stampa a caratteri mobili, la calamita, le armi da fuoco e molto altro per cui Tommaso Campanella ebbe ad affermare che c’era più storia in cent’anni, che non in quattromila! E noi non chiamiamo il nostro il “secolo breve”, proprio a causa delle innumerevoli scoperte e innovazioni?

Carissimi lettori, ho cercato di sintetizzare il ’600 quanto più è possibile, ma per orientarci meglio dobbiamo avere un altro po’ di pazienza, anche per renderci conto delle dizioni con cui questo secolo è arrivato sino a noi. Talora lo avete sentito nominare come “Età della Controriforma”, quando si sono voluti mettere in evidenza fatti storici o politici o religiosi, talaltra come Manierismo, quando si è voluto indicare quella fase “cuscinetto” tra Rinascimento e Barocco, talaltra come Barocco vero e proprio.

Volendo arrivare a parlare di Caravaggio, tralasciamo il Manierismo, che si riferisce a quegli artisti che non prendevano più a modello la natura, ma altri artisti, (su Wikipedia il periodo è spiegato discretamente) e inoltriamoci nel Barocco, innanzi tutto con l’illustrare il significato del termine, oggi a noi familiare.

Se parliamo di Romanico o di Gotico, comprendiamo subito i significati dei termini, in quanto identificativi di stili ben precisi. Invece la dizione “barocco” non è altro che un termine entrato in uso durante il Neoclassicismo, i cui limiti di ordine cronologico, stilistico ma anche geografico vengono precisati di volta in volta.



Bernini, il Baldacchino di San Pietro nella Basilica di San Pietro, Città del Vaticano

Facciamo un esempio. A Roma esiste una quantità enorme di chiese barocche, una cinquantina, e di palazzi costruiti più o meno nel XVII secolo, mentre in Sicilia, affinché tale stile trovi realizzazione dobbiamo attendere il XVIII secolo. Esempio illuminante la cittadina di Noto, definita da Cesare Brandi “giardino di pietra”, interamente ricostruita dopo il terremoto del 1693 addirittura in un sito diverso dall’antico ed esclusivamente in forme barocche.

Ma torniamo indietro all’etimologia. In origine in Italia il termine indicava una forma di sillogismo (argomentazione per cui da due premesse se ne ricava una terza detta conseguenza) contorta ed enig-





Cattedrale di Noto,
Noto

matica in uso nel Medioevo, ma in portoghese e in spagnolo barocco e barrueco non era altro che la perla scaramazza, cioè imperfetta, irregolare. Quindi, se uniamo i due significati, il termine “barocco” all’inizio ha il senso di oscuro, contorto, vuoto, irregolare, di gusto bizzarro a causa di forme eccessive e arzigogolate. Uno stile, pertanto, che privilegia l’aspetto esteriore rispetto ai contenuti interiori. Come non pensare all’estetismo imperante contemporaneo? Tuttavia, non sono solo questi i punti di contatto. All’inizio la parola stette a indicare uno stile architettonico, che per estensione si allargò a tutte le arti, come del resto è avvenuto qualche decennio fa con la dizione Post modern e ancora prima con Liberty.

Cari lettori, dopo questa lunga tiritera vi sarete un poco spazientiti e vi starete chiedendo: “Insomma, cosa caratterizza in fondo in fondo lo stile Barocco?” L’ornamentazione, il desiderio di suscitare meraviglia attraverso effetti scenografici, (il colonnato di San Pietro per tutti) decorazioni con lo scopo di stupire il riguardante e così via. A questo punto, il nostro Caravaggio come si inserisce in tutto il contesto del periodo in cui visse?

Sostengo sempre che l’artista non viene solitario come un fungo, come spesso si tende a dire, ma che la sua opera rispecchia un pensiero non avulso dai canoni del tempo e soprattutto dalla società del tempo, che aveva visto qualche decennio prima un precursore nello studio della realtà della natura in Leonardo, e poi in Galileo il fondatore della moderna scienza, in tutto staccata da presupposti ideologici e religiosi. Senza tralasciare Machiavelli e Guicciardini con il loro indagare la realtà effettuale in politica.

A quanto sopra, si aggiungano, come sostenevamo, le profonde contraddizioni sociali caratterizzate da una grande povertà da una parte e una grande ricchezza dall’altra, un impulso a stare attaccati ai valori tradizionali da una parte e l’impulso a vedere la realtà senza pregiudizi dall’altra. Da ciò si evince chiaramente, che nel momento in cui compare sulla scena artistica il Caravaggio con la sua “ostinata deferenza del vero”, come scrive Longhi oppure con la sua umiltà di fronte alla natura e alla verità delle cose, la società colta del tempo lo comprende perfettamente. Il suo universo, infatti, non è antropocentrico come nell’epoca precedente, e non poteva essere altrimenti visti i progressi della scienza, ma rivolto al reale, alla terra, per trarne linfa e sangue pittorici. “I suoi santi non scenderanno da nessun Olimpo, da nessun Empireo: saranno gli uomini con i quali aveva commercio di giovinezza e di vita”, dice Guttuso a proposito del nostro artista (Guttuso in Caravaggio, Rizzoli/Skira, 2003, p. 11). Il fatto che noi gli attribuiamo l’alone romantico di genio e sregolatezza sicuramente non è corretto, se pensiamo ai tempi in cui vis-

se. Del resto chiunque abbia letto l'episodio del fra' Cristoforo dei *Promessi Sposi* si rende facilmente conto quanto violenta sia stata quell'epoca. Basti pensare anche al Cellini, le avventure e disavventure del quale non fanno certo impallidire il nostro Caravaggio, la cui *disgrazia* fu senza dubbio quella di essere un genio. Infatti, le sue opere pungolarono i desideri del Cardinale Nepote alias Scipione Borghese, uomo di mediocre cultura ma di insaziabile collezionismo. Costui non esitò a vessare o addirittura imprigionare artisti, pur di sottrarre loro delle opere e figuriamoci se non intendeva avere opere del Caravaggio, costretto a fuggire da Roma per aver ucciso in una rissa, di cui nel '600 non si era affatto parchi, basta pensare, dicevo, al Cellini, un certo Ranuccio Tomassoni. Il che gli procurò la condanna alla decapitazione. Condanna esemplare in cui possibilmente non fu estraneo il Cardinale che si proponeva, successivamente, con la grazia di avere le opere dell'artista.

Ma andiamo con ordine. Personalità controversa quella del Caravaggio, su cui ha pesato a lungo la diagnosi certamente un po' superficiale di delinquenza della scuola lombrosiana, che lo definisce "pittore criminale", a cui si aggiunge una certa letteratura piuttosto romanzesca. Certo se osserviamo l'autoritratto del pittore (l'immagine è stata ricavata da un articolo dello psichiatra Corrado Tumiatì) la cui collocazione non sono riuscita a trovare, vi notiamo invece, come sostiene il compianto psichiatra Tumiatì, già citato, non i tratti di un delinquente, piuttosto "la serietà, la sprezzatura, l'amara tristezza di un uomo superiore al quale la natura non aveva certamente donato il dolce carattere di un Raffaello o di un Reni." Ma osserviamolo ancora. Chiara si nota una certa sofferenza fisica, se pensiamo che l'artista è intorno ai trent'anni e ne dimostra diversi di più. Infatti, aveva contratto a circa vent'anni la malaria, che nel corso degli anni minò profondamente la sua salute e il suo sistema nervoso, tanto che ne morirà non ancora quarantenne. Tra l'altro, la sua vita fu deserta di affetti. Andò via da casa a dodici, tredici anni per essere messo a bottega dal Peterzano, ben presto perdette il padre e non ebbe altra guida che la strada, in un periodo in cui la corruzione politica e religiosa, le violenze subdole e manifeste, la prepotenza e via di questo passo la facevano da padrone.

Caravaggio, possibilmente per questo motivo, come molti uomini del suo tempo, viveva attaccato alla sua spada e al suo pugnale e non se ne separava neanche la notte. Malattia o necessità, visti i tempi? Intanto per saperne un po' di più aspettiamo la prossima volta.

La biografia di Caravaggio

Un genio della pittura di tutti i tempi

Cari lettori, la volta scorsa abbiamo accennato a un periodo molto particolare della nostra storia: il Barocco, e abbiamo anche iniziato a trattare di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Adesso approfondiamo l'argomento, innanzi tutto col dire qualcosa sulla biografia dell'artista.

Sappiamo che nasce il 29 settembre 1571 a Milano. Tuttavia, la cittadina di origine della famiglia è Caravaggio.

Del padre Fermo non si sa molto, tranne il fatto di essere soprannominato "quacchiato", che vuol dire rifinitore di case e quindi, possibilmente, fu architetto e maestro di casa del marchese di Caravaggio. Il padre, però, muore presto di peste, lasciando quattro figli minorenni, la cui tutela è affidata alla madre Lucia Aratori.

Il ragazzo ben presto manifesta attitudini artistiche, così nel 1584 lo troviamo a bottega a Milano presso Simone Peterzano. Questi aveva assorbito la lezione di Tiziano, tanto è vero che firmava i suoi lavori come "Titiani alumnus", per cui, quando si parla dell'influsso della pittura veneta e del realismo in Caravaggio, essi potrebbero essere stati assorbiti dal suo maestro, ma anche da altri artisti come Morotto, Savoldo, Moroni, attivi nel Nord Italia tra Milano, Bergamo, Brescia, Cremona.

Intanto, il carattere del giovane Michelangelo sin dall'inizio si mostra piuttosto turbolento, e, probabilmente, la necessità della vendita dei terreni a Caravaggio è dovuta a debiti che lui aveva fatto e che si dovevano onorare prontamente. Tanto è vero, che alla morte della madre, l'artista, rispetto ai fratelli, ha una quota di eredità inferiore, che vende ben presto, per trasferirsi definitivamente a Roma. Qui abita uno zio prete, Lodovico, ma pare che non abbia avuto con lui alcun contatto, come del resto con tutti i familiari fino alla sua morte. Risulta anche che il fratello di Michelangelo, allorché diventò prete, andò a trovarlo a Roma per riconciliarsi con lui, ma Caravaggio sostenne davanti allo stesso Cardinale Del Monte, che lo ospitava, di non avere parenti.

I biografi descrivono il primo periodo della vita dell'artista a Roma come molto duro. Vive alla giornata, finché non arriva nella bottega di Giuseppe Cesare d'Arpino. Questi lo mette a dipingere fiori e frutta, allora ritenuto un genere minore, che però aveva avuto fortuna tra i fiamminghi e poi in area lombarda, sempre collegato, però, a significati simbolici e a fatti squisitamente tecnici, come i riflessi o i giochi di luce dei cristalli dei bicchieri e delle bottiglie, quando assorbivano i raggi dall'esterno. Nel frattempo, a causa del calcio di un cavallo o forse di un attacco violento di malaria è ricoverato presso l'ospedale della Consolazione. Successivamente, attraverso varie conoscenze, giunge presso la casa del Cardinale Del Monte, protettore di Galileo e sostenitore della povertà della Chiesa.



Simone Peterzano, *Angelica e Medoro*, Wellington Gallery, Londra

Pazienti lettori, a questo punto dobbiamo richiamare una nozione già espressa nel numero precedente, in cui si affermava che il Barocco si caratterizzava come un'epoca molto contraddittoria così come contraddittoria era la stessa posizione del clero.

Da una parte ci sono preti e cardinali, che auspicano la grandezza e il fasto della Chiesa Medioevale, la *Chiesa Trionfante*, dall'altra altri religiosi che la vogliono più attenta alla massa dei diseredati e auspicano un ritorno alla povertà evangelica.

A Milano, in particolare, si dispiega l'opera del Cardinale Carlo Borromeo prima e di suo cugino Federico Borromeo dopo (quello che abbiamo conosciuto da ragazzi nei *Promessi Sposi*), che vogliono il clero più attento ai temi della povertà anche relativamente al patrimonio dei singoli religiosi. Coerentemente con questa tendenza, anche le immagini non devono rivelarne il fasto, ma essere aderenti alla realtà.

D'altra parte, anche a Roma si diffonde una corrente simile. Essa è sostenuta dal Cardinale Del Monte, presso il quale troveremo il Caravaggio, la cui fama era giunta al prelato attraverso varie conoscenze. Da quanto sopra, è evidente che, come dicevamo in precedenza, il realismo caravaggesco non nasce isolato come un fungo, ma trova riscontro in una certa parte della società del tempo. A ciò aggiungasi il simbolismo già notato in ambito fiammingo oltre agli effetti luministici.

Caravaggio, *Medusa*,
Galleria degli Uffizi,
Firenze



Non per nulla la famosa *Canestra* era di proprietà del Cardinale Federico Borromeo e sulla cui simbologia ci siamo diffusi nel numero 130 della rivista *"inCamper"*. Esso non è un dipinto decorativo, come si potrebbe credere, ma rappresenta un momento di meditazione, simboleggiando, le mele bacate il peccato e la colpa, l'uva bianca e la nera il sangue e il martirio di Cristo, le foglie verdi e le avvizzite la vitalità e il disfacimento e così via.

Ricorderete anche che dicemmo che i quadri sicuramente erano due, uno legato alla cristologia, che è quello che ci è pervenuto e l'altro al culto della Vergine, andato perduto, come tanti quadri dopo la morte dell'artista. Molti, infatti, finirono nelle collezioni private, proprio perché nella curia romana era prevalso il partito che voleva il ritorno della Chiesa ai fasti precedenti, che anche la pittura doveva mettere in evidenza, essendo appunto il quadro, l'affresco, il mosaico la Bibbia dei Poveri, poiché l'analfabetismo era diffusissimo tra le classi meno abbienti e figuriamoci tra i poveri e i miserabili.

Il Merisi, in tutta la sua breve vita, rimane sempre fedele al principio della povertà della Chiesa e dell'adesione alla realtà *tout court*. Tenendo conto di questo modo di vedere, risulta conseguente la sua scelta di usare dei modelli riconoscibili, presi dalla strada (poiché la Rivelazione è per tutti), che sono poi molti compagni di "ventura", come il siracusano Minniti o Francesco Boneri o le escort del tempo.

Per comprendere meglio la biografia del Caravaggio a Roma, giova fare un inciso sulla vita che vi si conduceva e, in particolare, nel quartiere di Campo di Marzio, quando vi arrivò il Merisi. Qui viveva la più varia umanità. Accanto ai lavoratori, c'erano giovani pronti a menar la spada, come per esempio, quell'architetto Onorio Longhi, grande amico dell'artista e forte personalità culturale dell'epoca, poeta e libertino, laureato alla Sapienza e individuo attaccabrighe e sanguigno. Questi si trovava con lui la sera in cui il Nostro uccise Ranuccio Tomassoni, che insieme ai fratelli era una specie di patrono della prostituzione. E di prostitute nel quartiere ve ne erano di tutti i tipi, da quelle di strada alle cortigiane, oggi si chiamerebbero escort! Tra queste Fillide Melandroni o Maddalena Antonietti, quest'ultima proveniente da una famiglia di cortigiane, rintracciabile come modello della Madonna dei Palafrenieri o della Madonna dei Pellegrini, e non sto a descrivere oltre l'ambiente perché ve ne sarete già fatta un'idea. E, comunque, l'obiettivo dell'artista, quando arriva a Roma, è quello di portare dalla Lombardia in questa città la sua vena naturalista e di imporre un certo suo modo di vedere la religiosità proprio nel centro dell'accademismo per eccellenza.

Ma, la parabola romana del Merisi non dura a lungo a causa della morte del Tomassoni per sua mano. In realtà si trattò piuttosto di un incidente, che di un delitto vero e proprio, se ci atteniamo ai fatti documentati.

Si festeggiava l'anniversario dell'elezione del papa Sisto V. In Roma c'erano due fazioni ben agguerrite, una filo spagnola vicina al Papa (ricordate che abbiamo detto che la Spagna dominava in quasi tutta la penisola?) e un'altra filo francese vicina a Venezia, contro cui il papa aveva lanciato un interdetto, perché la Serenissima voleva processare per omicidio due ecclesiastici invece di consegnarli al tribunale romano.

Dai documenti risulta che le due fazioni si erano radunate in un posto appartato, legato al gioco della pallacorda, proprio con l'intenzione di venire alle mani (si fa per dire, vista l'epoca!), o per meglio dire per menar di spada. È un duello vero e proprio in cui il Tomassoni muore per mano del Caravaggio, che rimane anche lui ferito.

Arrestato, il Merisi, come dicemmo, è condannato all'impiccagione. Riesce a fuggire e dopo varie traversie finisce a Napoli, ove dipinge opere grandiose come le Sette Opere della Misericordia, La Madonna del Rosario e della Flagellazione.

L'impressione lasciata da questi dipinti fu grandissima, tanto che nacque proprio a Napoli la prima scuola caravaggesca.

Da Napoli va poi a Malta, ove continua a dipingere. Anzi, per i suoi meriti artistici gli è data l'onorificenza di Cavaliere di Grazia, poiché

non ha nobili origini. Invece, per gli aristocratici il titolo è di Cavaliere di Giustizia. Ma, l'indole litigiosa dell'artista ancora una volta prevale, finendo coll'attaccare briga e ferire gravemente un cavaliere di quest'ultima onorificenza. In seguito a questo episodio viene rinchiuso in carcere. Evade e giunge a Siracusa, possibilmente ospite del Minniti. Qui, grazie anche ai buoni uffici di costui, il Senato gli affida di dipingere il *Seppellimento di Santa Lucia*; passa poi a Messina e a Palermo, ove lascia altre opere e finalmente ritorna a Napoli. Da qui cerca di avvicinarsi a Roma. Infatti, gli è stata concessa la

Caravaggio, *La buona ventura*, Louvre, Parigi



grazia. Tuttavia, invece di dirigersi in quella città, per prudenza va in Toscana, ove uno scambio di persona gli fa perdere del tempo. Così ancora una volta viene arrestato. Chiarito l'equivoco, il pittore cerca di recuperare i suoi quadri e la sua roba, ma il vascello è già partito. Nel tentativo di raggiungerlo via terra, l'artista è assalito da un gravissimo attacco di febbre malarica, che lo porta da lì a qualche giorno alla morte. Correva l'anno 1610.

Dicevamo che il modo di dipingere di Michelangelo aveva suscitato un enorme interesse in molti artisti, tanto che fu molto imitato, anche se l'essenza reale della sua arte non fu pienamente compresa, tranne, forse, da Pieter Paul Rubens, per merito del quale la "maniera" del Caravaggio si diffuse in ambito fiammingo, più che in Italia.

Una regione italiana invece in cui rimase più a lungo l'influsso dell'artista fu a Napoli e nel Meridione. Nel resto dell'Italia, per la verità, per moltissimo tempo fu dimenticato. Fu solo alla metà del '900 che fu riscoperto a opera dello storico dell'arte Roberto Longhi.

Non metto in conto di soffermarmi sulla *Canestra*, perché ne abbiamo accennato, né sul *Bacchino malato* o il *Suonatore di liuto*, che potete rintracciare nel numero 131 di "inCamper". Piuttosto, tra i quadri a mezza figura preferirei ricordare la *Buona Ventura* e i *Bari*, che il Caravaggio dipinse per monsignor Pandolfo Pucci, presso il quale,



Caravaggio, *I bari*,
Kimbell Art Museum,
Fort Worth

all'inizio, aveva trovato a Roma "la comodità di una stanza", ma il cui vitto consisteva essenzialmente in insalata, tanto che l'artista lo soprannominò "monsignor insalata".

Sia l'uno sia l'altro dipinto evidenziano la novità del linguaggio caravaggesco, che non sfuggì allo sguardo attento del cardinale Francesco Maria Del Monte. Questi, com'era consuetudine tra il clero benestante e l'aristocrazia del tempo, l'ospitò tempo dopo nel suo palazzo diventando uno dei suoi protettori.

I due quadri citati si potrebbero definire due rappresentazioni dell'inganno. Infatti, entrambi possibilmente facevano da pendant l'uno all'altro. L'ipotesi è avallata dal fatto che hanno dimensioni uguali e temi simili e rivelano quella vocazione dell'artista verso la

Caravaggio, *Martirio di Sant'Orsola*, Palazzo Zevallos, Napoli



realtà cui abbiamo accennato, e che si esaurisce nel cogliere la scena nell'attimo culminante del suo farsi, che ritroveremo più avanti nelle opere più mature.

Non mi soffermerò su questi lavori. Preferisco, invece, farlo per altri più incisivi del Caravaggio, la cui fulminante evoluzione artistica si esaurisce nell'arco di pochi anni, praticamente in un decennio, che corrisponde poi al periodo della sua permanenza a Roma e della sua fuga successiva.

Vado quindi per ordine di date, non senza aver fatto un importante inciso. La vocazione dell'artista a cogliere la realtà, come abbiamo constatato, si è manifestata sin dalle prime opere. Tuttavia, già alla fine del Cinquecento il gusto per la raffigurazione del reale è un dato di fatto, ma tale oggettività è piuttosto esaminata con cura minuziosa invece che nell'insieme. Basti pensare alle "nature morte" di Jan Brueghel, in cui è descritto ogni particolare. Con Caravaggio, invece, la realtà è vista sotto una luce unitaria, organica, armonica, poiché è questa luce a conferire omogeneità e totalità alle cose. Il medesimo concetto troveremo fin nell'ultimo quadro del maestro: *Il martirio di Sant'Orsola*.

Andiamo adesso a un'opera famosissima la *Chiamata di San Matteo*. Nel 1599 fu affidata al Cavalier d'Arpino la decorazione della cappella Contarelli, in San Luigi dei Francesi a Roma. Questi eseguì la deco-

razione solo della volta, perché, possibilmente per l'intervento del Cardinal Del Monte, l'incarico passò al Merisi. È questa la sua prima commissione pubblica e l'inizio anche del ciclo di pitture "di storia". Morendo, Matteo Contarelli aveva lasciato scritto nel suo testamento i termini con cui voleva essere rappresentata la scena della *Chiamata di San Matteo*. Il Santo doveva essere raffigurato dentro un salone con un banco, secondo l'usanza dei gabellieri. Da quel banco San Matteo si doveva alzare per venire incontro a Gesù, che passava per la strada con i suoi discepoli, per chiamarlo a sé.

Immediatamente, si presenta all'artista il problema di dipingere due ambienti, la strada e la stanza in cui si svolgeva l'azione. Egli lo risolve, non senza una certa difficoltà (i raggi X a cui è stata sottoposta la tela in sede di restauro hanno mostrato diversi pentimenti soprattutto nella parte alta del quadro, cosa insolita per il Caravaggio), facendo "ruotare" tutta la scena intorno al braccio del Cristo alzato (la cui mano ricorda quella di Adamo della Cappella Sistina) che indica San Matteo. Il nostro sguardo di fruitori individua subito il braccio del Cristo, perché nella stessa direzione va il fascio di luce, che penetra

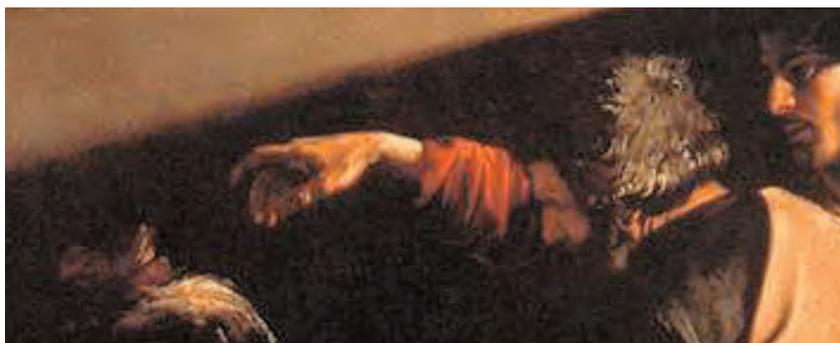


Caravaggio, *Chiamata di San Matteo*, San Luigi dei Francesi, Roma

Michelangelo, Creazione di Adamo (particolare),
Cappella Sistina,
Roma



Caravaggio, Chiamata di San Matteo (particolare),
San Luigi dei Francesi,
Roma



dalla strada verso l'interno che, non solo rivela il fulmineo gesto, ma anche cose e persone. Vedasi per esempio il gruppo dei gabellieri intorno al tavolo, che la luce coglie nel momento della sorpresa. È come se lo scorrere del tempo fosse stato bloccato dall'attimo in cui fulmina la luce, che non è solo un fatto materiale ma anche spirituale. Quindi, da una parte la luce che rivela, dall'altra l'ombra che nasconde, che nullifica, che annienta.

Quanta differenza tra gli artisti rinascimentali e il Caravaggio!

Per i primi l'uomo era al centro del cosmo, come affermato nel numero precedente, adesso, perdendo la sua centralità, non è altro che un oggetto tra gli altri, sottoposto alle leggi dell'universo. Questo spiega anche la grande fortuna dell'artista nella contemporaneità, perché lo sentiamo molto vicino al nostro modo di vedere. Non per nulla abbiamo sostenuto che molte sono le contiguità riscontrabili tra il Barocco e la nostra epoca.

Gentilissimi lettori, esaurito lo spazio, l'appuntamento è per la prossima volta.

Il genio Caravaggio

L'innovazione nei moduli espressivi dell'artista

Pazienti lettori di questa rubrica, vorrei riaprire il nostro discorso sul Caravaggio con una premessa che è valida per ogni periodo storico e per ogni artista di genio o meno.

Ogni epoca, in relazione allo spirito del tempo (che i Tedeschi chiamerebbero *Zeitgeist*, con un'espressione più puntuale) richiede agli artisti delle opere. E questo è inconfutabile.

Ma come facciamo a considerare un artista genio?

Intanto, l'artista di genio non respinge la richiesta, certamente, ma conferisce alla stessa significati nuovi, come abbiamo visto in Michelangelo, Leonardo, Raffaello, Dürer e tanti altri.

Anche il tempo di Caravaggio sollecita dei quadri di storia sacra, ma l'artista non si adagia su moduli espressivi tradizionali. Cerca nuove vie che "trova" nella realtà, ma vista nel momento in cui fulmina un'azione, un'azione vera, brusca, senza abbellimenti.

Questa innovazione nel modo di sentire deve escogitare moduli espressivi consoni, che il nostro artista trova appunto nell'attimo culminante di un racconto, in cui la luce, come fatto esteriore e interiore, si manifesta, rivela un gesto, un'azione, un miracolo. Tutte le opere d'istoria del Caravaggio ripetono questo concetto.

Esaminiamone alcune.

Iniziamo dalla Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma con la *Conversione di San Paolo* da una parte e la *Crocifissione di San Pietro* dall'altra. (Per inciso, la pala dell'altare con l'Assunta è di Annibale Carracci.)

Guardiamo la prima.

Voi stessi, lettori, dato che ormai dovrete essere degli esperti, potrete riconoscerne la struttura compositiva, che in questo artista si individua con grande facilità, grazie all'andamento della luce. In questo caso essa è a piramide rovesciata, la cui base corrisponde al corpo del cavallo.

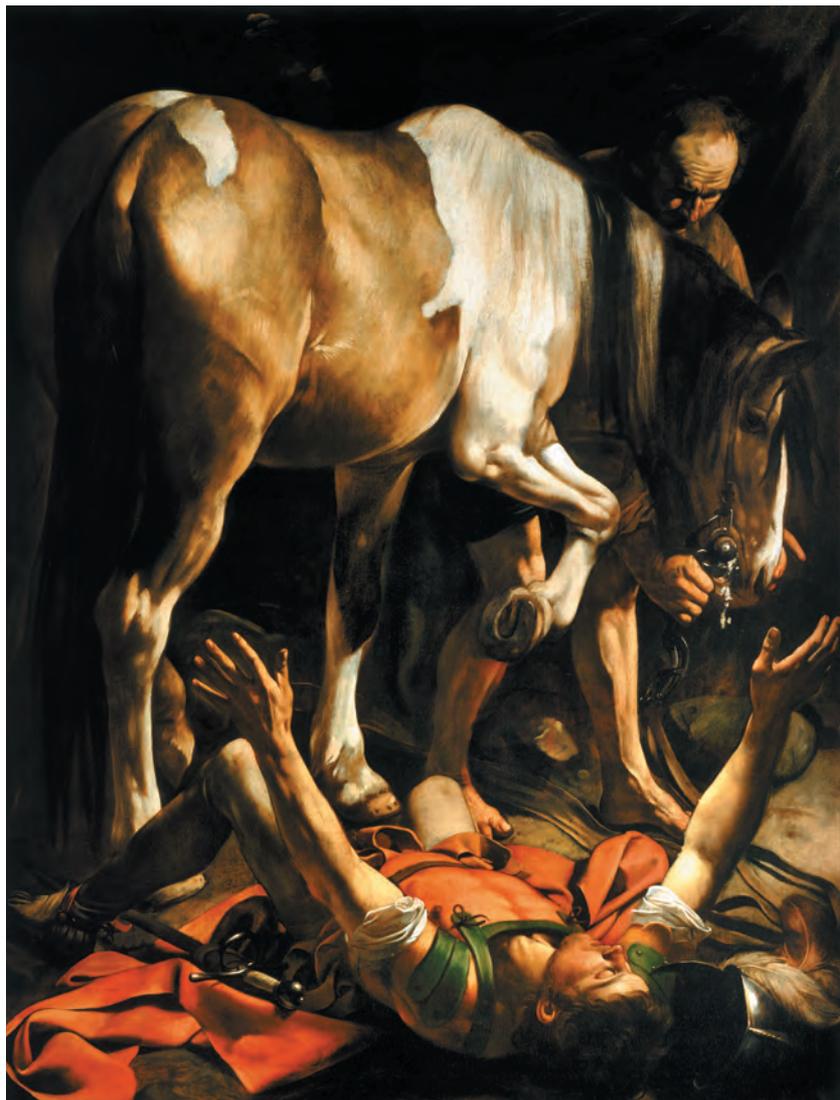
La rappresentazione è fedele al testo degli Atti degli Apostoli, attribuiti a San Luca, ma è innovativa dal punto di vista iconografico. Infatti, non c'è azione, non c'è presenza divina. Tutta la scena è connotata in uno spazio e in un senso eminentemente interiori sottolineati dalla luce (della rivelazione) proveniente da un angolo in alto, che investe il cavallo e il cavaliere caduto. In pratica, l'azione fisica è lasciata solo immaginare attraverso la poca schiuma della bocca dell'animale, allo stesso modo la visione che è tutta personale e solamente interiore, che si dispiega negli occhi chiusi del Santo.

Vorrei, inoltre, cari lettori, attirare la vostra attenzione sul cavallo e sullo stalliere. Se li osservate bene sono del tutto estranei al miracolo, che si sta inverando. Essi rappresentano la vita di ogni giorno, che si svolge indifferente e potremmo dire quasi bestiale di fronte

a un evento che appartiene solo all'interiorità di un uomo, a cui è dispensata la grazia divina. Ci spieghiamo in questo modo l'enorme cavallo, che occupa quasi tutta la scena, a sottolineare appunto l'indifferenza del mondo, attorno a un episodio folgorante. In altre parole, Caravaggio visualizza i gesti, gli atti, le espressioni per caricarli di significati simbolici.

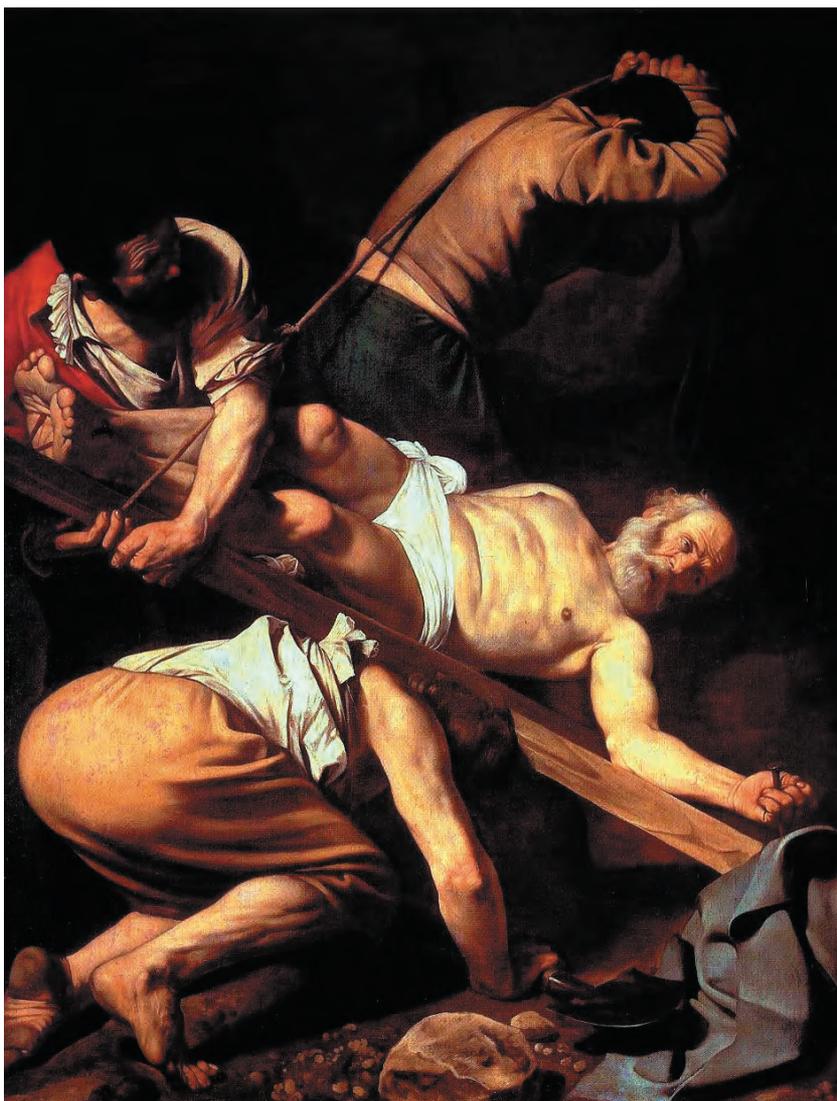
Pochi notano il contrasto tra il volto del Santo, che riceve la grazia, e l'altro volto posto sulla stessa traiettoria, quello dello stalliere, che rimane del tutto indifferente a ciò che sta avvenendo e si limita solo a

Caravaggio, *Conversione di San Paolo*, Santa Maria del Popolo, Roma



tenere con una mano il morso del cavallo e con l'altra a rassicurarlo. Come altre volte accennato, una delle grandi innovazioni della genialità di Caravaggio è quella di trasportare i temi sacri nell'umile realtà, che abbiamo visto essere la professione di fede dei due Borromeo, che era anche quella del Del Monte, dello stesso Cerasi e di un folto gruppo di ecclesiastici filo francesi.

Evidentemente, nel bel mezzo della Controriforma col suo rigore formale, col principio del decoro e così via le opere del Merisi dovettero essere davvero dirompenti ma anche, nonostante la novità



Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, Santa Maria del Popolo, Roma

Pagina seguente
**Caravaggio, Morte
 della Vergine**, Louvre,
 Parigi

iconografica, pienamente comprese da quelle frange di nobili e di prelati opposte alle fazioni filo spagnole.

Osservate adesso, miei attenti lettori, un altro discusso dipinto: il *Transito della Vergine o Morte della Vergine*.

Il quadro fu commissionato nel 1601 da Laerzio Cherubini per l'altare della Cappella, che aveva acquistato in Santa Maria della Scala, una delle chiese più grandi in Trastevere a Roma dedicata appunto all'Assunzione di Maria in cielo. Infatti, proprio qui si officiavano le messe per i defunti.

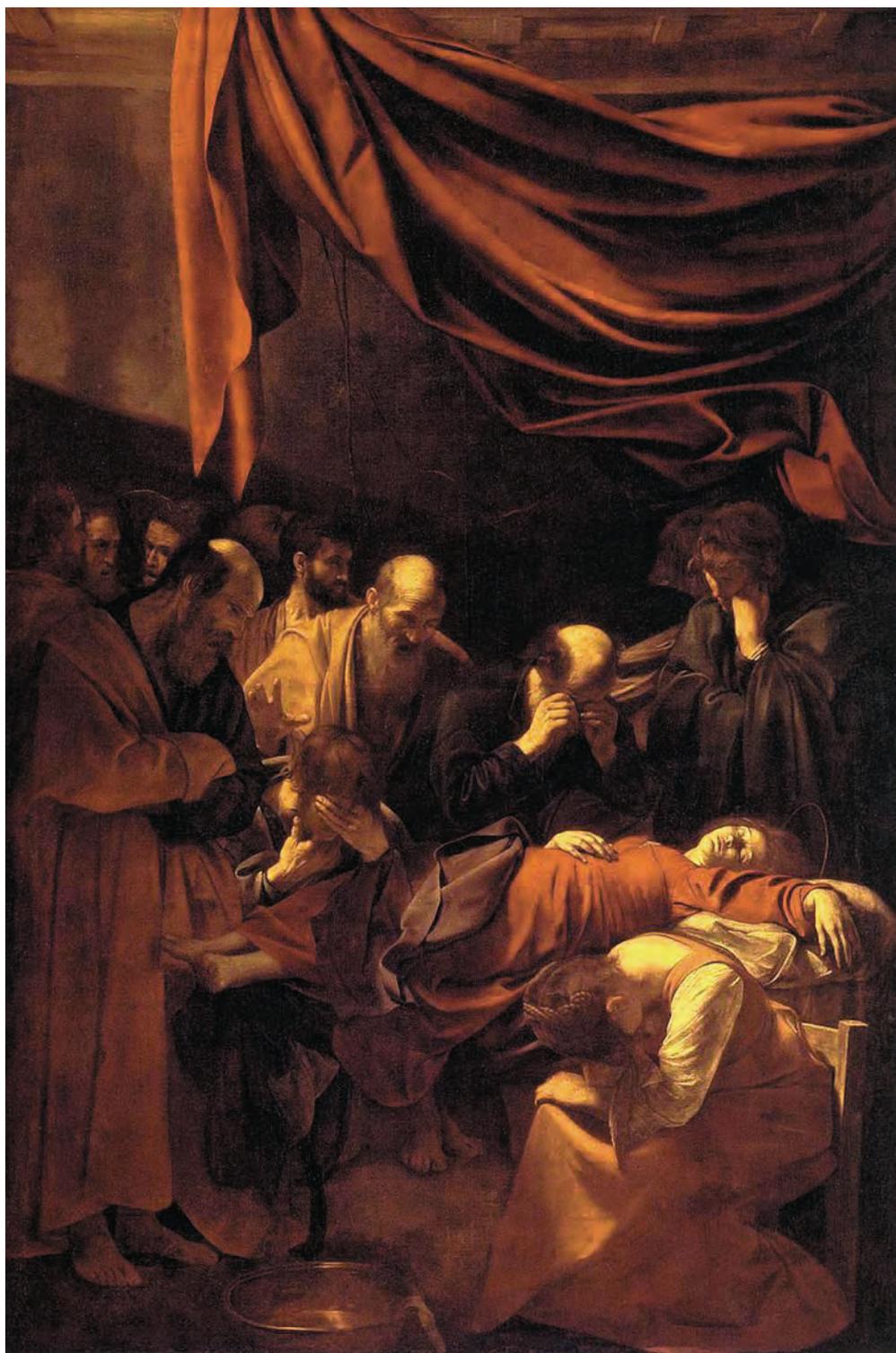
Posto il quadro sull'altare, fu subito tolto. Il motivo è chiaro. La Vergine effigiata non è altro che una popolana, con le gambe nude e gonfie, possibilmente una prostituta annegata nel Tevere. Ma, come sempre soleva avvenire, le tele "rifiutate" erano rapidamente vendute. Nel nostro caso quest'opera fu vista dal Rubens e immediatamente acquistata per il duca di Mantova Vincenzo Gonzaga nel 1607. Tuttavia, essa suscitò un interesse tale tra gli artisti del tempo da essere esposta al pubblico per una settimana prima di essere trasportata a Mantova.

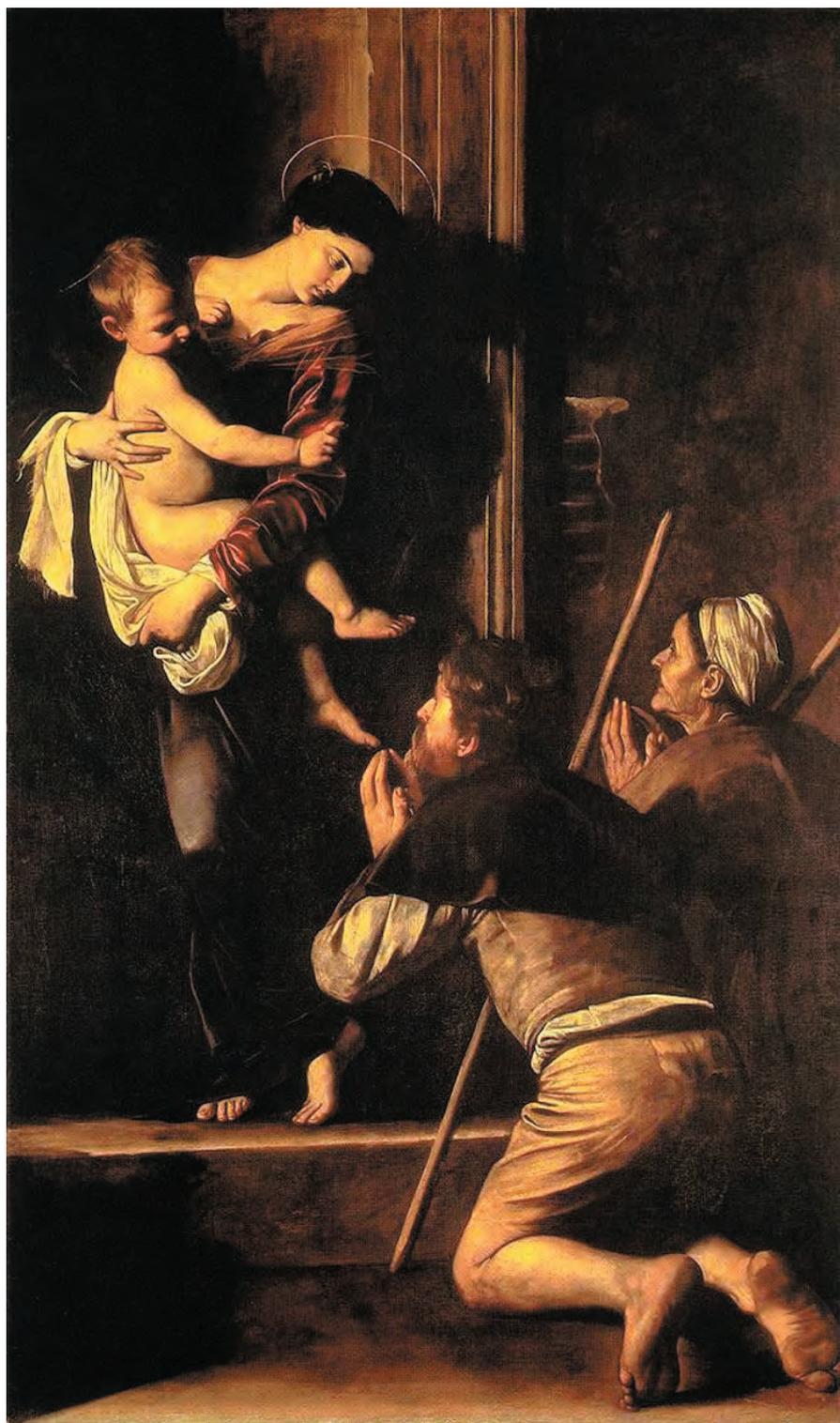
Ora, cari aficionados, guardiamo l'opera più da vicino. Essa fa parte del gruppo di tele riguardanti il "compianto" e appartiene al filone sacro storico. Come per le altre opere, il Caravaggio traspone in modo diretto il fatto narrato e i suoi contenuti spirituali nella realtà più umile e usuale. Egli semplicemente dipinge i propri simili. Calvesi, infatti, riconosce alla pittura del Merisi il dramma religioso e morale dell'esistenza come era visto dalla corrente cattolica, che predicava l'umiltà della Chiesa, tante volte richiamata, ma che alla fine, di fronte alla concezione aristocratico-morale del tempo, risultò minoritaria. Osservando il lavoro con attenzione, vediamo che è pur vero che la raffigurazione affonda le radici nella realtà, ma lo stile non è plebeo, piuttosto può essere definito tragico, derivato all'artista dall'aver guardato ai classici.

Nel citato quadro la luce è senz'altro artificiale e dovunque si posa mette in evidenza le espressioni del volto di fronte a un avvenimento doloroso, come la morte della Madonna, nella realtà una donna del popolo, che si distingue dagli altri personaggi solo per il sottile cerchio attorno alla testa.

La composizione è a semicerchio. Ma lo sguardo non si perde nella profondità del fondo della scena, perché un drappo rosso lo impedisce, concentrando l'attenzione del fruitore sul primo piano. Poiché il colore del drappo è lo stesso di quello del vestito della Vergine, l'occhio "gira" all'interno della scena.

E a proposito del colore, Caravaggio, come pochi, ne ha sentito l'armonia, costituita da una scelta di toni attorno cui muove tutta la composizione.







Nel quadro in questione è quel particolare rosso, che si articola in nuance ora accese ora smorzate, che, insieme alla luce, determina la realtà plastica dei corpi, in uno spazio potenzialmente indefinito, ma che diventa il luogo dell'esistenza degli esseri come se nascessero dal nulla alla luce con una monumentalità, che risulta, alla fin fine, classica. Passiamo a un altro capolavoro per il quale valgono le stesse impressioni su citate: la *Madonna dei Pellegrini*. Dal buio, dal nulla emergono delle figure grazie allo sciabolare della luce.

Una donna del popolo anche questa, che più volte gli servì da modella, una escort ante litteram, insomma, con un bambino in braccio sulla porta di una comune casa romana e due poveri viandanti a piedi nudi, sporchi, e a mani giunte con due bastoni da pellegrini.

Ancora una volta la composizione evidenziata dal bagliore della luce è a piramide rovesciata, ancora una volta davanti a questo quadro superbo i popolani schiamazzarono, ancora una volta l'aderenza al vero esalta la plasticità della forma secondo moduli classici, riscontrabili ad esempio nel profilo della Vergine.

Il riferimento è certamente Tiziano, richiamato anche dal rosso particolare della camicia della Madonna, il cui corpo era quello della bellissima Lena Antognetti, una donna conosciuta a Roma, perché era stata l'amante di molti potenti e dello stesso Caravaggio e che aveva avuto guai con la giustizia. Ai popolani che la conoscevano dovette sembrare davvero blasfemo inginocchiarsi e pregare davanti a questa immagine. La medesima donna era stata la modella dell'artista per altri quadri e possibilmente anche per la *Morte della Vergine*.

Intanto, la vita del Caravaggio si fa sempre più convulsa e gli episodi violenti che lo vedono coinvolto sono sempre più frequenti.

Particolari di vari quadri in cui compare lo stesso volto

Pagina precedente
Caravaggio, *Madonna dei Pellegrini*, Cappella Cavalletti, Roma

Caravaggio, *David con la testa di Golia*, Galleria Borghese,
Roma



Tutti sapete che il pittore spesso si è autoritratto nei suoi quadri. Quello di Golia è l'ultimo e il più tragico. In esso l'artista sembra presagire l'imminente tragedia, che incomberà sulla sua vita.

La testa di Golia, nonostante sia stata staccata dal corpo, ha un'espressione nitida, anche se sofferente per la sassata che ha ricevuto. La fronte stessa è corrugata nello spasimo della ferita e la bocca è spalancata nell'ultimo respiro. A questa massa fa da contraltare l'altra massa della testa di David dallo sguardo pensoso e non trionfante come nelle iconografie tradizionali. D'altra parte la stessa testa del gigante è lontana dalle rappresentazioni eroiche del mito. Si notano chiaramente le lunghe pennellate separate, che permet-

tono la trasparenza della camicia strappata, in cui i bianchi puri si accostano ai grigi. Se si osserva, inoltre, la spada da vicino vi si nota un'iscrizione, che il Marini ha individuato nel motto: *humilitas occidit superbiam*, appunto perché la spada è strumento di giustizia.

Dicevamo che la tragedia incombe, nel 1606 il Caravaggio a causa dell'uccisione di Ranuccio Tomassoni fugge da Roma, rifugiandosi a Napoli ove dipinge diversi quadri. Qui la sua maniera suscitò grandissimo interesse, fece scuola, tanto che proprio nel sud nascono i primi "caravaggeschi". Da Napoli poi si reca a Malta ma qui non resta inoperoso, dipinge la bella tela della *Decollazione del Battista*.

In quest'ultima fase della sua attività, il Merisi raggiunge una maggiore sintesi, servendosi di una scala minore per la grandezza delle figure e usando una imprimitura della tela rossastra, per cui le immagini stesse si stagliano nitide, allorché la luce sciabola sui corpi, che emergono da fondi ampi, spogli, appena accennati dal variare dei toni bruni.

Nella *Decollazione*, come sostiene il Briganti, e come in altri capolavori, il martirio non è altro che un omicidio di strada, perché tale dovettero essere i martirii nel tempo in cui furono perpetrati. Qui l'ambientazione dell'episodio sembra che avvenga in una specie di cortile di un carcere. Infatti, due teste si affacciano da una finestra con le grate a guardare incuriositi la scena.

La composizione, ancora una volta, è piramidale, sottolineata sempre dallo sciabolare della luce, che mette in evidenza l'azione nell'immediatezza del suo svolgersi e nel momento culminante.

Il ritmo compositivo è simmetrico. Al carnefice corrisponde la figura della giovane donna, mentre dietro, sia l'uomo sia la vecchia stanno in piedi affiancati. La ragazza ha in mano un bacile d'argento pronto per ricevere la testa del Battista, mentre la vecchia, spaventata, si porta le mani al volto, e l'uomo è del tutto indifferente, come d'altra parte il carnefice, per i quali vale lo stesso discorso della *Conversione di San Paolo*.

L'atmosfera resa dai colori bruni è interrotta dal tocco di colore rosso del drappo, simbolo del martirio, che copre il santo e dal colore celeste della mantellina dell'uomo in piedi accanto al carnefice. Un particolare è dato dalla firma di Caravaggio fatta con lo stesso colore del sangue del Battista.

Cari lettori, vi faccio fare un salto da Malta per raggiungere la Sicilia, ove l'artista si rifugia dopo la sua evasione dal carcere. Qui dovette giungere stremato nel corpo e nella mente.

Infatti, il suo comportamento, secondo quanto riferiscono le cronache, è alquanto strano. Un certo Di Giacomo, suo cliente, parla di "cervello stravolto", il Susinno lo definisce "mentecatto", "scimunito e pazzo" oltre che "cervello forsennato". Oggi potremmo

parlare di un uomo affetto da una forte depressione, caratterizzata da un'ansia irrefrenabile, che lo rende più aggressivo del solito.

Teniamo presente anche la malattia da cui era affetto, la malaria, che negli eccessi di febbre ne debilitava il corpo e il sistema nervoso. Tra l'altro, la Sicilia doveva avere i connotati di luogo inospitale, non adatta a lui. Solo Roma poteva accogliere il suo genio.

Nonostante ciò, a Siracusa, esegue il *Seppellimento di Santa Lucia*, a Messina la *Resurrezione di Lazzaro* e a Palermo la *Natività*, trafugata nel 1969 e mai più ritrovata.

Le prime due tele sono alquanto rovinata, anche perché in questo periodo i colori usati da Caravaggio sono di qualità scadente e il modo di lavorare abbastanza frenetico.

Esaminiamo solo il secondo dipinto. Del primo ne ho parlato in altre occasioni.

Per l'esecuzione di questo lavoro l'artista ricevette la ragguardevole cifra di mille scudi, pagati da un gentiluomo genovese, allora residente a Messina: Giovan Battista de' Lazzari, che aveva comprato una cappella nella chiesa dei Padri Crociferi e sul cui altare voleva mettere un quadro, che ricordasse anche la sua famiglia.

Il racconto legato alla sua esecuzione, manifesta ancora una volta quanto fragile fosse il sistema nervoso dell'artista in quel periodo. Infatti, eseguita la tela, tutta la famiglia del Lazzari e gli amici si riunirono per ammirare il quadro. Ma, dopo un primo momento di lode, sorse qualche dissenso. Il Merisi incollerito prese il pugnale e ridusse la tela a brandelli. Tuttavia, promise che avrebbe eseguito un altro quadro. In questa seconda versione, volle attenersi scrupolosamente a quanto era narrato nel Vangelo. Quindi, si fece assegnare una stanza nell'ospedale della città e volle un cadavere di quattro giorni sostenuto da facchini. Nel dipinto, uno sostiene Lazzaro e due la pietra sepolcrale.

Ovviamente, il cadavere emanava un indescrivibile fetore, per cui i facchini si rifiutarono di sostenerlo, incorrendo nelle ire del pittore, che, ancora una volta, pugnale alla mano, li obbligò a riprendere la loro posa. L'episodio, tramandato dal Susinno, sembra credibile dato il carattere del Caravaggio.

Adesso osserviamo, nel *Seppellimento di Santa Lucia* o nella *Decollazione del Battista*, la composizione. Essa è "schiacciata" verso il basso e posta su un unico piano. Il Cristo ha il dito puntato su Lazzaro, il cui corpo si distende in diagonale. Attorno a lui vi sono le sorelle disperate e dietro le persone, che assistono al miracolo. La luce proviene da sinistra e investe, evidenziandoli, sia il braccio del Cristo (ricordate la vocazione di San Matteo?) sia il corpo di Lazzaro, smagrito, scarno, e sembra quasi che ne possiamo toccare le carni molli,



Caravaggio, *Resurrezione di Lazzaro*, Museo Regionale, **Messina**

che ricoprono le ossa evidenziate. Le pennellate, come abbiamo già visto per il David con la testa di Golia, sono lunghe, sintetiche, senza ripensamenti. Quanto sopra evidenzia la sicurezza della mano dell'artista in uno con la velocità di esecuzione. Il che dimostra, caso mai ce ne fosse bisogno, quanto lui riflettesse sul valore e sull'impatto emotivo della composizione, prima di porre mano alla tela. Queste caratteristiche si accentuano man mano che il Caravaggio va avanti con la sua ricerca e si notano maggiormente nelle tele che ha lasciato in Sicilia, che sono poi tra le ultime della sua vita.

Bernini

L'artista che insieme al Caravaggio rappresenta il Barocco

Cari *aficionados* di questa rubrica, in questo numero vorrei trattare una figura artistica che insieme al Caravaggio caratterizza l'era del Barocco: Bernini.

Ma, prima di entrare nel vivo delle argomentazioni, desidero sottolineare qualcosa a cui raramente pensiamo. Noi italiani abbiamo una enorme stratificazione culturale (di cui spesso non teniamo conto, perché nasce con noi), tanto che arriviamo a identificare le epoche non nella loro dimensione cronologica ma secondo la personalità di artisti eccelsi, che impressero la fisionomia a un dato periodo.

Per esempio, caratterizziamo il basso Medioevo come l'età di Nicola Pisano, Cimabue, Giotto; il Rinascimento come l'età di Leonardo, Raffaello, Michelangelo; il Barocco di Caravaggio da una parte e Bernini dall'altra e così via.

In realtà, prima di arrivare a questi nomi esiste una miriade di artisti cosiddetti "minori" da cui il genio attinge attraverso un'operazione di analisi prima e di sintesi dopo.

Cosa succede?

Scienza e tecnologia fanno un passo avanti e mutano la nostra percezione delle cose, che ci stanno intorno.

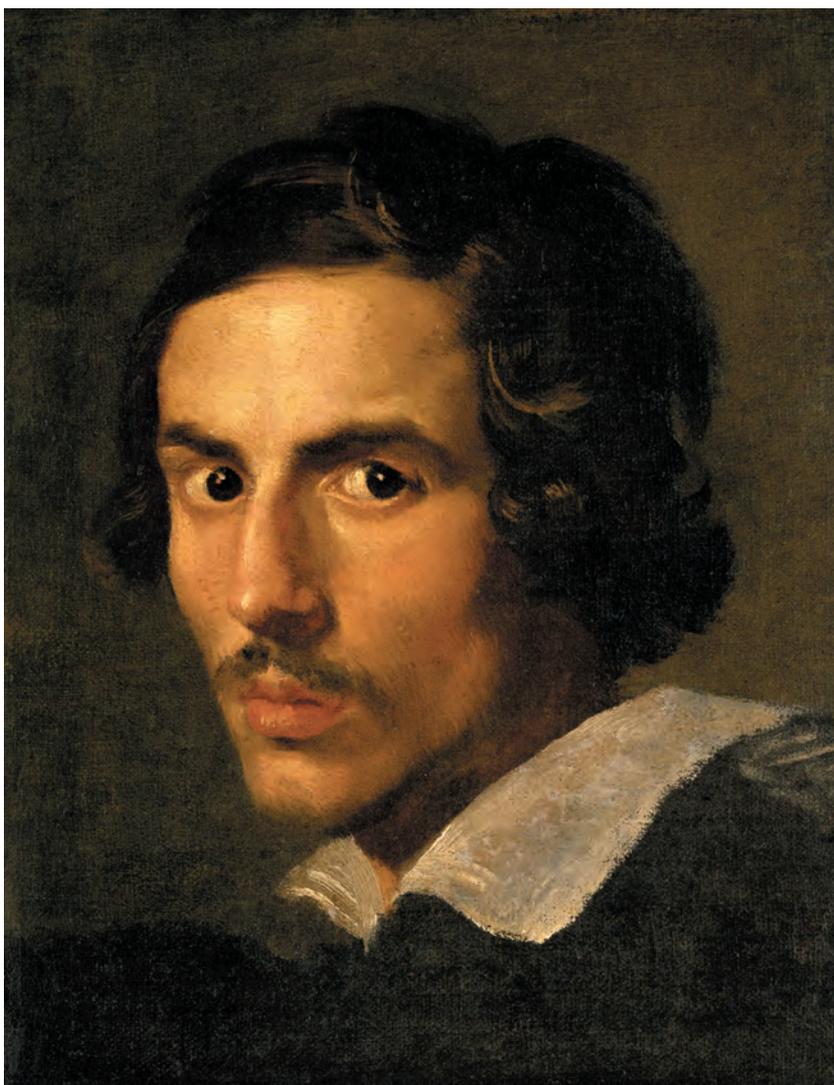
Per fare meglio comprendere quanto detto, mi riferisco ad alcune conquiste dell'ultimo secolo: il telegrafo, il telefono, il fonografo, la luce elettrica nelle città, il cinema, l'automobile, il fornello a gas, la radio, la televisione, il frigorifero, la lavatrice e quant'altro.

Ne consegue un grande sviluppo scientifico, economico, industriale in continuo mutamento che ha cambiato anche la nostra percezione del mondo che ci circonda. Per chiarire ancora meglio facciamo due esempi. Immaginiamo un mondo statico, quello agricolo, in cui la lunghezza della vita è misurata dal ritmo delle stagioni, dalla lavorazione dei campi, dal raccolto e via dicendo, in cui i cambiamenti sono lentissimi. In questo contesto la realtà ci appare uniforme, gli acculturati direbbero: *sub specie aethernitatis*.

Poi, la tecnica fa un passo avanti e compare il motore a vapore, a scoppio, le fabbriche, il treno, l'automobile, la concentrazione della popolazione nella città, il differenziarsi dei quartieri, tra l'altro, adesso, illuminati anche di notte e quindi il fervere della vita in ogni dove e in ogni ora.

A questo punto cosa accade alle persone come me e voi? Ci adattiamo. Le comodità piacciono, la vita è facilitata, ma... Ma cominciamo a lamentarci: "Ah, i vecchi valori sono scomparsi. Non si riesce a capire in quale mondo viviamo... Oggi regna dappertutto il caos" e così per queste tiriterie.

Ora, così come tutti, anche gli artisti, i poeti, i musicisti e via elencando percepiscono i cambiamenti e cercano di interpretarli, però.



Gian Lorenzo Bernini,
Autoritratto giovanile,
olio su tela, Galleria Borghese,
Roma

Immaginate anche che prima dell'800 i pittori mescolavano a mano i colori. Poi, la tecnologia produce quelli a olio nei tubetti, comodi, veloci da usare... e vvvvia!... gli Impressionisti possono tranquillamente dipingere en plein air, all'aria aperta.

Intanto, compare anche l'automobile. Chi vi sta dentro cambia a causa della velocità la percezione del mondo circostante. La chioma degli alberi non si dipinge più foglia per foglia ma a macchia, ed ecco la corrente artistica dei Macchiaioli tra fine '800 e l'inizio '900. Con l'accelerazione degli spostamenti, il telefono, la radio e le altre invenzioni si percepisce un mondo in continuo mutamento ed

Gian Lorenzo Bernini,
Piazza San Pietro (Colonnato),
Roma



ecco il Futurismo e così via. Messo in evidenza come l'evolversi della scienza cambia la comprensione della realtà, torniamo al nostro Barocco, durante il quale, come vi ho detto altrove, si fanno diverse scoperte. Copernico dimostra che non è il Sole che gira attorno alla Terra ma viceversa, Galileo inaugura il metodo scientifico insieme a qualche importante invenzione come il cannocchiale e così via. Di conseguenza viene a crollare tutto quel mondo che si pensava armonico e perfetto al centro del quale stava l'uomo, quell'uomo che ha quasi la stessa forza creativa di Dio, che Michelangelo aveva affrescato nella Cappella Sistina. Ovviamente, l'artista percepisce il cambiamento magari in forma più acuta rispetto all'uomo comune. Adesso, nel '600, per lui niente sta fermo, tutto "ruota", tutto si muove. Allora non più figure statiche ma avvitate, non più architetture con archi a tutto tondo, ma strutture aperte, ornamenti, fregi, stucchi, fronzoli.

Tantissimi saranno i pittori, gli scultori, i poeti... che si cimenteranno col “nuovo”, finché non giungerà l’artista o gli artisti di genio capaci di sintetizzare le conquiste più o meno consapevoli dei primi, i cosiddetti minori, per darci la *sintesi* di un’epoca, laddove il filosofo, per esempio, ci darà l’*analisi*.

Per meglio articolare il mio pensiero faccio un altro esempio.

Al Museo Archeologico di Ravenna alcuni mesi fa ho visto una bellissima mostra in cui erano esposte molte opere di pittori precaravaggeschi, che mi hanno fatto toccare con mano quanto vado dicendo.

La famosa luce caravaggesca non è stata altro che la sintesi delle ricerche di quei pittori sui quali il Merisi aveva alla fine elaborato la sua visione oltre che luministica, direi mistica, psicologica, religiosa, estetica e così via e in cui esprimeva il travaglio della Chiesa, la quale, a causa delle scoperte scientifiche di cui sopra, aveva visto crollare tutte le impalcature di cieli e contro cieli, sfere e controsfere che giravano per volere superno attorno alla Terra. Vedi la Divina Commedia. Dunque, Caravaggio è il primo uomo di genio del Barocco, il secondo sarà un figlio d’arte, in quanto anche il padre era scultore, e cioè Gian Lorenzo Bernini. Anche costui sintetizzerà le esperienze degli scultori precedenti, per darci delle immagini straordinarie colte nel momento culminante dell’azione.

Diversi anni fa ho visitato a Roma una sua mostra di ritratti a mezzo busto. Ho compreso come il marmo per lui non avesse segreti, era malleabile come burro, così come per Michelangelo. E se quest’ultimo anticipa molte forme del Barocco, come ad esempio la linea avvitata, il primo le vive in pieno.

Bernini nasce a Napoli nel 1598, ma ben presto, 1605, il padre si trasferisce a Roma, e lì rimane il nostro artista tutta la vita, a eccezione di qualche rara parentesi come quella di Parigi nel 1665 al servizio di Luigi XIV.

Il cardinale Scipione Borghese, mentre l’artista lavora come aiuto del padre in Santa Maria Maggiore, lo nota e praticamente non lo lascia più, tanto è vero che la maggior parte delle sue opere si trova tutt’ora nella galleria Borghese.

Ma, il Bernini non fu solo abilissimo scultore, fu anche architetto, tanto è vero che alla morte del Maderno viene chiamato a dirigere la fabbrica di San Pietro. Suo è lo straordinario colonnato che avvolge il simbolo della cristianità in un abbraccio, sua è l’idea di unire in un unico corpo la piazza trapezoidale dinanzi alla chiesa, la “piazza retta”, con una piazza ovale contigua alla prima. Questa assicurava il collegamento tra la piazza stessa e i palazzi vaticani, mentre i due bracci del colonnato inauguravano un rapporto assolutamente nuo-

Gian Lorenzo Bernini,
Baldacchino, San Pietro,
Roma



vo ed equilibrato tra i vari elementi e assicuravano uno spazio dinamico che mutava con il mutare delle posizioni dei riguardanti. Dinamismo che nel corso degli anni si dilata sempre più fino a cambiare la fisionomia della Roma seicentesca.

A chi andrà a Roma ad ammirare il prodigio estetico del Bernini suggerirei di osservare attentamente il quadruplice allineamento delle colonne, che gli daranno la sensazione del lento ruotare e dilatarsi a raggiera dello spazio scenografico. Gli assi del colonnato sono segnati dall'obelisco e dalle due fontane. È come se il Bernini volesse sottolineare con questa geniale so-

luzione una continuità tra la città papale e il centro urbano. Tuttavia, la scenografia delle due piazze, è stata in un certo senso tradita dall'apertura nel secolo scorso della larghissima via che congiunge la piazza al Tevere, mistificando quella che era l'intenzione del Bernini che voleva lo spazio davanti alla basilica talmente ampio da sorprendere i visitatori, perché in contrasto con i piccoli vicoli circostanti. Dello stesso artista è anche il baldacchino, che si trova all'interno della chiesa, con le meravigliose colonne tortili, il quale, nonostante la sua maestosità, bene si intona all'interno cinquecentesco con quel suo slancio verso il centro della cupola michelangiolesca, così come l'imponente cattedra di San Pietro.

Non mi dilungo con la costruzione della chiesa di S. Andrea al Quirinale a pianta centrale, il cui punto di riferimento è il Pantheon, che allora l'artista restaurava, né con quella di Santa Maria dell'Assunzio-



A sinistra
Michelangelo, David,
 Galleria dell'Accademia,
Firenze

A destra
Bernini, David,
 Galleria Borghese,
Roma

ne ad Ariccia o con quella di S. Tommaso di Villanova a Castel Gandolfo anch'esse a pianta centrale.

Invece, carissimi lettori, provate a osservare la statuaria, magari spulciando le opere dell'artista su internet per averne una panoramica più completa rispetto alle raffigurazioni qui presentate, noterete per prima cosa, nonostante i movimenti a spirale, una conoscenza approfondita della scultura classica insieme a un'impostazione assolutamente nuova della statua, che non giace inerte nello spazio, ma si tende e si muove in esso come volesse impossessarsene. Infatti, nei vari gruppi marmorei l'azione è vista nel momento culminante in cui essa si svolge.

Perché vi rendiate conto di quanto detto accostate il David del Bernini a quello di Michelangelo. Non aggiungo nulla. Lascio a voi il giudizio. Osservate, ora, *Apollo e Dafne*.

Sembra che si muovano nello spazio nel momento in cui Dafne, per sfuggire al dio della luce, viene tramutata in alloro e sembra anche che il dinamismo delle figure trascini anche noi spettatori all'interno della scena.

L'opera è a grandezza naturale e fu commissionata dal potente cardinale Scipione Borghese. Essa ha inciso alla base il seguente monito: "Chi ama seguire le fuggenti forme dei divertimenti, alla fine si trova foglie e bacche amare nella mano".

Come appunto il dio Apollo, che sembra, ormai attraverso la corteccia, sentire il battito del cuore della casta ninfa. Notate, ancora,

Bernini, *Apollo e Dafne*,
Galleria Borghese,
Roma





carissimi, la bellezza classica dei corpi insieme a un'avvolgente sensualità propria del Seicento e del Bernini in particolare, che ritroveremo in un ritratto bellissimo e spesso sottovalutato, quello di Costanza Bonarelli.

Chi era costei? Apparteneva presumibilmente al ramo della famosa famiglia Piccolomini ed era anche discretamente ricca, perché si era dedicata al commercio di oggetti e opere d'arte.

Bernini, Costanza Bonarelli,
Museo del Bargello,
Firenze

Aveva sposato lo scultore Bonarelli, che era un aiutante del Bernini. Costei era molto bella e attraente, ma anche di costumi liberi. Intrecciò una relazione molto passionale col nostro scultore. Ma Costanza concedeva le sue grazie anche al fratello dell'artista, Luigi. Gian Lorenzo, venuto a conoscenza del fattaccio, fu sul punto di uccidere il fratello e si vendicò della donna facendola sfregiare.

Ovviamente, in tempi di maschilismo onnipotente, lo scultore pagò solo un'ammenda e la poverina finì in carcere per adulterio.

Parità uomo donna!!!

Ma andiamo al nostro ritratto. Esso è un busto relativamente piccolo in raffronto con quello di Scipione Borghese, di Urbano VIII o di altri vescovi, cardinali e maggiorenti vari. Ma è di una raffinatezza fuori del comune anche per l'uso di una qualità di marmo ambrato e molto caldo. La prima volta in cui l'ammirai, rimasi stupefatta dall'espressione volitiva, dalla vitalità, dalla sensualità, dalla vivacità, dalla freschezza che emanava. L'opera, essendo fuori dagli schemi celebrativi di nobili e prelati, darà l'avvio un secolo e mezzo prima, proprio per queste sue qualità, alla ritrattistica moderna, in cui assumerà importanza l'introspezione psicologica.

Esaminiamo attentamente la figura.

Essa è rappresentata in posizione frontale, i capelli sono morbidi e leggermente scomposti, gli occhi sgranati non sono rivolti allo spettatore, ma hanno l'espressione di chi ha dinanzi qualcosa di sorprendente, la bocca semiaperta sembra trattenere un gemito.

Scendiamo all'abbigliamento non particolarmente elegante, sembra quello di una veste intima che si apre sul collo fino a fare intravedere parte di un bellissimo seno.



Un'ultima opera vorrei esaminare: *l'Estasi di Santa Teresa*, in Santa Maria della Vittoria nella cappella Cornaro, considerata il capolavoro dell'artista.

Essa si ispira alla frase della Santa: “Un giorno mi apparve un angelo bello oltre ogni misura. Vidi nella sua mano una lunga lancia alla cui estremità sembrava esserci una punta di fuoco. Questa parve colpirmi più volte nel cuore, tanto da penetrare dentro di me. Il dolore era così reale che gemetti più volte ad alta voce, però era tanto dolce che non potevo desiderare di esserne liberata. Nessuna gioia terrena può dare un simile appagamento. Quando l'angelo estrasse la sua lancia, rimasi con un grande amore per Dio”.

Il corpo esanime della santa giace su di un sasso a forma di una nuvola. Il volto ha una straordinaria dolcezza, mentre gli occhi sono rivolti al cielo e la bocca è socchiusa.

A sua volta un cherubino sorridente, come un novello Eros, scaglia una freccia diretta verso il cuore della Santa. Il Bernini concepiva l'estasi allo stesso modo di un avvenimento che sconvolgeva lo spirito, l'anima e la carne. Infatti, se osserviamo bene la scultura, notiamo che vi serpeggia una forte sensualità, del resto comune un po' a tutti i suoi lavori, come abbiamo sopra accennato.

Dietro il gruppo scultoreo l'artista ha concepito una piccola abside la quale, raccogliendo la luce che proviene da un'apertura in alto (che l'osservatore non vede), la distribuisce nelle parti aggettanti attraverso un sapiente progetto luministico. Questo escamotage evidenzia i contrasti cromatici per mezzo del trascorrere e trascolorare della luce appunto in un perfetto gioco di luci-ombre. Infatti, l'opera oltre che scultura ci appare anche come pittura.

Ora, cari lettori, tirate le somme voi stessi, aggiungendo altri concetti a quelli da me espressi.

In sintesi, il nostro artista nell'insieme della sua opera realizza compiutamente quelli che sono i valori barocchi, costituiti dall'armonizzarsi di architettura, scultura, pittura e decorazione oltre che dei temi trattati, sicché luoghi, spazi, tempo umano, tempo del miracolo e tempo divino trovano perfetti equilibri psicologici e artistici, ovviamente tenendo conto dei canoni del tempo.

Pagina precedente
Bernini, Estasi di Santa Teresa,
Santa Maria della Vittoria,
Roma

Diego Velasquez

L'artista più importante del *Siglo de Oro* in Spagna

Cari lettori, dopo alcuni anni d'incontri d'arte con gli amanti di questa disciplina, mi sento un po' vostra amica, nel senso che spesso vi ho raccontato qualche mia esperienza di vita. Oggi è uno di quei giorni.

Durante gli spensierati tempi, spensierati non foss'altro perché avevo vent'anni, dell'Università, studiai, quale lingua straniera, lo spagnolo, di cui adesso non ricordo una sola parola, ma molte nozioni sulla cultura di quel popolo mi sono rimaste impresse. Per esempio lo splendore della pittura del *Siglo de Oro*, il fatto che molta parte dell'Italia fosse sotto il dominio spagnolo (ricordate i "Promessi Sposi"?) per cui era facile per molti intellettuali iberici raggiungere la penisola attratti dalla magnificenza delle arti e delle lettere. Lo stesso Cervantes soggiorna per diverso tempo in Italia e molte influenze della nostra letteratura cavalleresca si avvertono nel suo *Don Chisciotte*, uno dei capolavori di tutti i tempi e simbolo vivente dell'essenza e dello stile della *hispanidad*.

Ma non è solo questo scrittore a dare lustro al *Siglo de Oro*.

Ricordo di aver tradotto quale classico il *Don Juan* attribuito quasi universalmente a Tirso de Molina. *Don Juan* figura mitica la cui origine è probabilmente medievale, ma che affascinò molti scrittori e compositori a partire dal citato autore fino a Mozart, a Puškin, Bernard Shaw e su su fino alla nostra Dacia Maraini.

Perché scrivo questo lungo preambolo? Perché spesso nell'immaginario, quando parliamo di Seicento, pensiamo a un periodo di decadenza. È vero, c'è anche quello, ma arti, letteratura, filosofia e scienza fioriscono. Pensiamo al nostro Galileo, a Cartesio, che tanto ci fece tribolare sui banchi della scuola, insieme con Thomas Hobbes, Leibniz e a tanti altri. Certo, c'è stato pure quel flagello dell'Inquisizione. Basti immaginare il solo Galileo ottantenne condannato, per aver sostenuto le sue esatte teorie, a dei tratti di corda, che, forse, data l'età e la fama, non furono dati.

Carissimi lettori, vi starete chiedendo perché sto parlando della Spagna. Sapete che difficilmente mi allontano dall'Italia nel trattare l'arte. Questa volta, invece, sento la necessità di uscire dal nostro bel Paese, perché nella penisola iberica nello stesso periodo, come vi ho già detto, fioriscono le arti e le lettere, raggiungendo vette altissime, nonostante la decadenza della monarchia spagnola, la corruzione e la debolezza politica e militare insieme a una crisi economica di vaste proporzioni, che si manifesta in tutta la sua imponenza nella seconda metà del Seicento.

Ma, torniamo alle arti pittoriche nelle quali si distingue Velasquez, di cui intendo brevemente trattare, anche perché è uno dei grandi maestri del *Siglo de Oro*, la cui influenza si fa sentire in Europa e

anche perché trasse “lezioni” dalla grande pittura italiana rinascimentale, come avrete modo di constatare. Prima di entrare nel vivo dell’argomento, però, vorrei fare una considerazione. È sorprendente osservare come l’architettura spagnola sia arroccata su monumenti stracarichi di ornamentazioni che arrivano al Rococò mentre la pittura e la stessa letteratura, vedi quella picaresca, s’ispirano al massimo realismo, sfociando in alcuni autori addirittura nel naturalismo. Il Barocco architettonico fu molto influenzato da quello italiano e dal Borromini in particolare. Basti osservare la facciata occidentale



Borromini, San Carlino
alle Quattro Fontane,
Roma

A sinistra
La facciata occidentale
della Cattedrale,
Santiago de Compostela



Narciso Tomè, Retablo
della Cattedrale,
Toledo



della Cattedrale di Santiago de Compostela. Tuttavia, come voi lettori stessi potete osservare, qui manca quell'equilibrio compositivo, dei volumi, dell'aggetto delle masse che fu dell'italiano, supportato, però, dalla sontuosità delle decorazioni, come del resto molte altre costruzioni coeve. In figura le immagini vi permettono di rendervi conto della differenza tra le due costruzioni.

Un ultimo esempio di fastosa decorazione, prima di affrontare Velasquez, vorrei proporvi, e precisamente il Retablo della Cattedrale di Toledo di Narciso

Tomè in cui marmi, bronzi, volute, capitelli, intarsi, balaustre, trafori dai quali traspaiono luce, raggi di sole e via discorrendo fanno di quest'opera un prototipo in cui pittura, scultura, architettura e arti cosiddette minori si intrecciano e si fondono fastosamente. Oggi, in epoca di telematica, diremmo che quest'opera è stata concretizzata da un *ipermedium*, cioè come se diversi media avessero contribuito alla sua realizzazione.

Goethe in un aforisma, che certamente ho citato altre volte, sosteneva che "ogni cosa buona è stata già detta, a noi tocca ridirla un'altra volta", intendendo con ciò che la magia dell'arte in senso lato è proprio quella di *ri-dire* le cose adattandole ai mezzi, agli strumenti, ai valori, ai modelli, ai principi, ai gusti e così via di un'epoca, che chiamiamo *spirito del tempo*, traduzione dal tedesco *Zeitgeist*.

Torniamo, ora, alla nostra Spagna per evidenziare che, di contro al fasto dell'architettura, la pittura s'ispira invece a temi veristi, che in alcuni autori come José de Ribera sfociano nel naturalismo.

Tutti conoscono le immagini di Murillo o di Zurbarán o di Diego de Valdès Leal e di tanti altri perché spesso le loro opere, per il taglio realistico quando non picaresco, si trovano persino nei rotocalchi.

In questo contesto, però, la personalità di maggiore spicco è Diego Velasquez. Per dire esaustivamente di lui dovrei avere ben altro spazio. Devo accontentarmi di quello che ho e sfruttarlo per dare innanzi tutto alcuni cenni biografici e commentare solo qualcuna delle sue rivoluzionarie opere.

Nasce a Siviglia nel 1599, in quel tempo centro popoloso e molto ricco, importantissimo soprattutto per il commercio con l'estero. Precocemente Diego (oggi lo chiameremmo bambino prodigio!) manifesta il suo interesse per la pittura, per cui dopo un brevissimo apprendistato presso la bottega di Francisco Herrera il Vecchio, passa a quella di Francisco Pacheco, non eccelso pittore ma scrupolosissimo nell'insegnare le tecniche della pittura e ottimo letterato. Di lui Velasquez appena diciannovenne sposa la figlia sedicenne Juana, che gli rimane accanto fino alla morte avvenuta nel 1660 e lei stessa muore qualche mese dopo.

Come vi ho accennato appena sopra, la Spagna vive un grande momento di vivacità culturale e lo stesso Velasquez in questo periodo sviluppa un grande interesse per gli indovinelli e i rebus. Questi espedienti permettono all'artista di celare e nel contempo indicare il significato della rappresentazione di un oggetto, che, a chi non ne conosce il senso, può sembrare esclusivamente realistico.

Ricordate quando parlammo del significato cristologico della *Canestra* di Caravaggio? Ecco, l'atmosfera è quella, solo che in Spagna il genere *natura morta* prende il nome di *bodegòn*. Per esempio, la frutta può simboleggiare l'odorato, la vista, il tatto, l'olfatto ma può simboleggiare anche vizi e virtù. Ricordate la frutta bacata di Caravaggio? Infatti, nei primi dipinti Velasquez assembla scene di vita a fiori, pesci, frutta e così via. In questo periodo lui vive ancora a Siviglia. Nel frattempo, nel 1621, a Madrid muore Filippo III e gli succede il figlio Filippo IV, giovanissimo. Il suocero di Velasquez, consapevole della capacità del genero, lo spinge ad andare nella capitale. Qui dopo alterne vicende diventa *pittore di camera* del re. Da questo momento in poi i suoi incarichi procedono fino a quando nel 1658 riceve l'onore di essere nominato Cavaliere di Santiago.

Queste le scarse notizie biografiche, a cui sono da aggiungere due viaggi in Italia, dove vede personalmente i quadri dei maggiori pittori italiani e ne resta decisamente influenzato soprattutto dal colorismo e dalla luce della pittura veneta ma anche dai paesaggi. Ricordate quello dipinto nel *Concerto Campestre* di Tiziano, di cui parlammo a suo tempo?

Il secondo viaggio in Italia avviene tra il 1648 e il 1651, e forse si sarebbe protratto più a lungo se lo stesso re Filippo IV non fosse intervenuto, per invitare l'artista a rientrare in patria.

Tutti i biografi del pittore parlano di una sua vita sentimentale molto tranquilla, ma recenti documenti dimostrano invece che a Roma conobbe una donna, "possibilmente" la pittrice Flaminia Triva, che ritrasse in una bellissima tela nelle vesti, anzi "senza" vesti! di *Venere allo specchio* e dalla quale ebbe un figlio: Antonio de Silva.

Questo quadro raffigura uno dei rarissimi e straordinari nudi femminili spagnoli, la cui posa (l'altro famoso è la *Maja desnuda* di Goya) ricorda quella dell'*Ermafrodito dormiente* (raccolta Borghese), ma anche molti nudi del Cinquecento e in particolare quelli di Tiziano e del Tintoretto.

Come vedremo in qualche altro quadro, a somiglianza dei pittori fiamminghi, lo specchio è presente nella composizione. Qui ubbidisce a una doppia funzione: rendere il viso della modella sfuocato e insieme reale e irreale.

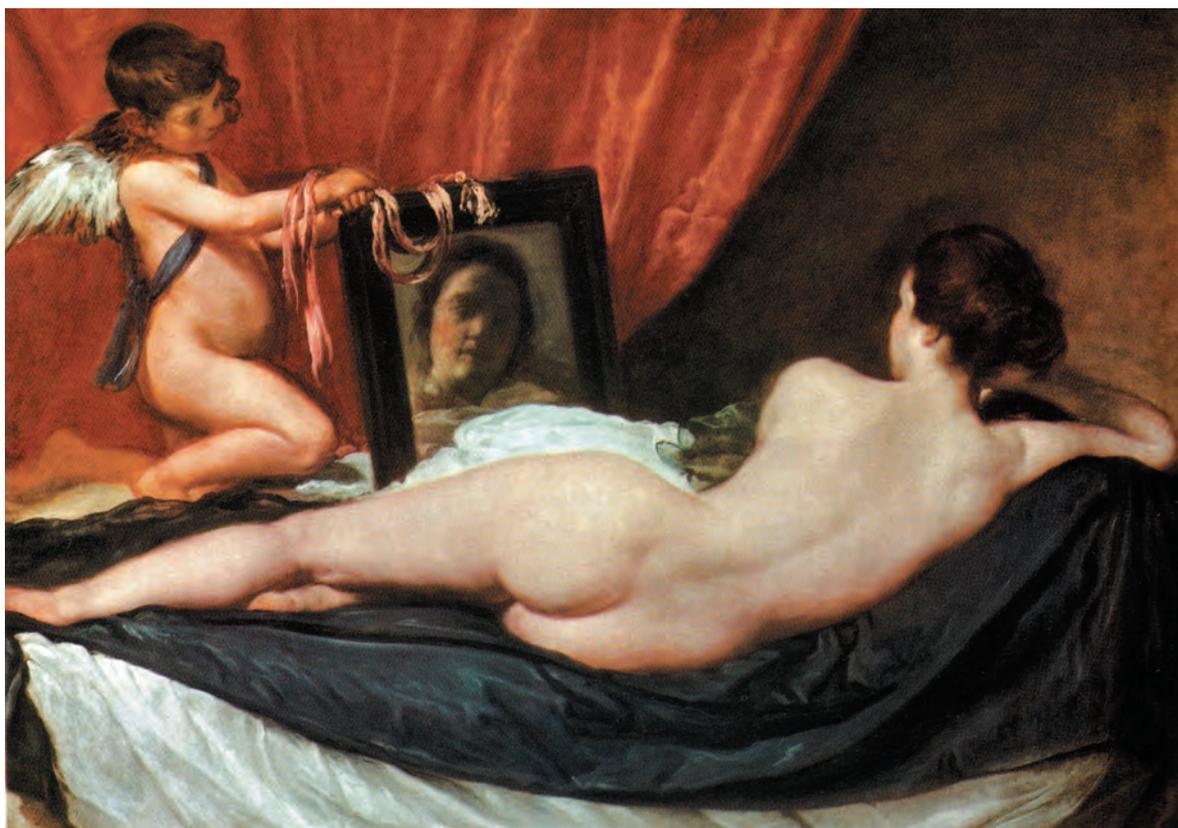
Osserviamo, ora, la composizione. Il corpo sinuoso della donna è adagiato su di un morbido panno grigio azzurro, che fa risaltare le sue carni e contemporaneamente nella linea curva richiama la tenda rosata dello sfondo. I due panneggi infatti “bloccano” la figura dipinta a ferme e grandi pennellate e la sospingono all'esterno. Bilanciatissime le masse. Infatti, quella delle spalle e del bacino della donna corrisponde alla massa dell'amorino in secondo piano. Questo particolare fa sì che il lavoro venga collegato al mito di Venere, simbolo dell'amore legato alla bellezza, che pensa solo a se stessa e per questo la modella gira le spalle al fruitore.

Il quadro viene descritto già il primo di giugno del 1651 a casa del nobiluomo Carpio y Eliche.

Adesso, andiamo al capolavoro più famoso dell'artista. Quello che ci è giunto col titolo *Las meninas*, che in portoghese vuol dire *damigelle d'onore*. Questo è un quadro piuttosto grande, 318 x 276 cm, e si trova a Madrid al Museo del Prado. Intorno alla sua interpretazione ho letto due versioni. La prima sostiene che le figure che il pittore sta ritraendo siano i reali di Spagna verso cui lui guarda e che si vedono

Ermafrodito dormiente,
Il sec. d.C., Louvre,
Parigi





nello specchio in fondo alla parete. Improvvisamente irrompe nella stanza l'infanta Margarita accompagnata dalle damigelle, due nani e un cane.

L'altra versione sostiene invece che i personaggi ritratti sono l'infanta Margarita con le damigelle in un momento di pausa della seduta. Lo farebbe pensare il pennello inerte nelle mani del pittore e la damigella di sinistra Maria Augustina Sarmiento, che porge un bicchiere d'acqua all'infanta, mentre il nano all'estrema destra giocherella col piede con il grosso cane. Affascinante l'autoritratto pensoso del pittore, che rivela una bella figura d'uomo dall'atteggiamento elegante.

Tra le due versioni non saprei decidere quale scegliere, perché ognuna delle varianti potrebbe essere la giusta. Ma al di là di questo, l'escamotage, presente anche in altri autori barocchi, è quello di dipingere un quadro nel quadro, seguendo un copione apparentemente casuale. In realtà in *Las meninas* ogni personaggio ha un posto preciso secondo il rigido cerimoniale della corte spagnola del tempo. Luca Giordano definì quest'opera "la teologia della pittura".

Velasquez, *Venero allo specchio*, National Gallery, Londra

Esso, secondo molti critici, al di là della resa realistica, ha un valore apologetico. Infatti, la pittura era ancora considerata in Spagna un lavoro manuale e quindi poco nobilitante. Il pittore, allora, per dimostrare l'infondatezza del pregiudizio, si ritrae al di fuori della scena in un atteggiamento pensoso, quasi stesse disegnando la scena stessa nella propria mente, prima di mettere mano al pennello, come a sottolineare che la manualità non è soltanto un fatto fisico ma deriva dall'attività del pensiero. Quindi, quest'opera, che fino a qualche tempo fa era considerata frutto di estremo realismo, oggi viene giudicata simbolica di quanto abbiamo appena detto. Ciò, ovviamente, non esclude il realismo, tanto che si narra che il poeta romantico Thèophile Gautier davanti a questa tela avesse esclamato: "Dov'è il quadro?", grazie al fatto che la scena si apre verso lo spettatore quasi a trascinarlo dentro, come potete provare anche voi, cari lettori, a sperimentare. Infatti, se vi fate coinvolgere, vi potreste vedere nello specchio in sostituzione dei reali... Magari, starete pensando. La fama imperitura non vi mancherebbe...

La composizione è, come potete osservare, molto complessa e nonostante ciò non appare affollata. Essa interpreta in modo magistrale il gusto barocco per lo scambio tra realtà e finzione.

L'ho detto spesso, il Seicento è un secolo molto vicino alla nostra sensibilità. Quante volte, anche nella contemporaneità, realtà e virtualità si scambiano di posto? Quanti filosofi si scomodano per inneggiare o denigrare i tempi nuovi! Eppure ogni cosa si ripete anche se in forme diverse. Certo, a noi che viviamo nel breve volgere di una vita tutto ci sembra di prima mano, in realtà nulla lo è, si reitera solo in forme diverse, come dimostra la frase di Goethe citata.

Quasi coevo de *Las meninas* è *Le filatrici*. Come già per l'opera precedente, anche in questa l'artista ha realizzato una scena nella scena e, pur simulando una resa assolutamente realistica, in realtà si riferisce al mito di Aracne.

Intanto, per chi non lo ricordasse riprendiamo il mito, che l'artista conosceva attraverso le *Metamorfosi* di Ovidio, testo che faceva parte della sua biblioteca. Aracne, fanciulla della Lidia, era allieva della dea Athena, che le aveva insegnato l'arte del ricamo ed era diventata così brava da sfidare e vincere la stessa dea. E figuriamoci se questa non si adirasse per benino e, rabbiosamente, distruggesse i ricami della fanciulla, che narravano gli amori degli dei! Ella si dispiacque così tanto, che si tolse la vita impiccandosi. Allora, Athena la trasformò in ragno.

Incerta comunque è la datazione della tela, che oscilla tra il 1644 e il 1650, più piccola della precedente (167 x 252 cm) ma ugualmente elaborata dal punto di vista compositivo. Infatti, i personaggi in

primo piano hanno una disposizione a semicerchio quasi fossero una quinta di palcoscenico che sospinge l'occhio sul fondo della scena, a sua volta sopraelevata rispetto al primo piano e anch'essa palcoscenico. E ancora, come notate, la composizione in primo piano a semicerchio è sottolineata dal colore rosso del drappeggio della tenda di sinistra, dagli abiti dei personaggi, quelli sui toni accesi, e soprattutto dai movimenti e dalle posizioni delle gambe e delle braccia. Anche la scena dello sfondo ha lo stesso andamento compositivo. Il quadro si trovava inventariato nel 1664 presso la casa del nobiluomo Don Pedro de Arce, per il quale probabilmente fu eseguito. Riguardiamolo, adesso, con più attenzione.

In genere nella figura sulla sinistra della vecchiaia si raffigura Athena davanti al filatoio prima di manifestare la sua identità, che vediamo poi sull'arazzo dello sfondo, sfolgorante di colore, e con l'elmo in



Velasquez, *Las Meninas*, Prado, Madrid



Velasquez, *Le filatrici*, Prado, Madrid

testa. Mentre la fanciulla a destra, che dipana la lana, dovrebbe essere Aracne. Tutta l'azione è rapidissima ed è resa con soluzioni tecniche modernissime. Osservate, ad esempio, come l'artista dipinge con tocco impressionistico la velocità della ruota del filatoio. Ed ancora, accanto all'arazzo dello sfondo notate una viola da gamba e vi chiedete il senso di uno strumento musicale in questa composizione. Possibilmente l'artista allude al fatto che la musica a suo tempo era un rimedio contro le punture dei ragni oppure al fatto che nelle rappresentazioni teatrali durante gli intermezzi era prevista anche la musica. E comunque altri riferimenti simbolici presenti nel quadro restano oscuri. Una cosa è certa, l'impostazione del dipinto fa riferimento alla pittura italiana, in particolare alla veneziana, soprattutto per quel che riguarda la luce, elemento fondamentale per l'artista, che gli permette l'equilibrio tra la finzione e la realtà, che è ciò che affascina noi riguardanti. A quanto sopra

si aggiunga quel sentimento di malinconia che promana dai molti ritratti che eseguì per il re e per vari personaggi di corte. Infatti, il nostro artista ne dipinse moltissimi e man mano che la sua pittura si fa più sicura il tocco si alleggerisce, diventa più aereo. Lo stesso disegno, adesso, è appena accennato e senza pentimenti.

Velasquez non ebbe eredi, nonostante la fama, ma solo imitatori, ciò è dovuto al fatto che non ebbe una bottega presso cui i committenti potevano ordinare le opere, ma uno studio a corte ed era il sovrano che gliene richiedeva, soprattutto ritratti, (la fotografia non esisteva ancora!) magari in più copie, che poi mandava come doni importanti ad altre corti, ai parenti e su di lì... tra l'alta *nobilitate* europea... Pertanto, l'artista, pur di soddisfare le esigenze del suo re e della corte, si circondò, piuttosto che di allievi, di imitatori capaci, infatti, di copiare fedelmente le opere.

Trattando della pittura spagnola barocca, a un'ultima cosa vorrei accennare.

Nello stesso periodo in cui Velasquez dipinge per la corte, in Spagna si distinguono altre personalità a lui coeve, come già detto. Tra questi Josè de Ribera che si trasferisce a Napoli e qui rimane fino alla morte affascinato dallo stile di Caravaggio, di cui fu buon interprete. Anche il sivigliano Francisco de Zurbaran ne risente l'influsso, ma, a differenza del primo rimane legato alla Spagna. Infine un terzo artista, che insieme ai primi due lascia traccia nella pittura, anche lui sivigliano, è Bartolomè Esteban Murillo, di cui indimenticabili sono le scene religiose soffuse di dolcezza e le scene di vita quotidiana. Carissimi, mi sarebbe piaciuto dilungarmi su qualche altra opera di Velasquez, ma lo spazio è tiranno e allora?

Allora, ritengo che ormai avrete acquistato dimestichezza con l'argomento e quando vedrete qualche opera di questo artista, sicuramente la saprete decodificare. Intanto spero di *tornare* in Italia la prossima volta.

Il tardo Barocco

La funzione della piazza

C arissimi lettori, si è sempre in ambasce quando si deve abbandonare un certo periodo storico. Nel nostro caso il Barocco. Perché? Perché le varie epoche non sono definite temporalmente come se si trattasse di un'operazione matematica, dove due più due fa quattro.

Infatti, idee e principi che hanno caratterizzato una determinata stagione culturale vengono trasmessi alla successiva, ove piano piano si eclissano in favore di altre idee e principi che sono quelli fondanti il periodo preso in esame. A sua volta in questo stesso periodo ci saranno idee e principi anticipatori dell'epoca successiva.

Gli studiosi, allora, solo per comodità indicano delle date di cui bisogna tener conto grosso modo. Così quando si parla di fine del Barocco, in realtà non si sostiene che esso alla fine del '600 si eclissi completamente in favore dell'Illuminismo, ma che, soprattutto all'inizio, le due anime convivono.

Un po' come ai nostri giorni, allorché idee, valori, modelli del secolo passato stanno per declinare in favore di idee, valori, modelli proposti dalle tecnologie e dalle neotecnologie.

Quindi accenniamo brevemente al "secolo dei lumi" tenendo conto di quanto sopra.

Di sicuro, vi starete chiedendo: perché la dizione "secolo dei lumi"? La risposta, come sapete, non è poi così difficile. I lumi sono appunto quelli della ragione. Il motto era: "sapere aude" cioè osa servirti della tua intelligenza, del tuo sapere.

Basta citare un nome per tutti: Voltaire. A lui si attribuisce la frase: "Signore, io non sono d'accordo con le vostre idee ma darei la vita perché voi le possiate esprimere". Il fatto che l'espressione sia o non sia volteriana ha poca importanza, quanto invece il fatto che da quel momento in poi si comincia a rivendicare per l'uomo il diritto di comunicare le proprie idee liberamente.

Ricordate come la buona *madre chiesa*, quando qualcuno esprimeva pensieri contrari ai suoi dettami, metteva in moto i roghi? Beh! Da questo momento in poi non accadrà.

Certo, secoli di cultura non razionalistica verranno spazzati via, come ad esempio l'Alchimia a cui tanto spesso ho accennato a proposito di Dürer, Michelangelo, Giorgione, Tiziano e tanti altri.

Nonostante questo fiorire di idee, che getteranno le basi della nostra epoca, le guerre si succedono senza soluzione di continuità per molti decenni. Basti pensare alle tre di successione: spagnola, polacca e austriaca, a cui aggiungansi i vari conflitti commerciali a causa dei quali la belligeranza si estenderà anche ai continenti extraeuropei. Il periodo di caos fu lungo e a lungo ci fece tribolare sui banchi della scuola tra date, guerre, battaglie, alleanze e controalleanze, defe-



Niccolò Salvi, Fontana di Trevi,
Roma



zioni e via via elencando. Politicamente, però, avviene un passaggio importante: la separazione tra politica appunto e amministrazione, dapprima fuse e confuse. La parola “ministro” con l’incarico di “segretario di stato”, cioè responsabile dei vari dicasteri, nasce proprio in quest’epoca.

A quanto sopra si aggiunga una forte espansione demografica ed economica dovuta al miglioramento dei mezzi agricoli di produzione. Infatti, aumentando le derrate alimentari, si incrementa anche la popolazione globale. Tuttavia, tra i singoli stati lo sviluppo non avviene in modo omogeneo e addirittura all’interno del medesimo stato restano delle sacche di sottosviluppo.

In parole più semplici, nel corso dell’Illuminismo si passa, per motivi storici, economici, scientifici da un sistema sostanzialmente ancora feudale a un sistema capitalistico-borghese. Comanderete da questo il motivo per cui ci fu un così rapido sviluppo in tutte le branche dell’attività umana.

Cari lettori, a questo punto mi chiederete quale fine fa l’arte barocca! E qui cominciano le difficoltà essendo, come accennavo sopra, il secolo molto variegato e con sostanziali differenze fra stato e stato. Quindi, inizio col sottolineare che l’Italia perde quella centralità culturale propria del lungo periodo precedente in favore della Francia (favorita dalla potenza politica di un Luigi XIV) ove furoreggia lo stile “Rococò”. Dizione certo strana, che, pare, derivi dalla fusione di due vocaboli: *rocaille* che indicava una particolare decorazione da

giardino con rocce artificiali, conchiglie, animali e così via e la parola *barocco*, pronunciata alla francese.

Esso si distingue per una ridondante ornamentazione, per la bizzarria, e, se volete, a volte per un certo cattivo gusto.

Torniamo per un attimo in Italia, ricorderete, che qui il Barocco si era caratterizzato per la monumentalità, il Rococò invece si caratterizzerà per la leggerezza, l'eleganza, l'atmosfera intima e raffinata in cui i grandi affreschi storici, i *trompe-l'oeil*, le stesse sculture monumentali lasciano il posto ai busti-ritratti, alle porcellane, alle argenterie, lavorati tutti con estrema perizia.

Al Rococò segue quale sua evoluzione il periodo Rocaille vero e proprio in cui furoreggia l'asimmetria e il movimento delle varie partiture decorative.

Infine abbiamo una fase estrema con lo stile Pompadour, che ha già una *coloritura* classicheggiante.

Il Rococò si diffonde dalla Francia nei vari stati europei più o meno con le medesime caratteristiche.

Luigi Vanvitelli,
La Reggia di Caserta,
Caserta



Un cenno merita in Spagna il Churriguerismo in quanto momento di esasperazione del Barocco. Esso si distingue per l'esuberanza della decorazione, che, rispetto alla struttura architettonica, acquista valore autonomo. Si osservi, come esempio, il portale del portone d'ingresso del palazzo del marchese Dos Aguas a Valencia.

E in Italia? Beh! Non è facile esporre unitariamente le articolazioni del Barocco, data la complessità della tradizione artistica del nostro paese. Quindi, onde evitare un discorso troppo dispersivo, diciamo che grosso modo distinguiamo due tipologie di espressioni artistiche: il tardo Barocco o Rococò e il Neoclassico. Entrambi si verificano pressoché contemporaneamente e spesso si affiancano l'uno all'altro fino a confondere le proprie radici. Vedi la Fontana di Trevi a Roma. Dato il variegato panorama artistico italiano precedente, le varie esperienze barocche e tardobarocche si caratterizzano da luogo a luogo: Roma, Venezia, Torino, Napoli, la Sicilia sono i territori più rappresentativi. Tra questi menzioniamo solamente la reggia di Caserta opera di Luigi Vanvitelli, che fu influenzato dall'architettura di quella di Versailles.

La pianta, geometricamente razionale, è certamente ispirata da una politica accentratrice del potere nelle mani borboniche. Infatti, lo stesso rigore formale rispecchia quello di uno stato ben organizzato. La facciata, a tre ordini, presenta un primo piano a bugnato, intervalato da fasce lisce mentre gli altri due piani presentano lisce tutte le pareti, dove si aprono finestre di impianto classico.

Alla severità dell'esterno fa da contrappunto il gusto scenografico dell'interno che trova la sua massima espressione nel vestibolo ottagonale. Qui si apre un'elegantissima scala a doppia rampa.

Certo, se dovessi dire dei tantissimi palazzi, chiese, fontane e via elencando del Barocco italiano non basterebbero mille puntate, allora trattiamo per pillole i vari argomenti e quindi passiamo avanti. Prima di parlare di qualche artista in particolare, vorrei attirare la vostra attenzione su un ambiente che ha caratterizzato e sempre caratterizzerà la fisionomia di una città o di un paese.

Carissimi, vi siete mai chiesti qual è il senso di una piazza? Mi risponderete che è un bello slargo per regolare il traffico! Esatto. Della sua funzione nella contemporaneità rimane solo questa, ma da che mondo è mondo essa ne ebbe una importantissima: costituì il cuore di una città.

Basti pensare all'agorà greca o al foro romano o alle piazze medievali che si "apriranno" all'interno di un tessuto urbano, ove era necessario uno spazio ampio per funzioni commerciali, religiose e civili. Vi spiegate così le varie denominazioni, che persistono ancora oggi come: Piazza delle Erbe, Piazza del Mercato, Piazza San Petronio e altre.



Piazza Navona,
Roma

Ma, andiamo avanti nello scorrere dei secoli. Nel Rinascimento la piazza cambia completamente fisionomia, la sua funzione ora sarà quella di abbellire la città.

E figuriamoci se nell'epoca barocca il modello non sia stato valorizzato al massimo. Un esempio per tutti Piazza San Pietro a Roma, di cui si è ampiamente parlato in precedenza, come ricorderete.

Ma veniamo più nel dettaglio. Equilibrio, misura, razionalità, sobrietà erano state le caratteristiche delle piazze rinascimentali.

Movimento, amore per l'infinito e il non finito, contrasti, mescolanza di arti sono le caratteristiche delle piazze barocche, progettate come un enorme palcoscenico in cui convergono o si dipartono le strade concepite come delle reti, i cui nodi sono costituiti da piazze o da slarghi sui quali si offre alla vista un monumento importante, una chiesa, una fontana, un palazzo e così via. Basti pensare a Piazza del Popolo a Roma con le due chiese gemelle e alla quale fanno capo diverse importanti vie.

Come già in epoca rinascimentale, così in quella barocca il progetto di ogni piazza è riferibile a una rigorosa prospettiva, in cui è privi-

legiato il punto di vista dell'osservatore, costituito dall'asse di una strada appunto. Esso ha un'importante funzione: indicare a chi percorre la via la posizione di partenza e quella di arrivo, nonché il motivo per cui essa fu costruita e orientata. Infatti il segno inequivocabile è che alla fine c'è sempre un monumento.

Ora, un'altra caratteristica del Barocco è data dalla configurazione da assegnare alla piazza. In genere gli architetti si servono sia di forme geometriche sia curvilinee. Esempio straordinario Piazza Navona, la cui struttura, per la verità, era preesistente, in quanto qui all'epoca di Domiziano (I secolo d.C.!!!) c'era lo stadio romano.

Essa è resa ancora più suggestiva dall'affacciarsi di palazzi splendidi. Infine, un ultimo esempio, miei simpatici lettori, vi propongo: Piazza di Spagna a Roma con la universalmente conosciuta Scalinata di Trinità dei Monti. Essa, come vedete nell'immagine, è inserita magnificamente e con grande equilibrio sia nel paesaggio sia nell'ossatura

Scalinata di Trinità dei Monti,
Roma



urbana della città. Le sue “forme” sono aperte, perché basate sul gioco dinamico delle linee curve, concave e convesse.

Certo potrei continuare all’infinito con le sole piazze barocche di Roma, che raccontano gli splendori delle corti papali e il loro restaurato potere temporale in seguito alla Controriforma, vista come reazione alla Riforma luterana, calvinista, anglicana.

In pratica, in questo periodo l’arte deve sollecitare i sensi, la fantasia. In una parola deve affascinare.

Dimenticavo. Poco sopra avevo citato Fontana di Trevi, opera di Niccolò Salvi. Essa è un bell’esempio di fusione di stile classicheggiante e di Rocaille.

Intanto, si addossa a un lato di Palazzo Poli e, come vedete nella foto, sembra la facciata classicheggiante di una residenza signorile, su cui spicca la figura di Nettuno davanti a una conchiglia, mentre il corpo più avanzato della fontana presenta elementi pittoreschi, che si rifanno, come dicevamo, decisamente al gusto rocaille francese.

Ancora una nota. È proprio in questo periodo che strade, slarghi e piazze vengono costruiti per il traffico veicolare in cui la scomoda lettiga cede il posto alle più comode carrozze dei nobili, simili a piccoli salottini trainati da cavalli e molto confortevoli anche per lunghi viaggi, che, a volte, ammiriamo nei musei.

Da quanto sopra avrete compreso, carissimi, che la città barocca è costruita come un palcoscenico per i nobili, che amano esibire i loro mezzi di trasporto, simbolo del loro status, un po’ come sarebbero oggi le automobili di grossa cilindrata o le imbarcazioni di stazza più o meno considerevole.

Pensate che proprio in questo periodo nasce la moda del bastone da passeggio, che dà una maggiore eleganza al portamento. Insomma tutto è organizzato in funzione della nobiltà che deve stupire il popolino, confinato nelle periferie e con piazze adibite solo per funzioni pubbliche più “vili”: mercati, sagre, feste popolari, artigianato e così via. Avete presente il poemetto *Il Giorno del Parini*? Beh! L’ambientazione è quella.

A questo punto, cosa dire della pittura? È un fiorire di artisti in ogni dove. Di essi cito solo i nomi, eventualmente qualcuno di voi fosse incuriosito, su Internet troverà molto materiale: Francesco Solimena, Francesco de Mura, Giuseppe Maria Crespi, Giacomo Ceruti, Sebastiano Ricci, Giovan Battista Piazzetta, Antonio Balestra, Pietro Longhi, fra’ Galgario e tanti, tanti altri.

Non potendo dire di tutti dobbiamo accontentarci delle personalità più in vista del secolo e cioè Gian Battista Tiepolo e, per spirito di bottone tutto femminile (!!!) Rosalba Carriera, molto più distante, però, dalle abilità del grande maestro.

Il tardo Barocco in Italia

Tiepolo e Rosalba Carriera, geni del loro tempo

Esimi lettori, non vi augurerei di nutrire tanti dubbi come me! Sapete perché? Perché non mi so risolvere se dire di alcuni artisti così detti minori o passare direttamente, come preannunciato, a Giambattista Tiepolo e Rosalba Carriera.

Prendo la decisione: inizio dal primo e mi soffermo un attimo sulla pittura veneziana, che in quel periodo si distingue in modo particolare rispetto alle altre parti d'Italia e poi passo direttamente al Tiepolo, degno figlio della città, per dimostrare ancora una volta, caso mai ce ne fosse bisogno, come gli artisti così detti maggiori si alimentino anche delle intuizioni più o meno consapevoli dei minori, i cui nomi sono stati già citati.

Intanto è d'obbligo un cenno storico. È inutile dire come l'Italia fosse divisa in tanti stati, tra cui spicca la repubblica di San Marco. Dal punto di vista politico essa vive un periodo di decadenza, che la porterà alla fine del Settecento a essere dominata prima dalla Francia e dopo dall'Austria.

Nonostante questo, riesce per alcuni decenni ad amministrare dignitosamente il patrimonio del passato e a consumare le energie rimanenti nell'incrementare il carnevale, che durerà quasi sei mesi in modo da rivitalizzare le finanze con il turismo. A questo si aggiungano ricorrenze religiose varie, divenute veri e propri spettacoli, una certa permissività dei costumi e, non ultimo, il gioco d'azzardo. Di conseguenza, l'afflusso dei viaggiatori contribuisce ad attualizzare la cultura della Serenissima in direzione illuministica e poi in direzione neoclassica.

Tutto questo, ovviamente, si riflette nelle opere degli artisti, alcuni dei quali rappresentano la realtà in cui vivono e rivolgono anche una particolare attenzione ai risvolti sociali. Altri daranno luogo a quei filoni iconografici, che troveranno riscontro fuori dall'Italia e poco in patria. Mi riferisco, ad esempio, al vedutismo di Carlevarijs, del Canaletto, di Bellotto, oppure alla ritrattistica in cui eccelle Rosalba Carriera, che lavorò moltissimo all'estero, o al paesaggismo di uno Zuccarelli.

Se ben ricordate, quest'ultimo genere troverà riscontro nel secolo successivo con i paesaggisti inglesi. Artisti come Constable e Turner porteranno gli scenari della natura ai massimi livelli (vedi "inCamper" n. 127 maggio-giugno 2009).

Tra i pittori di una certa importanza precedenti il Tiepolo, vorrei citare Sebastiano Ricci (uomo coltissimo e viaggiatore indefesso per il quale la pittura di storia, mitologica in particolare, è considerata un escamotage decorativo, in cui trovano felice sintesi sia la preziosità del colore sia l'agilità plastica) e Gianbattista Piazzetta, personalità antitetica rispetto al primo. Infatti, non il virtuosismo del Ricci, ma un paziente lavoro di scavo interiore, non evasione dalla realtà, ma

severità morale, che si esprime nella forte plasticità delle immagini, in cui i dettagli sono quasi del tutto eliminati, non un viaggiatore, come il Ricci, ma un sedentario che studia coscienziosamente il patrimonio artistico nostrano. Tanto è vero che si oppone al gusto rococò per aderire a una rappresentazione essenziale, la cui impostazione pittorica si articola sulle diagonali e sulla contrapposizione di colori e masse plastiche.



Giambattista Piazzetta, *Idillio sulla spiaggia*, olio su tela, Wallraff-Richartz Museum, Colonia

Tra l'altro, la sua bottega

è frequentatissima dai giovani e quando fu istituita l'Accademia veneziana nel 1750 ne fu il primo Direttore. Lo stesso Tiepolo all'inizio della sua carriera ne è influenzato.

Carissimi lettori, è tempo adesso di parlare del nostro protagonista: Giovan Battista Tiepolo.

Egli nasce a Venezia alla fine del '600, 1696, quando già il Barocco si era evoluto in Rococò (corrente, come avete constatato in precedenza, nata in Francia e imperniata sulla grazia, sull'eleganza e la ricchezza decorativa) e quando si affacciava quella straordinaria epoca dell'Illuminismo che sottoponeva tutto alla luce della ragione. La formazione del nostro Tiepolo presso la bottega di Gregorio Lazzarini, modesto pittore da cui presto si distacca, è barocca e influenzata, come dicevamo, dalle pitture del Piazzetta che insieme con il Bencovich avevano dato luogo a una corrente drammatica, che ebbe la sua massima espressione nei contrasti di chiaroscuro.

Ma anche Paolo Veronese (1528-1588) eserciterà la sua influenza soprattutto in relazione al rapporto luce-colore, che il Nostro sfrutterà in modo assai originale.

A quanto sopra sono da aggiungere le straordinarie capacità prospettiche dell'artista. Infatti, entrambi questi fattori costituiranno il perno della sua arte. Non bisogna anche dimenticare che fu uno studioso molto coscienzioso dei pittori a lui anteriori, che copiò e ricopiò da giovane, imponendo lo stesso esercizio ai numerosi allievi della sua bottega, figli compresi: Giandomenico e Lorenzo.

Sin dalle prime commissioni il Tiepolo si servirà di uno schema decorativo che utilizzerà spesso nella sua carriera, cioè affrescherà completamente non solo il soffitto ma anche le pareti, in modo da dare l'illusione dello sfondamento delle stesse, per creare uno spazio infinito. Per rendervi conto di quanto detto osservate l'immagine di una delle prime commissioni a lui affidate dall'editore Baglioni nella sua villa di Massanzago, presso Padova.

Qui entrano in gioco gli equilibri tra luce-colore e il virtuosismo prospettico a cui si devono aggiungere la contrapposizione e l'equilibrio delle masse pittoriche, il senso grandioso della composizione, l'audacia e la libertà degli scorci, le grandi pause di cieli aperti che in pratica "sfondano" la composizione. Tutti questi elementi sono espliciti nel *Sacrificio di Isacco* presso l'Arcivescovado di Udine, affrescato

Tiepolo, *Fetonte chiede ad Apollo il carro del Sole*,
Villa Baglioni,
Massanzago



dal Tiepolo tra il 1726 e il 1728. Voi stessi potete notare la contrapposizione delle masse: Isacco e il fanciullo sulla sinistra e l'angelo sulla nuvola a destra raccordate dalla massa del tronco dell'albero.

Inoltre, in questo periodo l'artista schiarisce ancora la tavolozza in favore di una luminosità viva e vibrante, che esprime in grandi spazi aperti e aerei di un insuperabile virtuosismo tecnico, pittorico, compositivo.

Ricordate quando parlammo di Tiziano e Giorgione e del fatto che i pittori veneziani prediligevano il colore rispetto al disegno proprio dei fiorentini?

Ricordate che accennavo al particolare tono della luce veneziana? Ecco, il Tiepolo non può essere estraneo a queste atmosfere e agli influssi dei pittori precedenti, in particolare del già citato Paolo Veronese.



Tiepolo, *Sacrificio di Isacco*,
Arcivescovado,
Udine

Un esempio eloquente è la decorazione del Palazzo Labia a Venezia, di cui riportiamo una scena delle storie di Antonio e Cleopatra. Qui, entro un'ambientazione di grande fasto barocco, le figure dei due protagonisti sembrano muoversi all'interno dello spazio reale della sala, come se la visione mitica e la realtà si confondessero, mentre le tante figure che fanno da contorno ai personaggi principali si articolano in una molteplicità di piani, attraversati da una luce di cristallina purezza.

Tiepolo, Soffitto del
salone dell'Imperatore,
Würzburg



Nel frattempo, la fama dell'artista si consolida, per cui si moltiplicano le committenze sia di patrizi sia di ecclesiastici. Lavora a Venezia, Vicenza, Milano, Brescia, Bergamo, Würzburg e altri luoghi.

In figura il soffitto a Würzburg del Salone dell'imperatore che esegue insieme ad altri affreschi aiutato dal figlio Giandomenico.

Anche qui, come constatate, la composizione si basa sulla contrapposizione delle masse, su una accentuata diagonalità e su un uso del colore impostato su toni chiari, che danno al lavoro un'eccezionale luminosità, come se dal soffitto potesse penetrare la luce.

Questa residenza, gravemente danneggiata dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, è stata abbondantemente restaurata, tuttavia resta quasi intatto lo splendore degli affreschi.

Chissà perché le opere del Tiepolo mi richiamano, senza volere (non so a voi), le grandi piazze barocche di cui abbiamo parlato in precedenza. Forse per quell'effetto scenografico, per quell'avvolgere lo spettatore all'interno dell'area, per le pause spaziali e così via.

Nel frattempo la fama dell'artista raggiunge anche la Spagna. Qui viene chiamato ad affrescare il Palazzo Reale, ma è già molto anziano, così parte con i figli Giandomenico e Lorenzo. Gli affreschi di questo periodo, pur essendo notevoli, risentono però di una certa stanchezza creativa e compositiva.

Voi stessi lo potete notare, osservando le masse non perfettamente legate come le abbiamo ammirate nelle immagini precedenti.

L'artista, dalla Spagna non farà più ritorno in Italia perché improvvisa lo coglierà la morte nel 1770.



Tiepolo, *Antonio e Cleopatra*,
Palazzo Labia,
Venezia

Tutta l'arte del Tiepolo, con le sue orchestrazioni barocche, esprime la nostalgia della Serenissima per il suo passato splendore e nello stesso tempo riflette il declino della grande cultura artistica italiana. Tanto è vero che di lui Guido Piovene dirà: "Nessun pittore veneziano del tempo può paragonarsi al Tiepolo. Anche nelle opere che sento meno congeniali, la pittura barocca, come nei fuochi d'artificio, tocca il massimo dello splendore prima di estinguersi, e compone con esse il proprio fastoso sepolcro." (I classici dell'arte – Tiepolo – Ed. Skira, pag. 12).

Adesso, pazienti aficionados di questa rubrica, se permettete, vorrei accennare a una delle poche donne che si sono distinte nell'ambito artistico.

Saprete benissimo che le donne, da che mondo è mondo, sono state tenute sempre al margine, confinate nel recinto domestico. Tuttavia, nella Repubblica di San Marco godevano di una certa libertà solo se escort di alto rango (cortigiane oneste di contro alle cortigiane di lume, quelle insomma da 50 euro!) e potevano misurarsi, dato il mestiere, con principi e regnanti dell'epoca in vena di escursioni, di cui non erano parchi... al di fuori del recinto... matrimoniale di rango regale.

E a proposito di donne, pensate che in Italia solo nel 1946 esse hanno avuto il diritto di voto.

Rosalba Carriera, *Contessa Miari*, collezione privata

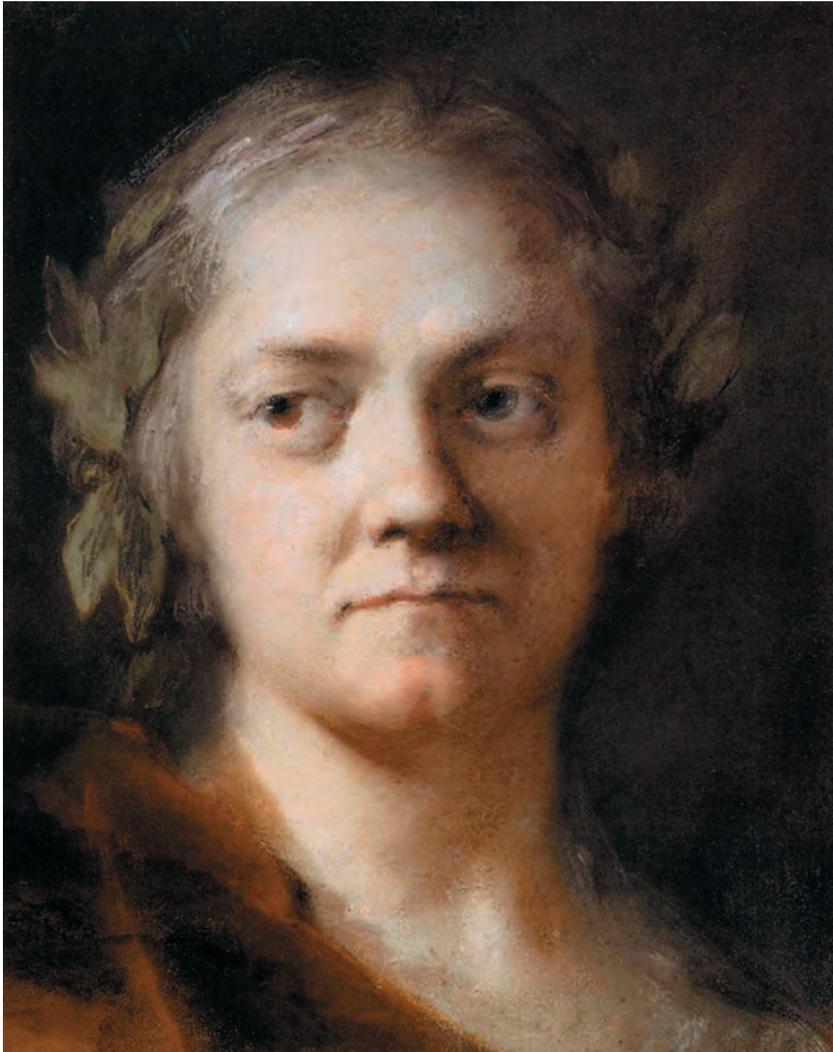


Figuriamoci quale doveva essere la loro condizione nel Seicento o anche prima e nel Settecento, quando in piena epoca dei Lumi gli alti e acculturati (!) prelati discutevano, incredibile a dirsi ma anche a pensarsi, se la donna avesse o no l'anima!!!

Dunque, sento la necessità di parlarvi dell'unica donna, che non era cortigiana né onesta né di lume, che si occupava di arte.

Rosalba Carriera, anche lei veneta come il Tiepolo,

nasce nel 1675 da Andrea Carriera che lavorava presso il podestà e da un'abilissima merlettaia: Alba Foresti. Probabilmente Rosalba all'inizio aiuta la madre nel disegnare i merletti, solo successivamente i genitori, considerata la bravura della ragazza, la mettono a bottega presso diversi pittori, di cui il più noto è tale Antonio Balestra. Certo, la famiglia dovette avere una mentalità molto aperta per i tempi, se lei e le due sorelle possono avere un'ottima educazione. Infatti, conoscono l'inglese e il francese, la poesia e la letteratura, suonano il violino oltre a essere esperte nell'arte della pittura. Insomma, le tre sorelle non rappresentano affatto il prototipo delle frivole damine dell'epoca.



Rosalba Carriera, *Autoritratto*,
Galleria dell'Accademia,
Venezia

Rosalba e la sorella Giovanna non si sposano, ma fanno della loro casa quello che oggi si chiamerebbe un “salotto letterario” a carattere cosmopolita oltre che un atelier frequentato da giovani artiste tra cui spicca Felicita Sartori.

Del resto, Venezia a quel tempo, come abbiamo accennato poco sopra, era meta di numerosi turisti dell’alta aristocrazia europea attratti dal meraviglioso carnevale, pertanto la casa-atelier delle Carriera è frequentata da donne attive nei vari campi della letteratura, delle arti, del teatro. Particolarmente bello il ritratto della cantante Faustina Bordoni Hasse, della poetessa Luisa Bergalli, della contessa Caterina Segredo Barbarigo.

Rosalba inizia la sua attività realizzando miniature su avorio e su osso che poi vanno ad abbellire tabacchiere, cofanetti per gioielli e oggetti simili. Ma la sua creatività si esprime al meglio nei ritratti a pastello, tecnica caduta in disuso da molto tempo e che la nostra artista porta a perfezione, come potete vedere dalle immagini riportate.

Come vi dicevo, Venezia è una città cosmopolita, per cui i ritratti della Carriera varcano velocemente le Alpi. Infatti, tra il 1720-21 la troviamo a Parigi dove ha raggiunto una notevole fama il pittore Antoine Watteau, che l'accoglie insieme con altri pittori benevolmente, anzi viene addirittura nominata membro dell'Académie Royale.

Rosalba Carriera, *Ritratto di Barberina Campanini*,
Walpole Gallery,
Londra



Immaginate, carissimi lettori, quale meraviglia per i tempi una donna in una prestigiosissima Accademia come la Royale.

La pittrice, oltre che a Parigi, rimane per circa sei mesi anche alla corte degli Asburgo a Vienna.

Tuttavia, il suo collezionista più accanito è Augusto III, re di Polonia che a Dresda raccoglie più di cento opere sue e delle sue allieve, che andranno ad arricchire la pinacoteca del regio palazzo.

Quanto ai ritratti, ne vorrei sottolineare almeno due: gli autoritratti in cui la Carriera si scruta senza infingimenti e soprattutto l'ultimo, dal titolo *Tragedia*, dipinto intorno al 1746 quando già accusa problemi alla vista.

Immaginate, miei egregi lettori, quale dramma può essere per un pittore non vedere! Infatti, questo fatto porta la nostra artista, oltre che alla cecità, anche alla follia. Morirà undici anni dopo e sarà sepolta nella chiesa di San Vito e Modesto a Venezia.

La cifra distintiva dei ritratti di Rosalba Carriera, sulla cui vita esiste un'ottima letteratura, è data da una rara capacità di penetrazione psicologica e da una rassomiglianza fisiognomica col modello unita all'espressività degli occhi, che meglio di ogni altro elemento caratterizza l'indole del personaggio effigiato, ammantato di grazia unito a un'alta qualità estetica.

Esaminiamo adesso un solo ritratto, poiché la stessa eccellenza ritroveremo in tutti, quello di Barberina Campanini, della Walpole Gallery di Londra.

Barberina è un'affermata ballerina contesa da vari teatri europei. Ella viene raffigurata dalla pittrice nello splendore della sua giovane età e con tutta la vaporosità consentita a un lavoro a pastello.

La posa è leggermente di tre quarti come se la Campanini, mentre sorregge un lembo del vestito, volesse accennare a un passo di danza con aggraziata movenza.

Candido è il collo, rosee le guance, neri gli occhi vivissimi, perspicaci. I capelli bruni fanno risaltare l'incarnato mentre il delicato décolleté dà luce al viso. Ma ciò che colpisce è la sinfonia degli azzurri interrotti dal bianco e dal rosa dei fiori, nonché la cura dei particolari: la raffinatissima pettorina di pizzo, la resa delle perle, i monili rappresentati con impareggiabile maestria, così come il mazzetto di fiori appuntato tra i capelli o in vita.

Da notare la capacità dell'artista di rendere la stoffa cangiante. Quasi quasi ci viene voglia di toccarla con le mani, per accertarci della consistenza, se Made in China o Made in Italy.

Ma no... A quel tempo il Made in China non esisteva.

Canova e il Neoclassicismo

L'ultimo artista italiano di respiro europeo

Amabili lettori, per non tediarvi ancora col Barocco e col Rococò, di cui penso non ne possiate più, passo ad “allietarvi” con un altro stile: il Neoclassico, a cui ho accennato in precedenza, quando ho sostenuto che i due stili a volte convivono e ho addotto ad esempio la Fontana di Trevi.

L'Europa, dopo le sanguinose guerre di successione (austriaca, polacca e spagnola), in seguito al trattato di Aquisgrana beneficia di un periodo di pace, che durerà fino alla discesa nel 1796 di Napoleone. Tra l'altro, l'Italia dal punto di vista territoriale gode anch'essa di una certa stabilità in quanto le vecchie casate regnanti sono sostituite nei vari statarelli da dinastie straniere influenzate dalle idee illuministiche. Diversi centri culturali italiani, allora, diventano propulsori delle nuove idee provenienti dal Nord. Nascono nuovi giornali e si traducono opere di Rousseau, Voltaire, D'Alambert. In questo slancio intellettuale prendono consistenza alcune tendenze fondate sia sulla persuasione della validità della ragione (da cui scaturirà il Realismo) sia della verità dei sentimenti (da cui scaturirà il Romanticismo). A ciò si aggiunga la convinzione di poter affrancare la realtà da ogni forma di falsificazione ideologica. Ovviamente, le cose non sono così schematiche come le sto presentando, ma per semplificarle è necessario farlo, com'è necessario tener presente che gli schemi testé indicati si intrecciano, si sovrappongono o si sviluppano ognuno per proprio conto, dando luogo al Neoclassicismo.

Miei cari lettori, da quanto sopra avrete ampiamente compreso che tali idee e relative prospettive nascono per una reazione al Rococò. Infatti, anche in questo periodo la Francia riveste un ruolo di primo piano. Qui l'Accademia aveva cominciato a criticare o meglio a respingere l'estremizzazione dello stile barocco e a rifarsi al mondo greco-romano, com'era accaduto nel Rinascimento. Ma, mentre quest'ultimo s'ispirava al patrimonio della classicità, per interpretarla in modo molto libero, il primo si attiene a una rigorosa teorizzazione e ricostruzione archeologica. Non bisogna dimenticare, infatti, che erano iniziati gli scavi di Ercolano e Pompei e che era stato avviato lo studio sistematico dell'Archeologia, considerata da allora scienza a parte, grazie anche agli studi di Winckelmann. Molti di voi ricorderanno la sua “Storia dell'arte dell'antichità”.

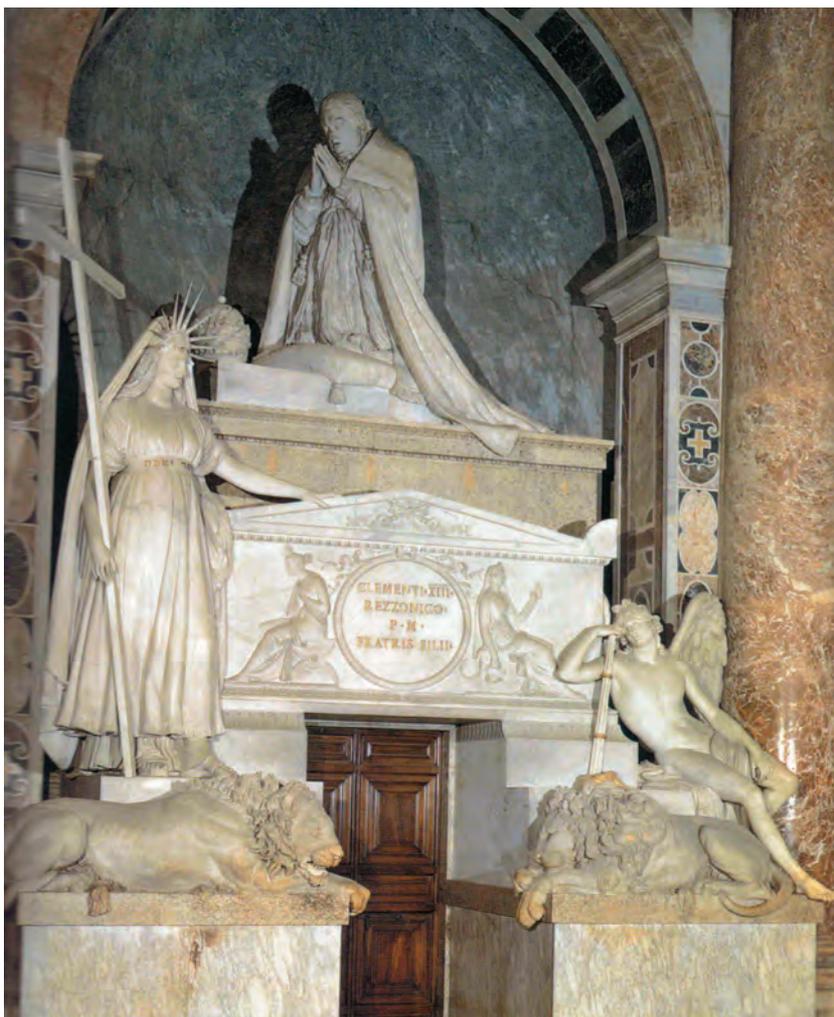
Ma non erano solo i luoghi su indicati a essere oggetto di esplorazioni archeologiche, ovunque era un cercare di portare alla luce reperti.

Adesso mi viene in mente una piccola curiosità. I ritrovamenti di Pompei ed Ercolano furono raccolti nel Museo di Portici. Qui li vide uno degli esponenti più importanti del Neoclassicismo francese, il pittore Jaques Louis David, che di ritorno in Francia ebbe a dire di

“essere stato operato di cataratta”, cioè di avere imparato finalmente a vedere...

La medesima cosa era avvenuta a Roma al nostro Canova alcuni mesi prima, ed è di lui che ora desidero parlare, perché è l'espressione più alta a cui giunse la scultura dell'epoca non solo in Italia ma in Europa. Beh, quando gli Italiani ci si mettono... Non so se mi spiego...

Un altro aneddoto riguarda ancora il carattere del nostro artista. L'architetto Antonio Selva lo accompagna un giorno al Belvedere a Roma e in relazione alla reazione di Canova così riferisce: “...giunto colà, tanto fu rapito da quegli eccellenti originali, che sembrava quasi pazzo a chi non lo conosceva: si fermava all'Apollone, correva al Lacoonte, e così di mano in mano alle altre statue, pareva



Canova, *Monumento funebre a Clemente XIII*, Basilica di San Pietro, Roma

Canova, *Dedalo e Icaro*,
Museo Correr,
Venezia



che in un momento succhiare volesse quelle bellezze che il suo fino occhio scopriva in quegli originali”.

Contrariamente all'estremo Rococò, la scultura neoclassica diventa complementare ai vari edifici in cui è collocata: edifici civili, monumenti, archi di trionfo ecc... appunto perché in essa si vide la realizzazione dell'ideale di bellezza che era stato dei Greci.

Infatti, l'insegnamento accademico è basato adesso sulle copie di gesso delle antiche sculture, per la maggior parte copie di esemplari greci di epoca romana. La figura umana, in atteggiamento pacato, rivela una composta e distaccata bellezza, ideali presenti appunto nel nostro Canova, l'ultimo artista italiano di portata europea, dicevamo. Egli nasce nel 1757 a Possagno, terra ricca di cave di marmo, e una di piccole dimensioni era di proprietà del padre di Antonio, Pasino, e del fratello di lui, Pietro. Ma entrambi muoiono presto, per cui il giovane va a vivere a casa del nonno paterno a Crespano, poiché la madre qualche tempo dopo si risposerà. Il ragazzo si occuperà dell'attività familiare, ma presto mostrerà le sue eccezionali doti di scultore.

Il nonno conosce, per motivi di lavoro, il conte Giovanni Falier, nobile veneziano, che prende a cuore il fanciullo e lo manda a bottega da un artista locale di nome Giuseppe Bernardi detto Torretta, il quale gli insegna il procedimento della scultura, che prevedeva la realizzazione del bozzetto in cera, argilla o anche stucco, dopo di che lo scultore poteva “segnare” i punti esterni da riportare sul marmo, per procedere poi alla sbazzatura e infine rifinire la superficie fino ad avere il risultato che si voleva ottenere. Antonio apprende velocemente il mestiere tanto che il Torretta lo conduce a Venezia.

Purtroppo sembra che il nostro artista sia perseguitato dalla morte, tanto è vero che anche il Torretta decede e gli succede il figlio, che il Canova presto abbandonerà, perché da lui non apprende nulla.

Nel frattempo, tra una conoscenza e l'altra iniziano le prime commissioni e il nostro artista riesce a racimolare una somma che gli permetterà di raggiungere Roma, per ammirare la scultura classica da cui è affascinato appunto perché passata, e le passioni, che hanno dato luogo alle opere, si sono placate in quanto sono viste alla giusta distanza. Già questo modo di percepire l'arte e le cose d'intorno preludono a un certo Romanticismo, per cui, com'è stato giustamente osservato dai critici, Canova è più vicino alla sensibilità di un Ingres che non di un David.

È di questo periodo *Dedalo e Icaro*, gruppo scultoreo di grandi dimensioni. L'opera, ispirata alle Metamorfosi di Apuleio, è caratterizzata da un estremo realismo e nell'intenzione del committente, Pietro Vittor Pisani, doveva essere l'allegoria della scultura. Quando essa giunge a Roma, però, subisce feroci critiche, in quanto l'artista

si era attenuto alla pedissequa imitazione dell'individuo invece che alla sua imitazione "ideale", perché è proprio da questa imitazione che deve scaturire l'ideale di bellezza e perfezione, che non è della natura che ha migliaia di compiti, ma dell'artista che ne ha uno solo. Più o meno queste erano le idee che circolavano nell'ambiente romano e non solo. Ben presto l'artista le assorbirà completamente, dedicandosi allo studio con rigore e disciplina. Nel frattempo, conosce Domenica, una bella ragazza figlia di Antonio Volpati che non ricambia, però, il suo amore. Da quel momento in poi il Canova si lascia assorbire solo dal suo lavoro.

Numerose sono le opere lasciate da questo straordinario personaggio e di cui possiamo commentarne solo alcune, per il solito motivo di spazio.

Tra queste diamo la precedenza a un capolavoro come il Monumento funebre di Clemente XIII, che potete vedere nella Basilica di San Pietro. Come già per quello di Clemente XIV, l'artista si serve di modelli non più di dimensioni ridotte ma a grandezza naturale.

In pratica, prima esegue il disegno, poi il bozzetto, poi il modello in dimensioni piccole, medie e infine naturali. Questo metodo gli permette di approfondire lo studio sia delle singole figure sia dell'insieme monumentale e di "tradurre" l'opera in marmo, secondo "la sublime esecuzione", come lui stesso la chiama.

Osserviamo attentamente, adesso, le figure. La composizione è piramidale. Al vertice c'è il Pontefice in atteggiamento di preghiera e di umiltà nonostante l'alta carica. A destra si staglia il Genio funerario in una posa languida e sensuale. Egli tiene in pugno la fiaccola spenta della vita e sembra in preda a un malinconico sogno. È come se il Canova rappresentasse in questa immagine il momento della morte, quando si è trascinati da un'onda invisibile verso altri approdi. Sulla sinistra, invece, in piedi c'è la Fede vincitrice dal portamento fiero, la cui fronte è contornata da raggi e il cui sguardo si perde nella lontananza. Ella sostiene la croce. Le figure del Genio funerario e della Fede sono raccordate dal sarcofago, che ha due bassorilievi che rappresentano la Carità e la Speranza. A vegliare e a custodire l'ingresso due leoni accucciati. Quello ai piedi della Fede geme, l'altro, come se fosse compagno della morte, è assopito. A eccezione della Fede, le altre immagini hanno gli occhi chiusi quasi a ricordare l'enorme distanza tra la vita e la morte.

I vuoti stessi che vediamo dietro le immagini creano delle ombre, che agiscono in modo insidioso entro la trama dell'opera. Trama in cui lo sguardo sale, svolta, si addentra in spazi poco profondi, contigui l'uno all'altro, perché questo semplicemente è il percorso dalla vita alla trasformazione sublimante della morte.



Il monumento sepolcrale a Clemente XIII non è il solo realizzato dall'artista, ce ne sono diversi altri, ma in tutti, come sostiene Argan, il Canova riesce a creare una sintesi altissima per esprimere, nell'unità della forma, la concezione classica e la concezione cristiana della morte, l'oscurità dell'Ade e la luce del Paradiso.

Se paragoniamo quest'opera alla famosissima *Amore e Psiche giacenti*, quest'ultima ci sembra un po' frivola. Ma... esaminiamola più da vicino, per constatare la veridicità o meno di quanto detto.

Canova, Amore e Psiche,
Museo del Louvre,
Parigi

Venere, affinché Psiche possa ricongiungersi con Amore, le impone quattro difficili prove che lei supera, ma vi giunge allo stremo delle forze. L'allegoria sottesa è che l'anima aspira all'incontro con Amore. La scultura è permeata da un sottile erotismo sottolineato dall'intrecciarsi dei volumi e delle linee modulate in un moto circolare.

Adesso, cari lettori, osservate attentamente la posa: il ritmo è lento, solo il lieve battito delle ali lo interrompe, mentre le mani non si toccano ma si sfiorano, le braccia si allacciano ma non si stringono, le dita sfiorano la pelle e la testa ma non fanno attrito, le labbra si avvicinano ma il bacio resta sospeso.

E allora? Allora ogni contatto dei due personaggi si carica di significato. Psiche allo stremo delle forze e della disperazione è morente e viene liberata da Amore sceso dall'alto. Quindi, è chiaro che Canova non voleva scolpire un abbraccio quanto il riportare alla vita un essere perseguitato già ghermito dall'ombra della morte.

Vi pregherei, inoltre, di osservare in ogni lavoro dell'artista il volto, sul quale lui pone la massima cura. Infatti, la parte che rifinisce per prima è proprio la testa, solo in questo modo può "innamorarsi" del suo lavoro.

Flaubert, osservando questo gruppo ebbe a dire che aveva baciato la fanciulla sotto l'ascella per baciare la bellezza stessa. Ma anche il Foscolo, e figurarsi proprio lui, non è da meno quanto a baci!

Adesso, carissimi, vorrei indurvi a osservare un altro gruppo scultoreo: *Le Grazie*, tema intorno al quale molti artisti si sono cimentati e non poteva essere altrimenti, se le tre fanciulle: Aglaia, Talia ed Eufrosine, divinità minori, sono le protettrici degli artisti e fanno parte del corteo di Afrodite, Venere per i Latini. Certamente molti di voi ricorderanno:

“... alle tre Dive / l'ara innalzo, e un fatidico laureto / in cui men verde serpeggia la vite / la protegge il tempio, al vago rito / vieni, o Canova, e agl'inni [...] Forse (o ch'io spero!) artefice di Numi, / Nuovo meco darai spirto alle Grazie / Ch'or di tua man sorgon dal marmo”.

Sono i versi de “Le Grazie” di Ugo Foscolo, poemetto straordinario ma incompiuto, che fu un volere rendere omaggio da parte del poeta allo scultore, poiché tali fanciulle avevano portato tra gli uomini, un tempo rozzi e privi di cultura, la civiltà. Quando si dice tra grandi!

Ma, prima di andare avanti con le Grazie del Canova, vorrei citare un nome: Thorvaldsen, uno scultore danese contemporaneo del nostro, che soggiornò molti anni a Roma e raggiunse in Europa un notevole successo tanto da essere paragonato allo stesso Canova. Ma... direi: “Andiamoci piano”!

Il suo neoclassicismo è senz'altro di un'eccellente purezza formale, l'applicazione delle regole ineccepibili, ma nelle sue statue, a differenza di quelle del Canova, non vi "serpeggia" la vita, ma neanche la morte, esse sono semplicemente rigide e formali e vivono in sé e per sé indipendentemente dalla luce e dallo spazio che le circonda. Voi stessi, amabili lettori, potete notarlo raffrontando i due gruppi marmorei.

Adesso, con calma osserviamo le tre figure del Canova. L'atteggiamento è quello canonico che abbiamo visto anche nella *Primavera* del Botticelli. Tre donne abbracciate nella posizione a chiasmo.



Thorvaldsen, *Le Grazie*,
Pinacoteca di Brera,
Milano



Vi starete chiedendo cosa sia questo chiasmo. È presto detto. In letteratura è una figura retorica che origina dalla lettera greca “chi” (la h è aspirata!) e che ha la forma di un incrocio, x appunto, proprio perché di un incrocio di parole si tratta.

Avete presente “Il 5 maggio” di Manzoni quando dice: “La fuga e la vittoria / la reggia e il triste esilio”?

Qui il chiasmo è costituito dalle parole: fuga e triste esilio che s’incrociano con reggia e vittoria. Per estensione poi il termine è riferito anche alle immagini, per cui lascio a voi il compito di trovarlo in questa scultura...

Le tre Grazie si sostengono a vicenda come in un abbraccio a sottolineare l’incontro tra interessi artistici diversi accomunati da un unico obiettivo: la Poesia.

Siamo agli inizi dell’Ottocento, che, come sapete, preludono ai grandi sconvolgimenti bellici del secolo. Napoleone entra a Roma, il Papa è costretto all’esilio, Venezia va all’Austria e così via.

Insomma il Canova è profondamente turbato, perché la sua patria è diventata teatro d’invasioni, di violenza, di rapine e l’artista cerca sollievo contro la brutalità della storia nella sua arte, desiderando un mondo mitico di bellezza, ma non bellezza astratta, senza vita, come poteva essere quella di un Thorvaldsen, ma una bellezza come possibilità ideale della perfezione umana, da mostrare agli uomini per sollevarli e salvarli dalle miserie della storia. E le Grazie ne sono un esempio sublime. Esse furono commissionate all’artista da Joséphine de Beauharnais. Sì, miei cari, avete capito bene la prima moglie di Napoleone!

Il gruppo marmoreo stupì molto i contemporanei e lo stesso Stendhal ebbe a sostenere che Canova aveva creato con le Grazie un nuovo tipo di bellezza.

Girando attorno alla scultura non vediamo immagini statiche ma dinamiche, poiché a ogni nostro cambiamento di posizione cambia anche la posa delle tre immagini.

Mi preme sottolineare ancora un aspetto dell’arte di Canova. Sotto il fremere della vita, aleggia un velo sottile e insistente di malinconia, la stessa malinconia che osserviamo sia nelle sue lettere sia nel suo autoritratto.

Adesso, una piccola curiosità. Con quest’opera l’artista ottiene così grandi riconoscimenti che fa un lascito a tre ragazze povere di Possagno, affinché costituisca la dote all’atto del loro matrimonio.

E con questa notizia, che testimonia la bontà e nobiltà d’animo del Canova, chiudiamo per ora il nostro argomento!

Pagina precedente
Canova, *Le Grazie*,
Museo dell’Hermitage,
San Pietroburgo

Fine '700 e inizio '800

Goya e Ingres, geni incontrastati

Pazienti lettori, anzi pazientissimi, avevamo chiuso l'argomento relativo all'opera di Canova dicendo che nelle sue opere aleggia sempre un velo sottile di malinconia, di inquietudine. Malinconia e inquietudine che saranno poi anche caratteristiche dell'epoca successiva, la quale troverà in Francia il suo clima ideale. Lo stesso Jacques-Louis David (1771-1835) sicuramente neoclassico nello stile, nel limpido disegno, nella classica solennità, nell'impostazione ambientale e nella realizzazione delle figure rivela una sensibilità già romantica. Basti osservare *Il giuramento degli Orazi* per rendersene conto.

L'opera commemora la bellezza ideale considerata superiore a quella realistica e fornisce un modello severo e austero di un'arte celebrativa, come constatiamo nell'atteggiamento degli Orazi e nel composto dolore del gruppo femminile.

Accanto a David un posto eminente occupa Ingres (1780-1867), tra l'altro ritrattista ineguagliabile. Di lui avevamo parlato a proposito della lettura tecnica di un quadro e avevamo commentato la *Grande Odalisca* e *La sorgente* (vedi "inCamper" n. 126).

A queste aggiungiamo alcune altre immagini come *Interno di harem* o *Il bagno turco*, ove natura e arte sono signore. Ma, osservandole con maggiore attenzione ci rendiamo subito conto che, nonostante l'impostazione classica, vi s'insinua già il gusto romantico per l'esotismo. Al di là di questo, però, cerchiamo di approfondire la conoscenza dell'artista. Egli apprende la pittura dal padre, disegnatore, scultore, pittore ma anche musicista. Arte quest'ultima che trasmette al figlio, il quale impara a suonare in modo ineccepibile il violino. Ma è la pittura, la sua passione. Già all'età di otto anni copia in modo fresco e magistrale i maestri.

Per comprendere la qualità di disegnatore di Ingres, vi pregherei di osservare il disegno riprodotto.

Il padre, consapevole delle grandi doti del figlio, per assecondarne l'inclinazione, lo iscrive all'Accademia di Belle Arti di Tolosa, ove viene a contatto per la prima volta con l'arte di Raffaello attraverso una copia della *Madonna della seggiola* e ne rimane fulminato e incantato. Dopo il diploma non può mancare Parigi, già centro propulsore di cultura.

Qui incontra David e frequenta il suo atelier insieme a tantissimi altri giovani e dalla cui pittura è influenzato. Nel frattempo copia al Musée Napoléon, poi Musée del Louvre, molti classici. Questa esperienza, per uno come Ingres innamorato della perfezione formale, è d'importanza fondamentale.

Nel 1806 partecipa con alcuni ritratti al Salon (una specie di Biennale parigina che dopo il 1863 diventerà annuale), ma essi non trovano riscontro, anzi, la critica li considera quadri di un giovane che vuole "fare parlare di sé".



Questo è fonte di amarezza per l'artista, anche se incrollabile rimane la fiducia nelle proprie capacità e la consapevolezza di essere nel giusto. In seguito a una borsa di studio non può mancare il famoso viaggio in Italia ove ha modo di vedere da vicino Raffaello e Tiziano e di rimanerne ancora una volta affascinato.

A Firenze, di fronte alle opere di Masaccio, nella Chiesa del Carmine, dice che la sua conoscenza della pittura italiana era talmente superficiale da essere considerata un "inganno".

A Roma frequenta, da vincitore del Prix, l'Accademia, e nello stesso tempo stringe importanti amicizie, tra cui quella col generale Miollis che gli commissiona alcuni dipinti, tre per la precisione: *Virgilio legge l'Eneide*, *Romolo vincitore* e *il Sogno di Ossian*.

Ne riportiamo uno, il primo, d'impianto rigorosamente classico. Esso si riferisce al passo dell'Eneide in cui, alla presenza di Augusto, della moglie di lui, Livia e della sorella Ottavia, Virgilio narra della discesa di Enea agli inferi. Qui il proprio padre, Anchise, gli predice la fine di Marcello, figlio di Ottavia. La morte di questo giovane rimarrà misteriosa ma con molta probabilità era stata voluta da Livia stessa. La scena rievoca le parole: "tu Marcellus eris," in seguito alle quali

Jacques-Louis David,
Il giuramento degli Orazi,
Museo del Louvre,
Parigi

Ingres, *Virgilio legge l'Eneide*,
Musée des Beaux-Arts,
Bruxelles



Ottavia sviene, mentre la colpevole Livia rimane impassibile appunto perché desiderosa di assicurare al proprio figlio Tiberio la successione al trono, come di fatto avverrà.

Osserviamo, come sempre facciamo, l'ambientazione e le immagini. La prima è certamente notturna sottolineata, infatti, dallo sfondo scuro. Quanto alle espressioni dei volti, esse vanno dall'indifferenza di Livia alla disperazione di Ottavia. Nonostante ciò, il dipinto è pervaso da un'atmosfera statica e silenziosa, che si riflette sui personaggi privi di vitalità.

La tela ha subito diverse revisioni da parte dell'artista e addirittura non sappiamo se accanto ai tre esisteva un quarto personaggio: Virgilio che leggeva. La tela rimane nello studio dell'artista fino al 1867, quando viene venduta al Musée des Beaux-Arts di Bruxelles, ove attualmente si trova. Da Roma il pittore si sposta per qualche tempo a Firenze e di lì a poco torna in Francia ove nel 1824 è di nuovo al Salon; ma questa volta è accolto trionfalmente, anche perché in quello stesso anno sono presenti i primi pittori romantici, tra cui Delacroix col *Massacro di Scio*, di grande portata rivoluzionaria che,



Ingres, *Il voto di Luigi XIII*,
Notre-Dame,
Montauban

come ogni innovazione, suscita molte perplessità, ma rende le cose più facili al nostro artista.
Osserviamo ora l'opera *Il voto di Luigi XIII*.

Ingres, *Madonna dell'Ostia*,
Museo Puskin,
Mosca



Bellissima l'impostazione piramidale delle immagini sul cui luminoso sfondo campeggia la Vergine col Bambino e due angeli disposti a semicerchio. Essi sostengono un tendaggio scuro che inevitabilmente indirizza e circonda lo sguardo proprio intorno alla straordinaria immagine della Madonna, la cui iconografia è diventata un classico.

Certo, se guardiamo con attenzione il lavoro, non possiamo non ricordare l'amato Raffaello, così come ce lo ricorda anche la *Madonna dell'Ostia*.

Ingres adorava il disegno ed esecrava l'evoluzione dell'arte in senso democratico, inoltre disprezzava fino in fondo la deformazione del soggetto propria dei Romantici. La sua arte, come possiamo ampiamente constatare anche dalle poche immagini riportate, si può definire l'estrema difesa del bello, che per millenni aveva dettato legge. Ingres riuscì, quasi in un ultimo sussulto di bellezza, a chiuderlo in una linea di decoro, di contro all'evoluzione dei tempi, che avevano dimenticato lo splendore del divino che si manifestava nella bellezza terrena.

La sua arte è stata definita magica, perché votata alla rappresentazione di un mondo esemplare, che resta inalterabile nel tempo.

Adesso, miei pazienti lettori, tiriamo un sospiro di sollievo e passiamo a un altro grande della pittura di tutti i tempi, lo spagnolo Francisco Goya. Certo non lo possiamo definire un neoclassico, poiché sentiamo in lui tutti gli umori del Romanticismo e tutta l'eredità della cultura del realismo che aveva trovato uno dei massimi esponenti nel Caravaggio.

Dire diffusamente di questo artista è pressoché impossibile, per il poco spazio a noi riservato. Ma il solito refrain dice: chi si accontenta gode e noi vogliamo ammirare un artista straordinario magari in poco spazio.

Allora, per prima cosa inseriamo il nostro Francisco Goya y Lucientes nel contesto storico. La Spagna della fine del '700 inizio '800 vive un periodo di profonda decadenza. Il Santo Uffizio, i tribunali dell'Inquisizione, i roghi, le streghe, le majas, gli impalati e così via per questa povera umanità la fanno da padrone di contro a una monarchia e a una nobiltà dissoluta e corrotta.

Nel nostro artista il secolo dei lumi, allora, si carica di "sentimento" popolano di umana partecipazione e questo lo rende vicino alla poetica romantica.

Ci chiediamo: "Tra i caprichos, i disastri della guerra, i ritratti ufficiali della casa reale e della nobiltà, le pitture nere, le incisioni e così via, quale nesso può esistere tra le opere, data la disparità della materia trattata"?

Beh, carissimi, i geni hanno sempre un filo conduttore, quello di Goya, nonostante lo splendore della materia pittorica, ci trasmette il senso del disfacimento dell'intera società dietro il luccichio delle apparenze. Ed è proprio per questo che l'artista è stato definito genio. Infatti, pochissimi hanno saputo sintetizzare lo spirito e l'anima di un popolo con la medesima intensità.

Tuttavia, la sua opera, come spesso suole avvenire, non ebbe in patria molti estimatori. Toccherà alla Francia, ove l'artista si era rifugiato negli ultimi anni della vita, comprendere la grandezza del suo

Goya, *El quitasol*, Prado,
Madrid



genio. Sarà proprio il francese Delacroix con la generazione degli artisti a lui contemporanei il primo grande interprete di Goya col commentare i suoi caprichos e col farne conoscere l'opera ai circoli culturali parigini.

Ma il primo vero critico dell'artista sarà Thèophile Gautier, il quale metterà a fuoco la qualità dell'opera goyesca, nonché le influenze stilistiche, facendo i nomi di Callot, Rembrand, Velasquez, Reynolds. A sua volta Goya influenzerà gli Impressionisti e i Postimpressionisti, da Manet a Van Gogh, a Cezanne e tanti altri, che gli riconosceranno la paternità della pittura moderna.

A questo punto, miei lettori, scendiamo nei particolari. Goya nasce a Fuendetodos, un paesino di circa trecento anime a circa 40 chilometri da Saragozza, dove il ragazzo studia dai Padri Scolopi. All'età di quattordici anni va a bottega per apprendere le regole del disegno. Nel 1763 lo ritroviamo a Madrid nel tentativo di entrare nella famosa Accademia di San Fernando, ma è bocciato per ben due volte. Nonostante ciò, il giovane non tornerà a casa ma rimarrà lì altri tre anni, ove conoscerà gli affreschi del Tiepolo e del Giaquinto che lavoravano al Palacio Real. Rifiutato dall'Accademia, Goya decide di fare da solo e va in Italia, ove rimane fino al 1778. Al suo ritorno a Saragozza ottiene di affrescare le Storie della Vergine. Alla fine dell'anno per suggerimento di



Goya, *La famiglia di Carlo IV*, Prado, Madrid

Francisco Bayeu, cognato dell'artista per averne sposata la sorella Josefa, è chiamato a Madrid per eseguire dei cartoni per gli arazzi dell'Escorial. Tra tutti riportiamo il famoso *El Quitaso*.

La composizione, come potete constatare, è piramidale e i personaggi sono ridotti, solo due, contrariamente alla tradizione, così come sono assenti i piani graduati in favore della contiguità delle figure. Lo stesso sfondo ha la semplicità di un telone dipinto alle spalle dei due protagonisti. Non c'è sotto alcun disegno preparatorio e la limpidezza della luce richiama la pittura veneziana e napoletana, così come la posa aggraziata, l'influenza francese dello stile rococò, ma la freschezza descrittiva è solo goyesca.

Finalmente nel 1880 l'artista è ammesso in Accademia. Nel frattempo comincia a dipingere una serie di ritratti della Famiglia Reale e della nobiltà spagnola. Famosissimo quello che vogliamo adesso commentare: *La famiglia di Carlo IV*, che più di qualsiasi parola dice il disfacimento di una classe sociale corrotta e incapace. Basta osservare Carlo IV per vedere tutta la sua inettitudine o la moglie Maria Luisa, per rendersi conto di cos'è un'arrivista, che considerava la politica un mezzo per soddisfare i propri piaceri insieme a quelli del suo amante: il Godoy, insignito del titolo di primo ministro proprio nei giorni della rivoluzione francese e di cui si nota la straordinaria

somiglianza col ragazzino in tenuta rossa. Mutati tempi e situazioni malignamente pensiamo che proprio nulla cambi sotto il sole!

Ma... lasciamo correre le insinuazioni... e torniamo al nostro dipinto.

Tutti notate l'influenza di Velasquez di *Las Meninas* (di cui abbiamo già detto nel n. 13 di Nuove Direzioni) sul nostro artista nel ritrarsi sulla sinistra del quadro e mentre i quadri alle pareti formano una specie di sipario, che nel nostro caso diminuisce la profondità dello spazio, ma aumenta le ombre nella parte anteriore del lavoro. Esse formano delle macchie che s'insinuano paurosamente un po' dappertutto.

Nel 1792 una grave malattia porta Goya sull'orlo della tomba lasciandolo irrimediabilmente sordo. È di questo periodo la sua probabile relazione con la duchessa d'Alba.

Poco dopo la Spagna è invasa dalle truppe di Napoleone e questo crea una delusione profonda nell'artista che aveva creduto negli ideali di libertà, uguaglianza, fratellanza della rivoluzione. Sconfitto Napoleone, sul trono di Spagna nel 1814 viene insediato un altro Borbone, Ferdinando VII, ottuso e reazionario più di Carlo IV, che abolisce la Costituzione.

È di questo periodo la tela: *2 maggio 1808 alla puerta del sol*. Essa rappresenta ben altro rispetto a un'insurrezione patriottica contro i Francesi e i Mamelucchi di Murat: è l'esaltazione eroica ed eterna della rivolta popolare, del furore dei "lazzaroni" contro il potere e

Goya, *Le fucilazioni del 3 maggio 1808*, Prado, Madrid





Goya, 2 maggio 1808
alla puerta del sol, Prado,
Madrid

l'oppressione, dell'uomo che cerca disperatamente la propria libertà. È un documento altissimo contro la monarchia e l'assolutismo. Fa da pendant a questa: *Le fucilazioni del 3 maggio del 1808*, opera d'intensa drammaticità, che rievoca l'atrocità delle esecuzioni capitali a opera delle truppe napoleoniche.

La struttura del dipinto, come potete osservare, è simmetrica, sulla sinistra i vinti, sulla destra i vincitori. I due gruppi sono contrapposti l'uno all'altro e lo sguardo dell'osservatore è attratto da una luce intensissima data dal bianco e dal giallo dei vestiti di colui che a braccia alzate, a similitudine di Cristo, sta per essere fucilato.

Politicamente segue un periodo di restaurazione e Goya, temendo per sé, si allontana da Madrid e nell'estrema periferia compra una casetta che soprannomina "la quinta del sordo", sulle cui pareti dipinge scene terrificanti ispirategli dalla sua angoscia esistenziale.

Passa qualche anno ancora e nel 1820 si verifica una grave rivolta. Goya, temendo ancora una volta per la sua vita, si trasferisce definitivamente in Francia, a Bordeaux, con la sua compagna Leocadia e la figliuola Rosarito. Nonostante sia molto avanti negli anni, desidera sempre approfondire la conoscenza del mondo; nascono così delle magnifiche incisioni, molte delle quali possiamo ammirare al Museo del Prado. Muore nel 1828. Con lui anche in Spagna si chiude un'epoca, un po' com'era stato in Italia col Canova.

E noi? Tiriamo un sospiro di sollievo e ci ripromettiamo un'altra maratona la prossima volta.

Il Romanticismo e Delacroix

“La pittura è il mio unico pensiero”, dice l’artista

Miei cari lettori... e qui cominciano le dolenti note...

L’Italia nell’Ottocento perde definitivamente quel primato artistico, che per secoli aveva detenuto. Quale tristezza! Direte voi. E avete tutte le ragioni, se discutiamo in termini di orgoglio nazionale, e anche questo non guasta.

Ma, hanno ragione anche gli altri che sostengono che le opere del genio umano appartengono all’umanità. E noi italiani, di geni, allora, ne abbiamo prodotti a iosa, anche se non sempre, avendoli sotto il naso, li apprezziamo e ne siamo orgogliosi nella giusta misura. Per farlo dobbiamo viaggiare; constatare come Parigi, Londra, Berlino e altre megalopoli da sole non possono reggere il confronto con una qualsiasi grande città italiana. Poi non parliamo dei vari musei, zeppi di opere di artisti nostrani, per non dire delle spoliazioni che abbiamo subito nel corso delle dominazioni!

Sapete, in un certo senso concordo col critico Jean Clair, quando sostiene che i capolavori, tolti dai luoghi per cui furono concepiti, non hanno senso e gli stessi ambienti dei musei non sono altro che camere mortuarie. Non dice proprio così, ma quasi... e se lo dice uno che vive a Parigi e conosce il Louvre come le sue tasche... non so se mi spiego.

Comunque sia, torniamo all’Italia.

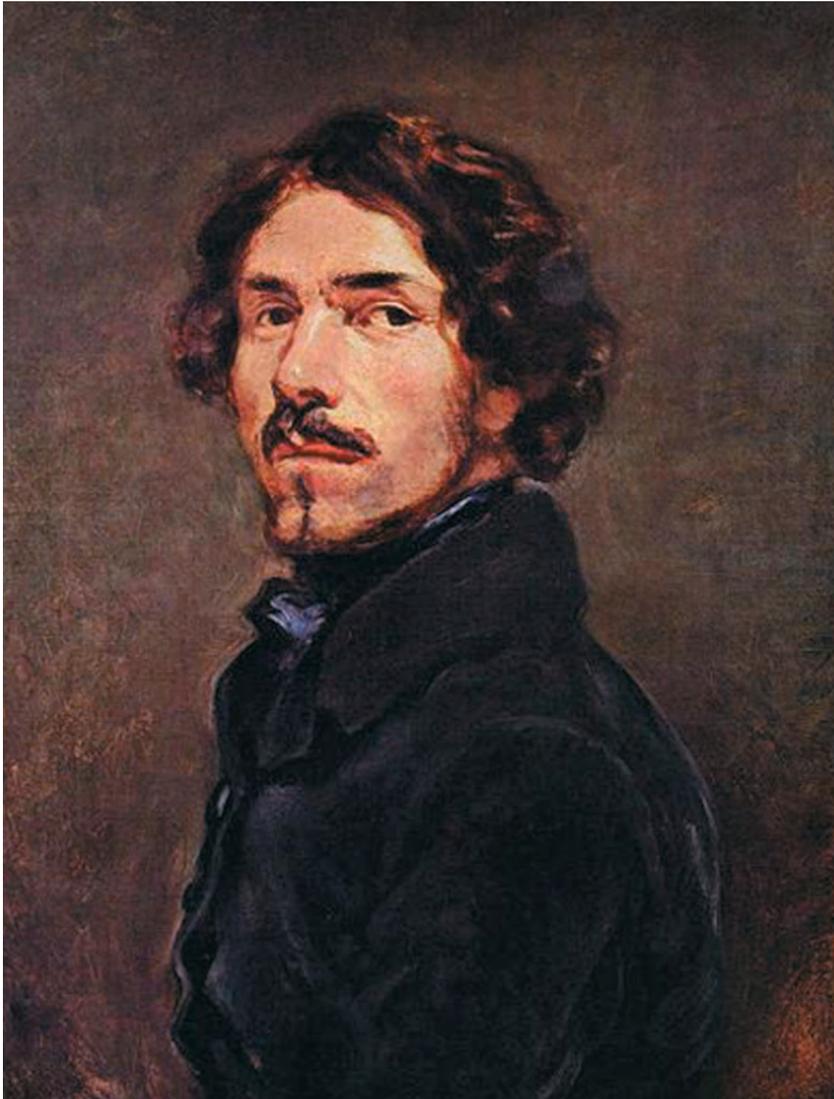
Canova è stato l’ultimo genio italiano veramente europeo. Tra l’altro, c’è sempre stato uno scambio fruttuoso e importante tra artisti italiani che si sono spostati all’estero, in Francia in particolare, e artisti stranieri che sono venuti in Italia.

Ricordate il famoso “voyage d’Italie” senza il quale la preparazione di un artista, scrittore, poeta e così via era imperfetta?

È logico che questi scambi, a lungo andare, abbiano dato i loro frutti. Dall’800 in poi l’eccellenza culturale dal nostro paese passa alla Francia, in cui anche il clima intellettuale concorre al consolidamento di uno stato unitario, mentre in Italia si accumula un “ritardo” sia dal punto di vista politico-sociale sia culturale, appunto.

Mi direte, con una certa logicità, ma proprio nulla cambia sotto il sole, magari riferendovi alla situazione attuale? Qualcuno parlerebbe di corsi e ricorsi storici.

Ma non divaghiamo, torniamo al nostro argomento e vediamo cosa la storia ci dice. Napoleone, che aveva rappresentato il sogno della grandeur francese, cade rovinosamente determinando nella società uno scoraggiamento profondo. All’universalismo dell’impero ora si contrapporrà l’autonomia delle nazioni, alla ragione, che l’illuminismo aveva esaltato come fonte di uguaglianza tra gli uomini, si contrappone l’individualismo; allo stesso modo al concetto di società si contrappone la realtà e l’individualità dei popoli con la loro



Delacroix, *Autoritratto a 44 anni*, Uffizi, Firenze

storia, religione, tradizione e via elencando. Infatti, come sapete, non si userà più il termine società, ma popolo.

Nel frattempo, scienza e tecnica registrano nuove conquiste, mentre la classe borghese-impresariale è in rapida ascesa e insieme si fa strada l'idea che la tecnica non sia fruibile e comprensibile da tutti, di contro ai dettami dell'epoca precedente, ma è appannaggio della classe dirigente.

Contro queste concezioni si muovono gli artisti, che d'ora in poi asseriranno che l'arte debba esprimere, è vero, la religiosità di un popolo ma nel contempo deve conferire eticità al lavoro umano contro lo

sfruttamento borghese dell'uomo sull'uomo. Si afferma, infatti, in questo periodo il socialismo.

L'artista romantico si allontanerà dalle regole dell'Accademia per rivendicare il diritto alla libertà di espressione. Così le regole dell'estetica tradizionale verranno travolte in favore di una concezione personale, panica e sofferta della vita, per cui l'arte sarà genialità e passione e in questo si distinguerà Delacroix.

Il passato è importante, sostengono i Romantici, ma deve essere rivissuto, animato, reinventato. È chiaro che in queste condizioni l'artista non sarà un integrato nella società come lo era stato un Canova.

Tuttavia, quella che può apparire una frattura tra le due età, in realtà si risolve in un rapporto di evoluzione per opposizione, come spesso è avvenuto nel corso della storia.

In questo periodo un ruolo primario avrà, come abbiamo detto, la Francia, il cui centro propulsore sarà Parigi, città emblematica, aggregante e trainante, ove personalità di spicco e fasi di innovazione radicale riusciranno a rendere universali quei valori su cui si modella un'epoca, basti citare: David, Ingres, Géricault, Delacroix, Daumier, Corot, Courbet, il gruppo degli Impressionisti, Seurat, Toulouse-Lautrec, Moreau, Redon e altri. Anche la letteratura non sarà da meno con Balzac, Hugo, Flaubert, così come il susseguirsi di avvenimenti storici tumultuosi: cambiamenti di regimi, guerre, rivoluzioni, assedi, barricate...

Certo, il Romanticismo non restò confinato solo in ambito francese. Fu tutto un fervere di idee dall'Inghilterra alla Russia, dalla Germania all'Italia, ove ogni nazione innesterà le nuove idee sulla propria tradizione, articolando e arricchendo il linguaggio romantico.

È quello che spessissimo sostengo relativamente alla contemporaneità e alla globalizzazione in particolare. Quest'ultima non deve essere intesa come omologazione di stili e linguaggi, come sta accadendo, ma adattamento dei nuovi parametri di lettura della realtà alle tradizioni culturali dei vari paesi. Solo così si può avere un arricchimento di idee e quindi un arricchimento artistico, letterario, musicale e così via.

Basti dare un'occhiata all'ultimo Documenta (13) a Kassel, in Germania, per rendersi conto della confusione generale di stili e linguaggi, ove un italiano non si distingue da un canadese, un cinese da uno statunitense e via scorrendo, ove non sono neanche indicati i nomi degli artisti partecipanti e le nazionalità rappresentate.

Ma lasciamo la contemporaneità al destino suo, perché avremo modo di riparlare e torniamo al nostro Romanticismo francese (i cui segni premonitori già avevamo trovato in David o Ingres per

esempio) e lasciamoci affascinare dall'opera di Eugène Delacroix, nato nel 1798 da Charles Delacroix, Ministro degli affari esteri durante il periodo repubblicano.

Le malelingue, però, attribuiscono la paternità al principe di Talleyrand, il diavolo zoppo, celebre camaleonte, che aveva servito ben sei regimi diversi. Comunque sia, il giovane Eugène segue con ottimi risultati il liceo ma “si sente pittore nell'anima”, così inizia a frequentare lo studio di Guérin, ove incontra e si lega d'amicizia con Gericault, più anziano di lui di sette anni e autentico dandy, che influenzerà la sua pittura soprattutto con *La zattera della medusa*. Essa scandalizzerà gli Accademici quando sarà esposta al Salon del 1819. Ma Gericault muore presto, a soli 33 anni, a causa di una caduta da cavallo.

Anche la carriera artistica di Delacroix inizia con uno scandalo al Salon del 1822, quando espone l'opera *La barca di Dante*, che subisce stroncature da tutte le parti. Solo lo storico e uomo politico Adolphe Thiers la loda affermando: “Nessun quadro rivela meglio l'avvenire di un grande pittore. Monsieur Delacroix ha avuto in dono il genio”. Queste profetiche parole gli permettono d'iniziare una folgorante carriera.

Il giovane diventerà protagonista della cultura borghese e cosmopolita del suo tempo. Le sue amicizie e le avventure sentimentali affondano le radici negli ambienti più evoluti della società parigina.



Delacroix, *La barca di Dante*, Museo del Louvre, Parigi

Delacroix, *Il massacro di Scio*,
Museo del Louvre,
Parigi



Per questo artista, l'immaginazione è al centro di tutto e sempre sarà collegata con l'integrità della propria visione, in cui etica ed estetica convivono. Infatti, nei suoi diari a un certo punto si chiede se ci sia un nesso tra il bello e il buono e se una società "avvilita" possa amare le cose elevate, di qualunque genere esse siano. La sua risposta è che probabilmente non le possa amare.

La sua poetica però va ben oltre gli intendimenti del suo tempo. Scrive ancora nei suoi diari che la missione della pittura "non consiste nella descrizione delle apparenze del reale e nemmeno in quella delle idee tangibili, spiegabili a parole: essa deve rivelare, con la forza espressiva e suggestiva dei suoi fantasmi, un mondo interiore, ciò che l'artista racchiude gelosamente nel suo segreto". Se queste idee fossero state espresse da un artista informale circa

un secolo dopo non ci avrebbero fatto meravigliare, ma dette dal Nostro ci stupiscono e ancora di più ci stupiamo quando sostiene che il quadro non deve essere spiegato ma recepito come emozione. E la ragione illuministica? Solo una guida e non lo scopo dell'arte!

Delacroix è anche un anticipatore nell'uso dei colori puri, caratteristica, poi, degli Impressionisti.

Ma c'è di più, addirittura a partire dal *Massacro di Scio*, inventa la tecnica del *flochetage*, consistente nel porre sulla tela i colori accostati a piccoli tocchi (che sarà poi la tecnica divisionista) in modo da dare loro una freschezza maggiore rispetto a un colore impastato



Gericault, *La zattera della medusa*, Museo del Louvre, Parigi

con un altro, per ottenere una sfumatura particolare, un tono particolare. In tal modo le tinte acquisite avranno una brillantezza maggiore. Pazienti lettori, esaminate assieme a me più nel dettaglio qualche opera. Iniziamo dal già citato *Massacro di Scio* certamente influenzato dalla *Zattera della Medusa* dell'amico Géricault.

La novità del quadro di Delacroix consiste innanzi tutto nella rappresentazione di un episodio non più della storia antica, come nel Neoclassicismo, ma di quella contemporanea: la guerra d'indipendenza greca contro la Turchia, in cui l'adesione agli ideali del romanticismo si nota chiaramente: la libertà dei popoli dalle dominazioni straniere.

L'opera conferma, caso mai ce ne fosse bisogno, l'interesse dell'artista per l'impostazione dinamica delle figure di ascendenza neoba-



Confronto tra la *Zattera della medusa* di Géricault (a sinistra) e il *Massacro di Scio* di Delacroix (a destra)

rocca e per le rappresentazioni di grande efficacia drammatica. Raffrontiamo i due dipinti di Delacroix e di Géricault.

Voi stessi noterete come abbiano un'impostazione compositiva simile e che riportiamo per maggiore chiarezza.

Inoltre, in questo lavoro compare per la prima volta la tecnica cui abbiamo accennato, quella della sfocchettatura. In tal modo colore e luce comunicano tutta la loro intensità, che è prima di tutto intensità morale propria del soggetto trattato.

La luce in sé stessa all'artista non interesserà molto, come poi agli Impressionisti, quanto la volontà di amplificare la portata intellettuale del suo lavoro.

Un'altra tela piuttosto grande, 2,60 metri per 3,25, *La Libertà guida il popolo*, celebra la rivoluzione del 1830. In verità, in politica Delacroix non ha idee chiarissime, come del resto tanti altri artisti romantici, e oscilla nel sostenere la rivoluzione del 1830 appunto, ma avversa quella operaia del 1848; si dichiara antiborghese ma frequenta salotti esclusivi. Questo, tuttavia, ha poca importanza, perché le idee politiche incidono relativamente sulla validità di un capolavoro.

Come sempre facciamo, osserviamo l'opera che, ancora una volta, richiama il Géricault della *Zattera*, soprattutto nell'instabilità del piano su cui poggia la composizione, che man mano s'innalza e culmina in una persona. Questa sventola un pezzo di stoffa, mentre nel quadro di Delacroix una bandiera. E ancora, sia nel primo lavoro sia nel secondo sono raffigurati dei morti. Simili sono anche le braccia alzate delle due figure a destra e a sinistra dei personaggi che si levano in alto e persino simili i cadaveri che presentano il pube in parte scoperto, che, in questo caso, risultano invertiti, come inver-

titi sono i movimenti delle masse. Nel primo vanno all'indietro, nel secondo vengono avanti.

Tuttavia, del luminismo caravaggesco, del potente modellato dei corpi, della "classicità" di Gericault qui non rimane pressoché nulla, se non il groviglio della massa dei corpi su cui si isola la figura principale che è l'unica allegorica.

Essa indica come, in ogni circostanza simile a questa, tutti, giovani e vecchi, popolani e borghesi, intellettuali e soldati, debbano essere uniti in quanto popolo, che si affolla attorno a un simbolo: il tricolore, oggi troppo, troppo spesso deriso e vilipeso, almeno da noi, che non valutiamo che sono i simboli come questo e la loro interpretazione, che fanno delle masse un popolo.

Argan non definisce questo un quadro storico, perché non si rifà a un avvenimento in particolare, ma neanche allegorico se non nella figura della libertà, piuttosto lo definisce un quadro realistico con una bella "tirata" retorica. Infatti, la stessa donna, che allegoricamente indica la libertà, è un'immagine idealizzata che veste i panni di una popolana e impugna un fucile d'ordinanza.

Tuttavia, v'inviterei, cari lettori, a osservare più attentamente l'intensità della luce. Qui essa assume significazioni diverse rispetto al quadro di Gericault, perché serve a sottolineare con decisione una maggiore emotività.



Delacroix, *La libertà guida il popolo*, Museo del Louvre, Parigi

Delacroix, *Donne di Algeri*,
Museo del Louvre,
Parigi



Vi starete, certamente, chiedendo come mai un artista come Delacroix si riferisca a un'opera che aveva suscitato tanto interesse e non realizza ex novo qualcosa di veramente incisivo?

Il motivo c'è ed è sempre il solito Argan a individuarlo. Lo schema della Zattera della Medusa col suo impianto classico riporta verso il passato. La pittura del nostro artista, col capovolgerne la struttura, la proietta verso il futuro, imprimendo una svolta definitiva all'arte francese, per farla diventare espressione del tempo che le è proprio. Nel 1832 Delacroix si recherà in Marocco. Il viaggio segnerà una svolta nella sua vicenda professionale, che lo metterà a contatto con altre realtà, con un'altra intensità di luce e di colori. Qui eseguirà numerosi schizzi che attesteranno l'attenzione per la natura, gli ambienti, le atmosfere proprie dei Romantici e per l'esotismo. Bellissimo il quadro: *Donne di Algeri*, che nell'impostazione compositiva ricorda ancora il *Massacro di Scio* ma con ben altra atmosfera. Detto in sintesi.

Tutte le opere di Delacroix si muovono intorno al fulcro romantico vita-morte in tragica opposizione, opposizione che si può stemperare solo nell'arte: la vita in quella ricchissima di Rubens, la morte nella tragicità della pittura di Michelangelo.

E in Italia? Come sappiamo la cultura visiva stagna, in favore però di uno slancio musicale di rara bellezza. Ma questo è un discorso che affronteremo in un secondo momento.

ARTE