

“Oltre l’Ovvio”



Lidia Pizzo
Riflessioni sull’arte e dintorni

NUOVE DIREZIONI

Rivista dal
2010



CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it

1

AR Te

*Sette anni di riflessioni sull'arte e dintorni
per le riviste "inCamper" e "Nuove Direzioni - Cittadino e viaggiatore"*



SOMMARIO

Educare all'arte di Grazia Semeraro	5
Una rivoluzione tecnologica di Roberto Guarena	7
Una storia coerente di Maria Marino	9
A colloquio con l'autrice di Lidia Pizzo	13
inCamper 2007	
Il valore della stupidità	19
La bellezza salverà il mondo	22
Arte, perché?	27
Il "perturbante" nella vita e nell'arte	32
Guardare? Vedere?	39
La civiltà dei byte e l'ibrido tecnologico	46
Arte e follia	52
inCamper 2008	
Davanti all'immagine e/o dietro l'immagine?	62
Realtà e simbolo	69
Meditando su un'epistola	78
Di fronte all'immagine	84
I generi nell'arte e il senso dello spazio	94
Ancora sulla prospettiva	105
inCamper 2009	
La sezione aurea	116
Il paesaggio nell'arte e analisi de <i>La Sorgente</i> di Ingres	127
Ancora sul paesaggio	138
Ritratto e autoritratto	145
Autoritratto di Dürer e alchimia	154
L'Alchimia	160
Natura morta e Alchimia	167
inCamper 2010-2011	
La dizione "natura morta" e la "polvere" nell'arte	174
La pittura tonale a Venezia	184
Interpretazione dell' <i>Amor Sacro</i> e dell' <i>Amor Profano</i>	192
La <i>Melancolia I</i> di Dürer	200
Dürer pittore	208
Michelangelo Buonarroti	216
La Sagrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze	224



Nuove Direzioni 2011

Michelangelo e la psicoanalisi	232
Di fronte alle opere di Michelangelo	238
Ancora sulla scultura di Michelangelo	246
Michelangelo e il Rinascimento	254
Michelangelo e il Tondo Doni	262
Leonardo	270

Nuove Direzioni 2012

Il sublime ingegno di Leonardo	278
Leonardo a Milano	286
Il Barocco	294
La biografia di Caravaggio	304
Il genio Caravaggio	313
Bernini	324

Nuove Direzioni 2013

Diego Velasquez	334
Il tardo Barocco	344
Il tardo Barocco in Italia	352
Canova e il Neoclassicismo	362
Fine '700 e inizio '800	372
Il Romanticismo e Delacroix	382

Nuove Direzioni 2014

La pittura nel Romanticismo	391



Rivista dal
2010



NUOVE DIREZIONI
CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it

328 8169174 • info@nuovedirezioni.it
annd@pec.nuovedirezioni.it
50125 FIRENZE via di San Niccolò 18



Educare all'arte

Idee e creatività in movimento

E pensare che a scuola gli insegnanti, come è stata Lidia Pizzo, erano e sono considerati “nemici” dagli allievi e l'arte e la sua storia, molto spesso, una soporifera disciplina di cui fare volentieri a meno. Pensiero deleterio condiviso purtroppo anche dalle istituzioni italiane che negli ultimi anni hanno ridotto o addirittura soppresso le ore d'insegnamento della Storia dell'Arte nelle scuole, ignorando che l'espressione artistica rappresenta l'evoluzione storica, sociale e culturale di un paese.

Solo con il passare degli anni, gli ex studenti scoprono il piacere di restare stupiti di fronte a un'opera d'arte e s'interrogano sul suo significato, mostrando interesse per mostre e musei. Ne sono testimonianza i numerosi riscontri positivi dei nostri lettori sugli articoli dedicati all'arte, pubblicati sulla rivista “Nuove Direzioni - Cittadino e viaggiatore”.

Arte è movimento del pensiero che penetra le cose, le indaga, cerca di comprenderle e comunicarle. In altre parole, Arte è la manifestazione estetica dell'interiorità umana e riflette lo spirito del tempo in cui l'artista ha vissuto, come egli lo ha interpretato e svelato attraverso le sue opere.

Conoscere la storia, il pensiero filosofico e letterario del periodo in cui si colloca la creazione di un'opera d'arte è fondamentale per coglierne il significato e dunque per comprendere e custodire l'identità culturale di un paese, specialmente come l'Italia, che possiede circa la metà del patrimonio artistico del mondo occidentale.

Partendo da tali convincimenti, abbiamo pensato di raccogliere in un unico volume tutti gli articoli della rubrica “Oltre l'Ovvio”, pubblicati dal 2007 a oggi sulle riviste “inCamper” e “Nuove Direzioni - Cittadino e viaggiatore”, dove l'autrice Lidia Pizzo, con i suoi stimolanti ragionamenti e il suo approccio interdisciplinare, ripercorre un arco temporale di cinque secoli dal Quattrocento all'Ottocento, creando un'originale indagine sull'arte e sugli artisti di questo periodo.

Tale decisione nasce anche dalla considerazione che la raccolta può avere una funzione didattica e di approfondimento della materia, oltre che di educazione alla fruizione consapevole dell'opera d'arte.

Il presente volume viene pubblicato all'interno della collana editoriale THEMA, una raccolta dove il pensiero ragionato diventa azione e lo scritto consapevolezza di voler incidere sul proprio futuro proponendo temi pregnanti e coinvolgenti. Uno spazio dove diffondere idee per emozionare e far riflettere, elementi base per azioni che producono cambiamenti quanto mai necessari, diremmo “biologici”, visto che la vita è mutazione, movimento.

di Grazia Semeraro

Presidente dell'Associazione Nazionale “Nuove Direzioni - Cittadino e Viaggiatore”



Una rivoluzione tecnologica

Fruire l'opera d'arte attraverso il web

Leggere in anteprima questo volume è stata un'esperienza personale suggestiva, in quanto la pittura può considerarsi una forma ancestrale di comunicazione che attiva e/o trasmette sentimenti tra gli esseri umani.

Far scorrere il pennello di setola, immergendolo nei colori di una tavolozza per farlo viaggiare su una tela oppure far scorrere il pennello elettronico, intingendolo nei colori del software per farlo viaggiare sul computer, consente oggi all'essere umano di esprimere i propri sentimenti e le proprie idee.

Non si tratta di opere create per essere riconosciuti come artisti o per alimentare il circuito del mercato, ma di utilizzare un altro linguaggio per relazionarsi in armonia con tutti gli esseri umani, per una migliore qualità della vita in comunità.

Solo da pochi anni, grazie a Internet, ai soft e hardware a basso costo, ogni persona può accedere e godere di qualsiasi opera d'arte. Una vera rivoluzione della fruizione a prescindere dal proprio livello economico, sociale o di residenza. Anche in mezzo al deserto, in cima a una montagna, con un click l'essere umano non è più solo ma in compagnia di tutte le opere d'arte prodotte nei secoli.

Sicuramente il viaggiare in autocaravan consente di poter entrare in diretto contatto con le opere e questo volume credo proprio potrà essere utilizzato come strumento di percezione oltre che come mero bagaglio a bordo dell'autocaravan. Potremmo dire che tale pubblicazione contiene in sé un vero e proprio bagaglio culturale.

di Roberto Guarena
Amministratore Delegato
della Vittoria Assicurazioni SpA

Una storia coerente

Oltre l'ovvio: questo il titolo particolarissimo che Lidia Pizzo ha scelto per la sua rubrica che, bimestre dopo bimestre, abbiamo aspettato di leggere, prima sulle riviste "inCamper" poi su "Nuove Direzioni - Cittadino e viaggiatore", domandandoci con quali argomenti l'ingegnosa autrice avrebbe catturato il nostro interesse e solleticato la nostra curiosità.

Il tema da lei trattato riguarda l'arte, tema di difficile approccio per chi non ha confidenza con questo mondo, non conosce il linguaggio dell'arte visiva e la grammatica delle forme e si ferma all'apparenza dell'immagine.

Ma ecco che ci viene in soccorso Lidia Pizzo, la quale ci introduce e ci accompagna dentro questo universo con il suo colloquiare amichevole e accattivante anche quando gli argomenti sono gravosi e ostici.

E non poteva essere altrimenti.

Lidia Pizzo, come docente, ha sempre considerato l'insegnamento un privilegio, un canale di precedenza che dà all'educatore l'opportunità di spargere fertili semi nel fervido e pur intricato animo degli allievi.

Ma affinché il seme attecchisca, germogli e dia frutti occorrono chiarezza di idee, stimolo e metodo da parte di chi educa, volontà e studio da chi apprende. Questo nella scuola come nella vita.

Ed è qui che Lidia Pizzo si manifesta come persona. Affabile, attenta, disponibile, generosa. Pregi che lei possiede e di cui non si avvede per semplicità e modestia.

Sempre in maniera composta, senza indossare mai l'habitus sapientis che dall'alto del podio elargisce il suo sapere, Lidia Pizzo, compagna e accompagnatrice, con un'impronta del tutto personale, filtrata dalle sue esperienze formative, professionali, culturali e umane, induce a esplorare il conosciuto e lo sconosciuto, a interrogarsi sulla natura e sul perché delle cose, a cercare nessi e soluzioni e, dunque, a scoprire orizzonti nuovi che non pensavamo esistessero. Dai suoi lavori, racconti, poesie, dipinti, traspare, in maniera più o meno visibile, un profilo di fanciulla, di donna, di moglie, di madre, di amica, di umano, di agitato che, giorno dopo giorno, ha dato origine a un ampio e articolato pensiero il cui enunciato, indenne da luoghi comuni e inutili contenutismi, si volge sempre ed esclusivamente alla cosciente ricerca del sostanziale.

Lidia Pizzo non spezza mai il legame di coerenza che esiste tra il suo modo di essere, di pensare e di esprimersi. E quando, lasciato l'insegnamento, indirizza la sua attenzione verso l'arte visiva, sua antica passione amorosamente sempre presente, e verso la redazione di saggi artistici, letterari e critica d'arte, lo fa senza abdicare alla genuinità di pensiero, alla semplicità di linguaggio, al piacere di conversare col lettore. Ma più di ogni altra cosa, traspare intatto il brivido di meravi-

di Maria Marino

glia che la pervade ogni qualvolta si trova di fronte a un'opera d'arte, come se si creasse un'intima comunione tra il suo sentire e lo spirito dell'artista.

“Arte”, fil rouge della vita di Lidia Pizzo. “Arte”, il titolo di questo volume. Un susseguirsi di parole, concetti, interrogativi scandito da immagini, emozioni, suggestioni, riflessioni. Un viaggio nodale dentro un universo maliardo cui Lidia Pizzo non può sottrarsi perché come lei stessa scrive: “Se il mio daimon perverso e prepotente bussa alla mia porta io insisto. Persisto. Resisto”.

E così ci regala le sue attente analisi e considerazioni su una ricchezza culturale e spirituale che grandi uomini ci hanno lasciato in eredità.

Con linguaggio semplice ci spiega cos'è l'arte e l'opera d'arte, perché talune opere sono più importanti o più incisive o più rivoluzionarie di altre. Ci dice che l'immagine è una fonte inesauribile d'informazione, uno strumento che contribuisce a far conoscere il modo di sentire, di essere, di rendere concretamente il senso del bello, la concezione della vita, i sentimenti religiosi, l'essere nel mondo non solo dell'artista ma degli uomini in generale, perché ogni opera esprime i “sentire” dell'epoca che l'ha generata. Risolve che l'artista, servendosi delle immagini, ci indica il cammino della civiltà a volte denunciandone i mali, a volte esprimendone la religiosità, a volte svincolandosi dal reale, ma comunque sempre mostrandosi partecipe di una verità dello spirito. Insomma, Lidia Pizzo è una guida che il lettore incontra e con cui va a passeggio. D'altra parte, non scordiamo che il vocabolo “ovvio”, dal latino “ob-vius”, significa proprio “che ci viene incontro”.

Entrando in contatto con la scrittura e i ragionamenti di Lidia Pizzo, con il modo in cui ci porge le sue riflessioni e i suoi interrogativi ci si rende immediatamente conto della sua particolare strategia comunicativa.

Partendo dal valore della stupidità, nell'accezione di “stupeo” – restare attonito, stupefatto – lei gioca coraggiosamente con il lettore e lo porta dentro il suo gioco avvolgendolo in un'atmosfera di stupore, di incanto e di assoluta meraviglia che è, poi, libertà: la sua e, giocoforza, di chi la legge.

Per usare una definizione della stessa Pizzo, si può asserire, senza remora di sbagliare, che la sua è un'inversione di direzione che conduce fatalmente all'A-Zero della comunicazione convenzionale. Un'operazione di affrancamento dal conformismo di pensiero e di parola, ovvero dall'ovvio, cui soggiace la comunicazione, il più delle volte imprigionata dentro le imbastiture ordite da un devastante impoverimento culturale e da infauste leggi di mercato, e apre spazi di dialogo più veritieri e più liberi.

Il suo eloquio, infatti, non ha schermo e non mette schermi. Non enuncia verità assolute. Non assume veste pedagogica. Richiede esclusiva-

mente il “puro incontro”... E sta proprio in questo la magistralità del suo argomentare.

Sicuramente degna di rilievo è l'idea dell'editore di raccogliere in un unico volume tutti gli articoli della rubrica “Oltre l'Ovvio” e riproporli al lettore come fossero una sequenza di porte chiuse che si aprono una dopo l'altra e lo conducono per mano attraverso lo stupore fino all'oltre l'ovvio indicato da Lidia Pizzo.

E a questo punto un interrogativo. Cos'è Oltre l'Ovvio? Una sfida dell'autrice? Una provocazione? Un semplice invito?

A ciascuno di noi le proprie conclusioni.



A colloquio con l'autrice

Autore: Salute, lettore! Ti chiamo in causa immediatamente, per dire che sto raccogliendo per te tanti articoli sull'arte. Quindi procediamo...

di Lidia Pizzo

Lettore: Mi chiami in causa? Stai raccogliendo articoli per me? Ma chi sei per permetterti tanta confidenza, dandomi del tu, intanto? Quali sono le tue credenziali? La tua biografia? Il tuo fitto curriculum?

A.: Non mi umiliare, lettore! Lo sai benissimo che i saggi togati asseriscono che quanto a biografie ne abbiamo più d'una... Io ne avrò individuate almeno un decalogo... Quale vuoi conoscere?

L.: Visto che sei così spiritosa e, direi, persino sentenziosa, sciorinami il decalogo e non se ne parli più...

A.: Grazie, lettore, per la tua bontà! Vado coi primi interrogativi. Tu vuoi conoscere la mia vita come bios o come zoé? Oppure vuoi conoscere la vita irreprensibile o la censurabile? L'estetica o l'etica? La reale o l'immaginata? L'esteriore o l'interiore? La mondana o la privata? Oppure quella da otium o da negotium? Da madre o da figlia? Da iuvenis o da senex? Oppure ti interessa quella da single o da coniugata? E se vuoi posso continuare...

L.: Fermati, per carità. Mi hai confuso abbastanza. Preferisco non sapere nulla di te... Ma, almeno dimmi: "Hai un curriculum decente?"

A.: Rispettabile lettore, posso solo giurarti con la mano destra poggiata su qualunque testo religioso o blasfemo che mai ho ricevuto un premio Nobel, Strega, Bancarella o Bagutta o forse Margutta, che mai Einaudi, Mondadori o Feltrinelli oppure, che dico!, Baldini & Castoldi, Mursia o Sellerio hanno degnato i miei scritti di un solo sguardo, ma neanche ho avuto la s-fortuna di essere stata inserita nelle tante antologie prezzolate per emergenti narratori, poeti o romanzieri, che mai ho vinto un trofeo e neanche una coppa sia pure di plastica argentata oppure una medaglia di quelle che si comprano a dozzine e vengono donate a tutti i "partecipanti" nelle varie saghe paesane del miele, del pepe o del tartufo.

Rien de rien!

Ma come sempre avviene, se il mio daimon perverso e prepotente bussa alla mia porta io insisto. Persisto. Resisto.

L.: Mi lasci senza parole! La tua sincerità ti fa onore, però. Ragion per cui adesso posso spiegarmi perché, dopo secoli, sei la prima a dirmi che scriverai per me ogni pensiero.

A.: Tale è la mia intenzione a cominciare da queste note introduttive. E sai per quale ragione? Innanzitutto perché ho grandissimo rispetto per te, poi perché penso che se non ci fossi tu in prima linea, io potrei essere solo in mente dei. Afferrata l'antifona?

L.: Dunque, da quello che capisco, dovrei essere io il vero protagonista della lettura? Sono proprio io e non tu che scriverai? Trasecolo.

A.: No... no... non è il caso. Anzi, aggiungo pure che rifuggo dal linguaggio freddo e paludato dei *maître à penser*, che vogliono sottintendere: "Io so tutto e tu non sai niente. E, dunque, sei tu che devi apprendere, perché, sull'onore mio, sei una *tabula rasa*".

L.: Calma, calma, carissima. Non ricominciare a confondermi. Io non sono affatto una *tabula rasa*, ho le mie belle idee, una formazione culturale, ho negli occhi l'ambiente in cui vivo, l'educazione ricevuta e così via elencando.

A.: Vedi, lettore, che mi dai ragione? Coinvolgendoti nei ragionamenti, come ti dicevo, potremmo risolvere qualche problemuccio che ci porrà l'arte a cominciare dalla data in cui faccio iniziare la storia dell'arte italiana.

L.: È vero. Ora ricordo. Tu hai tralasciato tutto il periodo romano e il medievale. Un'ideuzza ce l'avrei, che riguarda l'occidente cristiano, nel momento in cui le immagini sacre funzionavano da *exemplum* (esempio).

A.: Esatto, vedo che ti sei documentato. Le immagini contemplate nei luoghi sacri avevano forza rivelativa in quanto erano considerate modelli esemplari di comportamenti. Infatti agivano sull'identità del riguardante. Ma quando l'immagine diventa artistica, allora l'aspetto performativo attivo si trasforma...

L.: Cara la mia scrivente, fermati, vediamo se ho ben compreso. Tu vuoi dire che nel Medioevo le immagini che narravano le vite dei santi diventavano modelli per la gente comune. Del resto quella era la Bibbia dei poveri, dato l'analfabetismo quasi totale. Ma, quando all'inizio del Rinascimento, con la scoperta della prospettiva, nascono le botteghe dei maestri, le immagini diventano artistiche, diventano finzione dichiarata, quindi non determinano, se non in misura molto relativa, comportamenti.

A.: Esatto. Hai compreso perfettamente. Nel momento in cui tra il simbolo, il soggetto e il mondo c'è un'armonia, l'immagine produce comportamenti. Quando l'immagine sarà finzione dichiarata nascerà la storia dell'arte.

L.: Adesso tutto è chiarissimo e mi spiego il motivo per cui tu hai tralasciato la storia dell'arte medievale ma anche la greca e la romana e hai iniziato dal Quattrocento.

A.: Detto quanto sopra, se mi seguirai attentamente, comprenderai molto presto che l'immagine creata dall'artista non segnerà una perfetta linea di demarcazione tra realtà e possibilità, ma le conterrà entrambe. In questo senso essa è generata dall'uomo, che si risveglia al conosce-

re ed esprime la sua intuizione del mondo in uno con il sentimento che quell'intuizione ha generato.

L.: Insomma, per tagliar corto, tu sostieni che l'opera d'arte mira a fermare un gesto, un'emozione, un pensiero attraverso un colore, una forma, l'increspatura di un sentimento, che concorrano a far sì che un frammento di spazio e tempo in armonia giungano a compimento.

A.: Non so dare una definizione diversa, perché so che in arte è sì l'oggetto a prevalere, infatti, tu parli del Tondo Doni di Michelangelo, della Primavera del Botticelli... ma nella realtà del fare è il soggetto a occupare la scena attraverso il colore, la fantasia, la leggerezza delle figurazioni, l'invenzione delle forme...

Man mano che leggerai questi miei testi, ti si chiarirà meglio che il significato dell'opera non ti si darà mai in tutta la sua evidenza, si nasconderà, si svelerà, perché tu possa s-velarlo, che è come dire alzare il velo ma lasciarlo scendere di nuovo, per aprirlo ad altre ri-velazioni.

L.: Adesso ho compreso i tuoi pensieri. In termini diversi, dunque, l'opera d'arte dovrebbe produrre ciò che nella lingua tedesca si chiama *unheimlichkeit*, che in italiano traduciamo con *spaesamento*. Pertanto, di fronte a un prodotto artistico, noi dobbiamo avvertire quella coloritura affettiva che ci fa sentire come fuori casa, fuori dal paesaggio conosciuto, come dire che esso deve mostrare l'altro lato delle cose del mondo, non quello che banalmente ci sta sotto gli occhi.

A.: Esattamente, amico caro. Sei sulla giusta strada, per intraprendere la lettura del volume al quale ti sto per introdurre, che, per la verità, raccoglie tutti gli articoli che sono comparsi sulle due riviste "inCamper" prima e "Nuove Direzioni - Cittadino e viaggiatore" poi.

L.: Beh, qualcuno l'ho letto anche se qualche virgola in più c'era...

A.: Sì, è vero, ma tu sai che quando si scrive un articolo per un giornale qualche svista è tollerata, anzi, rende l'articolo più... "umano", perché è proprio dell'uomo sbagliare, dei suoi limiti, dei suoi condizionamenti e, diciamolo pure, anche dello spazio concesso sulla pagina che comprime, a scapito dell'intelligibilità, qualche concetto e via via per queste minutaglie.

L.: In effetti, è così. I latini dicevano: *errare humanum est!* Quasi, quasi, cara autrice, mi sei proprio simpatica in seguito a queste rivelazioni.

A.: Grazie, lettore. Sai... io penso che quando le persone ci sono simpatiche diventiamo più disponibili all'ascolto o alla lettura e io desidero essere accattivante, perché attraverso le mie parole tu possa innamorarti dell'opera d'arte e dell'arte. Esse saranno come un'isola nella tua

esistenza, come lo sono state per me, dove potrai rifugiarti nel momento in cui la vita normale ti darà una batosta, ti tradirà o non ti basterà.

L.: Ma... ma... allora tu pensi che conoscere sarà innamorarsi dell'arte o di qualunque altra branca del sapere e sarà come trovarsi dentro un temenos, uno spazio sacro, cioè, in cui si intensificherà il dialogo tra me e l'opera e mi porterà a scoprire nuovi mondi?

A.: È così, carissimo. È proprio questa quella che chiamano l'avventura dello sguardo, individuale e privato, che ti darà l'emozione della scoperta al cospetto della bellezza dell'opera.

Essa, se vissuta con stupor, ti indurrà all'io penso, ti indurrà al movimento dell'immaginazione, dell'intelletto, della sensibilità... allorché incontrerà la forma per lasciarla poi fluire.

L.: Il tuo intento, carissima, mi sembra ambizioso oltre che difficile da concretizzare. E dimmi, come farai? Voglio dire: quale sarà il piano dell'opera?

A.: Dunque, per non portarla troppo per le lunghe, il mio disegno è stato e sarà questo: a un certo punto ti getterò una pietruzza di pensiero, in seguito, quando se ne presenterà l'occasione, te ne getterò un'altra, poi un'altra... Queste, come un'eco di perle che prillano su un pavimento, si richiameranno reciprocamente, costringendoti ogni volta a rivedere quanto hai letto e ad approfondirlo via via. In tal modo le nozioni apprese diventeranno carne della tua carne e quindi cultura.

L.: Progetto ardito e decisamente diverso dai soliti testi noiosi con vita, morte e passione dell'autore nonché collocazione delle opere.

A.: Piano, piano, lettore, non correre! Qualche cenno storico sarà necessario anche per inquadrare personaggi, opere, ambienti, culture del periodo in cui gli artisti vissero e "lessero" il loro spirito del tempo, che i tedeschi con una parola più puntuale indicano come Zeitgeist. E poi non sai che oggi l'interdisciplinarietà è un'esigenza imprescindibile?

L.: Allora, vediamo se ho capito perfettamente. In pratica tu costringerai la mia mente a un costante andirivieni, che mi permetterà di approfondire a poco a poco i concetti appresi, di modo che alla fine diventeranno mio patrimonio intellettuale.

A.: Bravissimo, proprio così. Lo faccio perché tu possa affinare il tuo pensiero che cerca di comprendere. E come posso farlo se non attraverso la parola?

L.: Belle dichiarazioni, senza dubbio! Ma dimmi, la tua parola non rischierà di essere fuorviante rispetto all'immagine, servendosi le due branche di codici espressivi diversi?

A.: Lettore carissimo, io credo che non ci siano alternative. La parola è come una gemma che vedi allacciata al collo delle immagini. A questo proposito permettimi un'altra domanda. Quale delle due, parola e immagine, dice l'altra?

L.: Se dovessi spiattellarti una facezia, direi né l'una né l'altra. Ovviamente, questo sarebbe evadere la domanda, che deve avere necessariamente una risposta. Per cui penso che tu voglia dire che, se esprimo a parole un concetto che si riferisce a una figurazione qualsivoglia, questo al pari della figurazione, rispetto a un tertium (il fruitore), è come uno scrigno dentro cui stanno le due gemme (parola e immagine) ma, ogni volta che vengono indossate, cambiano in relazione alle persone, fatti, circostanze...

A.: Giusto. In sintesi, tu, lettore mio, in quanto fruitore leggerai e assimilerai le parole che spenderò in vari momenti intorno ai problemi che pongono l'arte e l'opera d'arte, ma esse non rimarranno immutate nella tua mente, evolveranno, interpretandole tu in modo diverso in tempi diversi perché modificate, frattanto, saranno le tue cognizioni. In altri termini, i miei ragionamenti assimilati da te, lettore, saranno soggetti alla legge individuale secondo uno schema di relazioni non rigide ma elastiche, in quanto diverso sarà il tuo pensiero non solo nel tempo, altresì da ogni altro fruitore.

L.: Comprendo bene, ma vorrei aggiungere un'ulteriore domanda. Non rischi in questo modo di fare un po' di confusione, essendo così complesso il piano dell'opera?

A.: Non credo, mio caro, che sia complesso, ma articolato sì. Infatti, ci sarà una parte introduttiva in cui ti renderai conto dei problemi che pone in essere l'opera d'arte e la sua "lettura" in relazione alle epoche in cui fu eseguita. Successivamente approfondirò di un determinato periodo gli autori più importanti, con qualche puntatina all'estero, quando riterrò che essi siano stati significativi per l'evoluzione del pensiero artistico.

L.: Quanto affascinanti e poco correnti sono queste tue idee, gioielli, appunto, appesi al collo dei pensieri! Se il progetto è questo, mi lascerò sedurre immancabilmente dal viaggio in quest'isola poco conosciuta e tanto affascinante.

A.: Lo so, mio caro lettore, se questo territorio ti fosse perfettamente conosciuto, non staremmo qui a conversare, tu e io. Allora, non mi resta altro, seguendo il solito luogo comune, che ringraziarti per l'attenzione e augurarti buona lettura!

Il valore della stupidità

Guardare con *stupor* per vedere il mondo

Non ti meravigliare, lettore mio, del titolo di questo articolo, né della forma con cui scrivo. Vorrei scardinare un po' le vecchie consuetudini dei libri paludati, sai quei libri dall'eloquio pertinente, elegante, forbito e così via per queste aggettivazioni del genere laudativo, per coinvolgerti personalmente nella problematica espressa dall'articoletto. Capirai alla fine il perché.

In questo momento desidero gettarti una pietruzza di pensiero e aprire con te, se tu lo vuoi, un bel discorso che prevede un tuo intervento intelligente.

Dimmi la verità, quante volte ti hanno detto, nel momento in cui credevi di avere una brillante idea perché guardavi le cose di questo mondo da un altro angolo visuale: "Non dire stupidaggini!".

Infinite volte, è vero?

E sapessi, amico mio, quante volte lo hanno detto a me che sono donna!

Allora un giorno, disperata, mi sono detta: "Io ho tantissimi conoscenti sparsi un po' in tutta Italia, alcuni li incontro personalmente, altri via... etere e cioè via email, altri vivono nella mia stessa città o nei dintorni, taluni sono diventati anche amici.

Con loro, alla tastiera del computer o anche di presenza, trascorro qualche ora discutendo dei "massimi sistemi"... Si fa per dire!

Il più delle volte ascolto le loro competenze a bocca aperta.



Maestro di Tolentino, *Annunzio ai pastori (part.)*, Cappellone della Basilica di San Nicola, Tolentino (MC)

Vuoi mettere il bell'eloquio di cattedratici e affini? Le loro certezze nel relazionare A e B? La sicurezza del pensiero? La chiarezza dell'esposizione? La pertinenza linguistica? La saggezza straripante dal più minuto poro nell'esaltare il "giusto mezzo" e nell'esecrare eccessi, abusi e intemperanze, anche mie?

Scusa, amico mio, la mia franchezza e comprendi la mia angoscia o come dicono loro *Angst*, dinanzi a tanta scienza, a tanta sicurezza, a tanta saggezza, a tanta capacità di selezione... Io, io in relazione a loro mi sento tanto ignorante e, soprattutto, tanto stupida! Non ho mai certezze e vedo le cose da un altro punto di vista sempre diverso dal loro.

E quando mi guardano col sorrisetto di compatimento come per dire: "Quanto sei ignorante", mi sento il gelo nelle vene! Avverto un'amarezza lenta lenta perché mi invade quel maledetto senso di vera e propria stupidità.

Sarà capitato qualche volta anche a te?

Da quanto sopra, avrai compreso che io mi sono portata per tutta la vita la stupidità addosso come una seconda pelle fino a quando, disperata e votata al suicidio, ho deciso di consultare un dizionario: il "Devoto-Oli", che per la verità, essendo stupida, scorro a ogni pie' sospinto. Tuttavia, per pudore e complessi inevitabili, mai mi ero spinta a cercare il termine "stupidità", perché avevo il presentimento che le parole della definizione si dovessero animare e dovessero tuonare: "Ah! Ah! Ah! Sei finalmente nel tuo elemento!".

Dunque, leggo sul vocabolario la parola *Stupidità*: "Com., indisponente sciocchezza".

Crollo! Ma... subito dopo "Lett., Stato di torpore, di sbalordimento". Una luce si accende nel buio della mente.

Corro al dizionario etimologico! Non l'avresti fatto pure tu? Arguisco che la radice di stupidità, attraverso mille passaggi di lingua in lingua, in definitiva significa "l'ottusità che colpisce".

Riprendo fiato. Esulto. L'occhio brilla. L'idea trafigge come fucilata. Mettiti nei miei panni, forse anche tu avresti fatto la stessa cosa, infatti mi prendo l'unica rivincita della mia vita, afferro la penna e scrivo: "Gentilissimi uomini sapienti, donne importanti, insegnanti, amici, nemici, genitori, figli, parenti, discendenti, ascendenti e affini intendo riscattarmi per tutte le volte che mi avete detto "Zitta stupida!".

Voglio sottolineare che ho superato l'impasse avendo approfondito il significato della parola che ora pronuncio senza difficoltà e posso affermare con cognizione di causa: "Come è straordinaria e felice la libertà di essere stupidi!".

Uomini e donne di cultura togata non vi invidio affatto, voi siete costretti dalla necessità di apparire intelligenti a ogni costo. Io no!

Voi godete della grande compagnia pubblica e della grande solitudine privata, io vado contromano.

Il vostro spazio del *dis-senso* è limitato, il mio no.

Inoltre, intendo ringraziarvi, genitori, insegnanti, amici e conoscenti, per avermi dato sempre un giudizio di valore, negativo, ma giudizio che contiene in sé e di per se stesso *enérghēia*, negativa, non importa! Sempre meglio dell'indifferenza che è morte e per questo mi sento viva, perché "IO" ho conquistato la libertà di essere stupida "cosciente" e quindi uomo, pardon donna, ma fa lo stesso. La cultura accademica è sempre conservatrice, in quanto crede di capire il mondo e di spiegarselo e ciò presuppone a monte un interesse economico-spirituale in cui ci deve essere un "guadagno" culturale in quel che si dice e mai si può andare in perdita magari entrando in contraddizione con se stessi.

Io ho deciso di rimetterci, in nome della libertà di essere stupida.

Grazie per avermi fatto capire che l'intuizione di Colombo era stupida, che "Fontane de vie" di Duchamp (rifiutata in Europa, accolta negli Stati Uniti) era stupida, come stupido era il "taglio" di Fontana e come stupida era la mela che cadeva.

Gli stupidi hanno la libertà della "cantonata", la cultura ufficiale è costretta dal suo interno a essere malata di positività, a stare sempre sul palcoscenico estetico ed estetizzante, pertanto non può uscire da sé.

Gli stupidi possono farlo, l'infanzia del mondo, lo stupor (la meraviglia) dinanzi allo spettacolo del mondo appartiene a loro.

"Io", riflettendo sulla breve magari seccata frase che mi hanno sempre rivolto, sono "cresciuta" dal latino *cresco*, dalla stessa radice di creare. E voi? E gli altri?

Grazie e non voletevene per queste apparentemente paradossali riflessioni.



Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Attese*, 1967, idropittura su tela, 65 x 54,3 cm, Museum Frieder Burda, **Baden-Baden**

La bellezza salverà il mondo

Tra Etica ed Estetica

Lettore caro, vorrei gettarti una nuova pietruzza di pensiero. Fatti coraggio! Ci vuole poco a prendere penna e carta e mettere nero su bianco e inviarlo a me.

Questa volta voglio farti riflettere sull'*homo aestheticus*.

Niente paura per queste parole che pronunciano gli eruditi.

Intendo solo dire che oggi, nel nostro mondo occidentale e globalizzato, siamo tutte persone che amiamo, vogliamo e abbiamo cose belle, dall'arredamento al vestiario, all'automobile, all'incarto del dono per l'amico/a, al soprammobile del tavolo del soggiorno e persino in bagno vogliamo design accattivanti. Il tutto è offerto e spiegato da una pubblicità martellante e anch'essa molto attraente. E questo, per me, è molto bello e affascinante.

Ma, tu sai che ogni medaglia ha il suo rovescio: se vogliamo cose belle, le vogliamo anche "mostrare" e a forza di esibire ogni cosa, compreso il corpo nostro, mi sembra che il senso della vita sia salito tutto in superficie, per cui diventa bello e soddisfacente solo l'apparire.

Infatti, tutti i mezzi di comunicazione e la pubblicità in particolare rafforzano questo modo di sentire.

Addirittura firme, marchi, sigle e via via griffando diventano motivi di aggregazione per certi gruppi di persone. Pensa a quelli che amano le Ferrari o che vestono Valentino o posseggono qualche cosa molto pubblicizzata e così via.

Allora, se fino a poco tempo fa ci aggregavano ideali condivisi o anche ideologie e quindi era l'etica che ci teneva uniti, oggi ci unisce l'estetica. Detto con parole povere, è lo stesso mondo immaginale (cioè legato a una immagine qualsiasi) che ci dà il senso di appartenenza e poiché questo mondo immaginale si compone e scompone a ogni istante, anche il nostro senso di appartenenza ci diventa momentaneo e fugace.

Ecco il motivo per cui, spesso, sentiamo dentro di noi un vuoto, un senso di precarietà, proprio perché non c'è niente che ci ancori a qualcosa di stabile: religione, famiglia, valori, sentimenti, affettività e legami scorrendo.

Certo non ti dico, lettore mio, alcuna novità, ma vorrei invitarti per esempio a dare uno sguardo "critico", se non l'hai già fatto, a quella scatola infernale che è la televisione.

È tutto ciò che "lì" accade che ti diventa ripugnante o seducente: la guerra, la pace, le liti, gli omicidi, la politica, il costume e tutto il resto, mentre quello che avviene attorno a te, magari sul pianerotolo di casa tua o in casa del tuo vicino con cui condividi la parete divisoria della camera da letto e attraverso cui senti ogni sospiro, lo vedi a malapena. È chiaro che, in queste condizioni, nella mente si crei non poca confusione.



Le guerre, le violenze, gli stupri o altro, insomma tutti gli aspetti contraddittori della realtà, in questa nostra società estetica coesistono pacificamente nell'indifferenza generale, come tu stesso puoi constatare in ogni momento.

Per esempio, in TV le forme di realtà appena citate hanno la stessa valenza delle fiction, della pubblicità o dell'ancora più aberrante reality show, che di reale non ha niente perché ogni cosa è finta e lo sappiamo tutti, e molto bene. E sai come le persone di cultura chiamano tutto questo? "Derealizzazione del reale", che vuole proprio dire che il mondo che vediamo, filtrato dalle immagini della televisione, del computer, della pubblicità, dei film, dei CD, dei DVD e chi più ne ha più ne metta, non è quello vero ma è mediato dall'estetica, dalla bella immagine, e quindi da quell'apparire, di cui ti dicevo all'inizio, che prevarica l'essere.

E giacché ci siamo, un'altra riflessione vorrei fare.

Se tutto ciò che ci circonda è bello, incantevole e magnifico, subentra in noi una specie di abitudine e quindi non lo percepiamo più come bello ma come banale e indifferente. Così un tramonto, un fiore, la ramatura ampia di un albero non ci dicono più niente. E se la bellezza ci è indifferente, ci dà emozione, per converso, ciò che è brutto e ripugnante: l'uccisione di un figlio o di un genitore, uno stupro in gruppo, una violenza a un diversamente abile e così via.

**Bronzino, Venere, Cupido
e un satiro**, olio su tavola,
Galleria Colonna,
Roma

Modigliani, *Jeanne Hébuterne*,
collezione privata



Ma, passato lo sconcerto, tutto rientra nuovamente nell'estetico, nell'indifferente.

Dostoevskij nel 1869 ne *L'idiota* faceva dire a quell'uomo assolutamente buono e straordinariamente intelligente, oltre che capace di penetrare fino in fondo nell'animo umano tanto da essere classificato "idiota", il principe Miskin, che "la bellezza salverà il mondo". Infatti, la bellezza riuscirà a comporre in modo armonico le differenze della realtà tirandole fuori dal caos in cui sono immerse, per cui essa, non si sa per quale arcana via, è congiunta anche col bene. Questo in teoria! Ma alla fine, con piglio nichilistico, Dostoevskij conferma come in fondo la bellezza non riuscirà a salvare il mondo, ma, tutt'al più, può solo consolare e talvolta conciliare parti contrapposte. Essa è, dunque, solo come una fiammella nell'oscurità del mondo che la stessa oscurità, in ultima analisi, inghiottirà.

Dal 1869 sono passati tanti anni, quasi un secolo e mezzo! Cosa è cambiato nel mondo occidentale da allora? La bellezza ha allargato le sue ali su ogni dove. Ma il bene?

Oggi, l'ho detto abbondantemente prima, tutto è bello e accattivante e quello che ipotizzava il nostro scrittore intorno alla bellezza sembra essersi realizzato, ma non certo il bene.

Cosa non ha funzionato se guerre e violenze scoppiano in ogni angolo del mondo e i morti si contano a migliaia e l'olocausto degli innocenti non finisce mai?

Io faccio una qualche ipotesi. Tu, lettore/trice mio/a, fai le altre.

Secondo me, a essersi realizzata è stata solo l'estetizzazione del mondo e delle cose in quanto cosmesi, belletto, maquillage, che non ha tenuto conto dell'etica, degli ideali, cioè, vecchi o in divenire che siano, che potrebbero ancorarci a una qualche realtà stabile e darci quel senso di appartenenza saldata a dei valori condivisi, per cui la vita potrebbe avere un senso ontologico profondo.

Mi spiego meglio: l'effetto omologante dei vari mezzi di comunicazione, che molti ricercatori definiscono "effetto Coca-Cola" o "effetto McDonald", ha implicato un'uguaglianza di tutte le cose, una omogeneizzazione di gesti e comportamenti che ci rendono indifferenti a qualunque differenza. Infatti, come tu puoi constatare, amico/a mio/a, a ogni pie' sospinto, se accade un'omicidio o qualche altra efferatezza, la prima cosa che si chiede alla parte lesa è se perdona l'offesa, perché è solo in tal modo che il "divergente", (il gesto malvagio) rientra nell'in-divergente, nell'estetica dell'in-divergente, del bello apparente, del bel gesto estetico del perdono e niente di più.

Ecco amico/a mio/a, perché a mio avviso, per me che guardo le cose come ti dicevo in precedenza, da stupida e cioè con stupore, non ci sdegniamo più davanti alle indegnità degli uomini.

Bronzino, *Ritratto di giovane donna*, olio su tavola,
National Gallery,
Washington



Tutto ci passa accanto nell'assoluta indifferenza: morti, uccisioni, guerre, violenze e turpitudini varie suscitano il nostro sdegno solo per il volgere di un battito di ciglia. Subito dopo il pensiero torna, come sempre, alla spesa al supermercato del superfluo incantamento, al biscottino del Mulino Bianco, alla griffe sul vestito, sui mobili, sulla biancheria intima... e Amen.

Arte, perché?

L'opera come prodotto dell'ambiguità della vita

In questo capitoletto, lettore mio, (il maschile, lo ripeto, è solo per comodità, infatti vi sei compresa anche tu lettrice, in primis, se si usa ancora dar la precedenza alle signore!) vorrei affrontare il problema dell'attualità dell'arte se, come ti dissi anche in passato, oggi il bello è dispiegato in ogni dove.

Allora la domanda che vorrei porre è: "È ancora attuale l'arte?".

Intanto, iniziamo col dire che l'arte è "sempre" attuale perché è una peculiare caratteristica della vita e perciò la si trova in ogni luogo e tempo e gli artisti usano abilmente le immagini per farci riflettere su questo o quell'aspetto dell'esistenza insito nello spirito del tempo, che gli eruditi chiamano con parola tedesca *Zeitgeist* e che cito volentieri perché fa più kolto.

Certo, quando ti parlo di arte, mi riferisco a tutte le arti belle, dalla musica alla poesia, dal teatro al racconto, all'immagine, al video e così di seguito che gli artisti chiamano "arte lunga", sottraendo la frase al vecchio Ippocrate che l'aveva usata per indicare la medicina, quando diceva che: "La vita è breve, l'arte è lunga, l'occasione è fuggevole, l'esperienza è fallace, il giudizio è difficile". Ma, si sa, gli artisti fanno sempre man bassa di tutto e tutti, per mistificare le cose e darci poi di esse una diversa visione...

E ora a causa di queste mie digressioni tu ti lamenterai, perché mi allontano dalla domanda iniziale.

Lo faccio per distrarti un po', per poi darti la stoccata finale, come si fa con il fioretto!

E allora, "l'arte, perché?". Perché dice una delle infinite verità sul mio e sul tuo essere nel mondo.

Ma tu mi obietti: "la verità non esiste" e io ti dico che sono d'accordo, perché l'arte è ambigua come la vita. E per fortuna... Perché, se avessimo tutto bell'e scodellato, dove collocheremmo la sua malia e quella della vita? Esse, l'arte e la vita, sono affascinanti e disgustose, celestiali e diaboliche, limpide e torbide, luminose e oscure.

Sono menzogne e verità!

Ma, mentre la vita scorre nei termini opposti di cui sopra, e tu non puoi farci niente, l'arte è facoltà dell'uomo che cerca la "sua" verità che non è fuori di lui, ma appartiene al suo contesto antropologico, che è poi anche il mio e il tuo.

Infatti, se siamo particolarmente stupiti e fantasiosi dinanzi allo spettacolo del mondo, siamo io e tu che produciamo arte, perché intuiamo una delle tante verità del reale e, una volta intuita, la esprimiamo in qualche modo, e, se siamo particolarmente dotati di facoltà artistiche in senso lato, riusciamo pure a estrinsecarla su una qualche superficie come immagine, suono, parola o altro, come sostenne quel buon filosofo che ci martoriò sui banchi della scuola

Leonardo, *Gioconda*,
olio su tavola, Louvre,
Parigi



e che porta un nome assai simbolico per le nostre ambascie scolastiche: “Croce” e, come se non bastasse, anche Benedetto. E pensa se fosse stata donna! (Benedetta Croce!!!)

“Ma cosa estrinseca l’arte?” insisti tu nel chiedermi e io ti dico apertamente, come puoi personalmente constatare, che l’opera d’arte



Lidia Pizzo, *Effetto Coca Cola*,
tecnica mista su tela, 50 x 80 cm,
collezione privata

vela e svela contemporaneamente, (tanto per restare nell'ambito delle ambiguità) e tu e io abbiamo un compito: alzare il velo dell'apparenza che la vela e disvelarne una parte, perché, tu lo sai, dell'opera d'arte possiamo conoscere "una" verità, ma non il vero; come nella vita, d'altra parte.

Ecco perché si dice che arte e vita coincidono!

Dici che ti debbo fare un esempio? È presto detto.

Prendi la Gioconda di quel tal Leonardo, te la ricordi? Per spiegare meglio quello che voglio dire, io, di lei, ho fatto una versione tutta mia, velandola e quindi dando un'interpretazione soggettiva che ti fa vedere come l'arte sia "cangiante" – al pari della vita – ma contemporaneamente svelando che, anche se velata, tu la riconosci lo stesso e poi, come una chicca solo per te, ho messo due specchietti al posto degli occhi, (che in foto, purtroppo, si vedono poco) e qui sta il bello: tu non sai se è lei che guarda te o sei tu che guardi lei, perché i due sguardi coincidono. Ecco come ho reso ancora più ambigua un'immagine già ambigua. E sì che la so lunga!

La prossima volta ti parlerò di che cosa sia il perturbante in arte e

Girolamo 2009, Occhi



nella vita. Per ora siamo solo all'inizio e quindi torno alla Gioconda, quella originale. Essa ti svela la sua bellezza e tu ne godi, ma ti vela, per esempio, il cammino che l'artista ha fatto per raggiungere quella perfezione e non un'altra, e forse quel cammino è nascosto nel paesaggio o in qualche altra parte...

Ma una cosa ti deve risultare lampante: che non basta guardare per ammirare un bell'oggetto, è necessario anche "vedere", e quello che tu e io vediamo o non vediamo è il destino e la condanna dell'artista che è uno dei pochi a vedere... il "Nulla".

E non ridere se mi servo proprio di questa parola che ti sembra assurda! Se ci pensi bene nel Nulla, "proprio là dentro", in quell'abisso oscuro, c'è tutto quello che è stato detto e fatto, ma anche tutto quello che "si dirà" e "farà", e qui, in quest'ultimo contesto, "pesca"... l'artista e strappa al Nulla qualche piccola verità, e, come potrai immaginare, questo è davvero "cosa dura".

Adesso, lettore mio, ti avrò certo stancato con questa lunga tiritera, ma se pazienti un po' ho un altro paio di cosette da aggiungere.

Vedi gli occhi stampati in questa pagina? Tengo a precisare che non sono i miei, sono i tuoi!

In questo modo intendo omaggiarti di un mio piccolo pensiero e spero tu ne sia contento, perché è al tuo sguardo che io parlo ed è a lui che lancio il guanto della sfida, se vuoi scendere con me in questa diversa discussione, in questa piazza immensa che siamo noi lettori, a scambiare mille pensieri e a parlarne insieme, perché io non ti voglio “leggente”, ma “lettore”.

Desidero farti meditare e voglio andare, se tu sarai d'accordo, contro corrente. Parliamo... liberamente.

Non rimanere frastornato, se non hai mai sentito dire queste cose, i miracoli possono sempre accadere...

Parla con me, aggiungi qualche cosa al dire mio. In due, in tre o forse più viene meglio e se diamo vita a un gruppo, facciamo pure opinione perché, ricorda, o forse lo sai già, passa il ministro e passa l'onorevole, passano i re e le regine, i papi e gli imperatori, di loro non ricordiamo più neanche il nome, ma resta invece, cosa? l'opera di quelli che furono loro servitori e cioè gli artisti.

È la rivincita dell'arte, della musica, della parola e, anche quando le opere le ha... mangiate il Tempo, resta la fama... (il Colosso di Rodi, il faro di Alessandria e via elencando) perché l'arte ha la memoria lunga ed è la storia che l'ha corta e quasi mai è “magistra vitae”...

Amico mio, te l'ho detto poco sopra, l'arte è tanto lunga e a volte infida perché è bugia e verità.

Guarda la Venere del Botticelli nella valva della conchiglia, la bellissima donna sta al posto della perla. È una menzogna. Ma la bellezza è verità. Ma no. È una bugia perché è troppo perfetta, è perla, ma lì perla non è...

Ti ho confuso un po', di' la verità, eppure questa, caro lettore, è l'arte, è questo restare fra-stornati, spaesati, altrimenti se non senti così, è solo bla bla e niente più.

Grazie, amico mio, dell'attenzione e non chiederti perché il mio non è gergo giornalistico, te lo spiego in quattro e quattr'otto: ti voglio pro-vocare anche col linguaggio, voglio darti una scossa affinché mi presti attenzione, ma attenzione veramente: non voglio discorsi omologanti, ce n'è a iosa in ogni luogo, ma voglio insulti e giaculatorie, mea culpa e provocazioni e perché no? anche qualche complimento che non fa mai male, tanto per tirare un po' più volentieri la... carretta.

Adesso, un saluto e via.

Via? Dove? Dove volete voi, io sono qui e aspetto...

Il “perturbante” nella vita e nell’arte

Amico mio lettore, amica mia lettrice, vi avevo accennato nel capitolo precedente, che avrei scritto sul “perturbante” nella vita e nell’arte.

Ma, ora, di fronte alla difficoltà del tema, quasi quasi reciterei il mea culpa e vi direi “scusate abbiamo scherzato”. Ma IO sono donna d’onore... e mantengo la promessa. Però, vi avviso, questo è argomento difficile e gravoso oltre che ostico e se, per caso, siete stanchi, passate a più amena lettura. Ritornate a questa, solo quando il vostro cuore e mente sono più leggeri e disposti a lasciarsi “appesantire” con ragionamenti complicati. Ebbene, se avete deciso di “resistere”, forza e coraggio: il perturbante.

Io, per chiarire il concetto, oltre che a voi, anche a me stessa, sono andata a sfogliare il “Devoto-Oli”: niente... Il lemma non esiste.

Mi dico: “Forse il mio dizionario è un po’ datato, come me d’altra parte!” e vado al Dizionario Utet: niente anche qui. Altri vocabolari: niente.

È necessario, allora, andare a curiosare sui testi in mio possesso nella mia caotica libreria.

Sai, lettore mio, noi siamo famiglia numerosa e ognuno ha la sua piccola biblioteca. La mia è sempre in disordine con i libri ammucchiati alla rinfusa, ma, se vado a cercare un testo rarissimo, stai sicuro che te lo scovo in un battibaleno.

Di questo bailamme io ne vado fiera, anzi fierissima. Vuol dire che, a differenza degli altri componenti, ogni tanto leggo. E chi legge ormai in questi tempi grami? Forse solo tu. E gli altri?

Ma, torniamo all’argomento librerie. Se vai a vedere quelle dei miei familiari, vi trovi solo ordine e pulizia, come sull’altare maggiore della cattedrale vetusta della mia città.

Avrai capito, amico mio, che l’unico “cervello” della dinastia sono IO! E che cervello!?

Non ci credi vero? E fai benissimo! perché io sto facendo dell’umorismo proprio per introdurre l’argomento, che in effetti trovo trattato su almeno nove testi e mezzo. Quest’ultimo mezzo volumetto è proprio quello che ti confonde più degli altri nove. E allora?

Mi metto le mani tra i capelli... Farò la fine di quel tale che, volendo rifare da un cappotto vecchio una giacchetta, si ritrovò tra le mani solo un berretto...

Ecco, attenzione. Anzi, massimo raccoglimento: quel che dico è tutto un condensato. Hai presente i tubetti di concentrato di pomodoro della Cirio? Tale e quale.

E visto che ho indicato la Cirio, mi viene in mente una mia esperienza al supermercato del quartiere. Certo, parlare del supermercato rionale, tra tanti concetti complicati, fa un po’ sorridere! Voi lo sapete,



Munch, *Pubertà*, olio su tela,
Galleria Nazionale,
Oslo

lettori miei, lo faccio per rendere meno complicato un pensiero su cui hanno scritto il fior fiore di filosofi, psicologi, sociologi, antropologi e via via per questi cervelloni!

Dunque, stavo riempiendo il carrello di ogni ben di dio, quando, alzando gli occhi, vedo distintamente e senza ombra di alcun dubbio, l'immagine di mio padre, morto da vent'anni, col suo vestito marrone, la sua figura slanciata e le sue mani affusolate, mentre sta mettendo nel suo di carrello un pacco di pasta di una certa marca. Mi affretto verso di lui, sorridendo...

Gino Cilio, *L'altra*, smalto su masonite, 90 x 85 cm, collezione privata



Nel frattempo quella figura fa un altro gesto, e... mi accorgo distintamente che il suo vestito è grigio, le sue mani tozze e normale la statura.

Questo, ridotto in concentrato Cirio, è il “perturbante”, che il filosofo tedesco Shelling, con una di quelle parole che diventano un vero rompicapo per i disgraziati posterì, chiama Unheimlich (è una quisquilìa la pronuncia... Prova. Prova, lettore mio e vedrai la difficoltà) che, in parole da “berretto”, sarebbe: tutto quello che deve restare segreto, nascosto, e che invece affiora.

E figuratevi, dilette amici, se il primo strizzacervelli della storia, Freud, non si impadroniva della parola. Anzi, per rendere la vita ai “nipotini” suoi più difficile, si mise a scartabellare su mille dizionari etimologici e si accorse che l’aggettivo heimlich aveva due significati opposti. Il primo: familiare, domestico; il secondo: nascosto, occulto, pericoloso.

Come far quadrare il rompicapo?

Niente paura, la spiegazione è bell’e trovata! Per cui, puta caso, tu riuscissi a pronunciare unheimlich (“un” credo che equivalga al nostro “in”: come cosciente-incosciente) avverrebbe che heimlich del senso di nascosto, occulto, corrisponderebbe allo stesso significato che aveva il vocabolo pronunciato con la negazione = unheimlich (sempre se riesci a proferirlo).

Amici miei, che confusione. Per noi ovviamente. Ma non per lui, il Freud, il quale si convinse e “ci” convinse che il fenomeno, tradotto in italiano con “perturbante”, è qualcosa che “contemporaneamente” ci è estraneo e familiare, conosciuto e occulto, e che affonda le sue radici nel nostro passato, il quale, in ultima analisi, a volte, si incrocia col nostro presente. Questo è il motivo per cui vi ho fatto l’esempio di mio padre (che poi mio padre non era) al supermercato. Il modello originario era, è vero, una figura familiare, ma quello che realmente ho visto non era mio padre. Ecco perché “il perturbante è lo stesso che sempre ritorna e che in questo ritorno è tuttavia differente dal modello originario”.

Ovviamente, cari miei lettori, di questo concetto tanto affascinante si appropriarono immantinente tutti gli strizzacervelli, subentrati a Freud, e, manco a dirsi, gli artisti, i poeti, i musicisti, i romanzieri, i filosofi e persino i fruttivendoli, con tutto il rispetto per la categoria, quando ti rifilano i peperoni a sei euro al chilo e tu ti illudi di mangiare il più tenero filetto di vitellino da latte.

E beh! Non ti sembra anche questo estremamente perturbante per le mie e le tue tasche? Anzi, ancora più perturbante dopo qualche ora... perché il filetto non te lo senti in bocca, invece i peperoni...! Torniamo agli strizzacervelli e soprattutto al primo che la storia ci tramanda. Quel tal Freud, di cui si è detto sopra, e con cui prima o poi ci incontreremo tutti, quando, per esempio, giornali, riviste, televisioni e altro mezzo di comunicazione vorrebbero spiegarci perché i nostri figli sono così maleducati, senza che minimamente ci sfiori il dubbio che l’educazione si impartisce prima con l’esempio e poi con le parole.

Ma, lasciamo da parte le nostre creature, che niente hanno a che fare col perturbante. O forse sì. Se scompigliano le nostre giornate coi loro comportamenti stravaganti.

Riflettete voi. Sui vostri figli, naturalmente. Io l’ho fatto per una vita e non sono ancora approdata a niente. Meglio il buon Freud, perché, a furia di leggere i suoi scritti, forse qualcosa in zucca resterà; anzi, in queste mie parole, lui ci vedrebbe un conflitto tra l’inconscio e la coscienza, tra l’identità e la differenza, e via strizzando il cervello mio... Lettori cari, tutta questa lunga tiritera per dire che anche l’arte rientra nel perturbante, fa parte, cioè, di quelle pulsioni che nella vita reale,



Lidia Pizzo, *Buon Compleanno*
(vaso, guanto fiori, colore)
collezione privata

ossia nella vita di ogni giorno, vengono per così dire soffocate, per essere sublimite, invece, in quella immaginaria, in una specie di gioco. Infatti, fra arte e gioco vi è una grande affinità, perché entrambi stanno a metà strada tra la fantasticheria e la realtà ed entrambi hanno bisogno di riferirsi a oggetti tangibili, che per gli artisti sono quadri, sculture, parole, note e via elencando.

Ma voi, lettori, mi domanderete: e come la mettiamo con l'arte surreale e poi con quella astratta, altrimenti detta informale?

Quest'ultima, pur non avendo immagini a figure, scaturisce ugualmente da una pulsione interiore, da una "perturbazione" psicologica, tanto che alcuni artisti si ribellano se vengono indicati come astrattisti. Essi vogliono essere designati come artisti concreti. Infatti, se prima a essere rappresentata era la realtà esteriore delle cose del mondo, ora a essere rappresentata è la realtà interiore, la psicologica, ugualmente reale come la prima.

Certi altri artisti, invece, come i surrealisti, fanno della realtà un insieme di cocci (sempre in parole alla concentrato Cirio) e poi li accostano apparentemente senza un ordine e allora forme e colori si riagggregano in una inedita composizione.

Anche l'arte concettuale è molto perturbante, infatti anch'io una volta mi ci sono cimentata, (osservate la figura *Buon Compleanno...*) quando il mio consorte, mentre preparavo un pranzo per diciotto persone e quattro bambini, mi venne accanto col più celestiale dei sorrisi e mi portò quel vaso che vedete con una pianta preziosa al suo interno come regalo per il mio compleanno, mentre io boccheggiai per la stanchezza... Ecco come i miei pensieri elaborarono il perturbante, nel momento in cui tutti contenti si riunirono attorno alla tavola imbandita... con la mia fatica...

Lettori miei, certo un po' confusi da questa complicata dissertazione, quanta arte e letteratura sia scaturita da questo modo di vedere, non ve lo saprei nemmeno dire, perché l'inconscio mio e vostro, appena vi si apre una fessura e viene in superficie, è più sconvolgente dell'apertura del vaso di Pandora...

A questo punto, però, invece di raccontarvi il mito di Pandora (lo farò un'altra volta), vi faccio un nuovo esempio molto più facile e diretto per dire del perturbante in arte, allorché ciò che sta dimenticato e sepolto nel recesso più nascosto della mente esce allo scoperto.

Immaginate che io e voi siamo dei barattoli di caffè Illy messi in bella mostra su uno scaffale.

Siamo puliti, lucenti e ordinati, come vogliono i condizionamenti sociali, ma se qualcuno ne prende uno a caso e svita il coperchio e solleva la levetta che apre il barattolo, ne viene fuori una zaffata che mozza il respiro e si confonde con gli altri odori dell'ambiente,



ecco l’inconscio, in parole terra terra, anzi in parole da barattolo, da concentrato di pomodoro o da berretto...

Da premettere che il barattolo-uomo Illy, prima di essere aperto, aveva una visione delle cose bloccata e quindi cristallizzata secondo certe convenzioni sociali, morali, economiche e via dicendo, ma appena lo spiffero viene fuori, improvvisamente la vita prende slancio, perché ha fatto capolino il perturbante con le sue immagini familiari, è vero, ma adesso organizzate in modo diverso da come eravamo abituati a vederle.

Hai presente *Alice nel paese delle meraviglie* o i *Viaggi di Gulliver*?

Ti sarai reso conto che tutte quelle immagini che scaturiscono da questi racconti sono in realtà generati da qualcosa che sfugge per un po’ al controllo della razionalità ed ecco allora, quando questo avviene, che appare una dimensione “altra” della nostra personalità, che adesso, solo apparentemente! ci sembra organizzata in modo incongruo e, invece, a sentire gli strizzacervelli di cui sopra, a riceverne un grande beneficio è la creatività.

Lidia Pizzo, *Il perturbante*,
olio su tela, 50 x 70 cm,
collezione privata

E perché? Perché il rapporto tra la parte razionale e quella irrazionale del nostro cervello rimette tutto in discussione, chiamando in causa la benedetta “malattia” creativa.

Ah, se non l'avessimo mai contratta...

Amici miei, il perturbante, quando viene a galla, è doloroso e inquietante, ma è anche eccitante perché ci fa guardare le cose del mondo come se le vedessimo per la prima volta.

Quindi, lettrice mia, niente paura se, camminando per la strada, vedi un ragazzetto tatuato e ti sembra un Adone sceso da “cielo in terra a miracolo mostrare...” oppure tu, lettore mio, non farti prendere dall'angoscia, se vedi una sfitinza saltellante e sculettante per la strada e ti sembra Venere uscita dalla conchiglia, come la dipinse il Botticelli! È il perturbante che si manifesta chiaramente e ti fa vedere la realtà in modo inconsueto.

Detto in parole “da berretto” e quindi ridotte al minimo, il perturbante è il nostro doppio, la nostra ombra che ci segue ovunque...

Lettori miei, non voglio più stancarvi. Spero solo di avervi dato i rudimenti del concetto di cui sopra.

Verificate adesso voi cosa sia il “perturbante” in seno alle vostre esperienze.

Guardare? Vedere?

È la qualità dello sguardo a suggerire una nuova visione

A mici miei lettori, avete concluso felicemente le vostre vacanze? Spero di sì.

Restituiti alla magione, mi auguro sarete soddisfatti, anche se qualcuno avrà fatto un tour de force per vedere tutto, proprio tutto quello che s'era prefissato di *vedere*: mare, montagne, monumenti, città, opere d'arte d'ogni tipo e genere e via via di questo passo. E ora, tornati al "al lavoro usato", ahimè, nel ricordo, la visione delle belle cose assume un'altra prospettiva e ognuno sente la nostalgia dei bei colori estivi, dei suoni, degli odori, dell'allegria o del silenzio, della musica del silenzio, della musica *et similia*.

La verità è che tutto, nella *memoria*, cambia volto. Eppure gli oggetti, le cose, le opere, che abbiamo fruito sono sempre stati là da tempo immemorabile, e sempre là resteranno, ma nel ricordo tutto assume un diverso valore, perché varia la "qualità" del nostro guardare in relazione al nostro stato d'animo.

Quello di questa volta era uno sguardo vacanziero vestito di relax e leccornie. Ma se, per caso, tornassimo a vedere le stesse cose in una giornata uggiosa, scura e magari lavorativa, tutto sarebbe diverso e ci apparirebbe triste e opaco!!!

Fattori, Diego Martelli
ad Antignano, Coll. Jucker,
Milano



Ecco cosa vuol dire “qualità” dello sguardo, che gli psicologi chiamano “vedere” e non solo gli psicologi, anche tanti altri, dai filosofi agli artisti, dai letterati ai musicisti e così elencando.

E volete sapere (e anche se non la volete sapere, ve la dico lo stesso con un gesto di dolce prepotenza) una notizia alquanto singolare?

Il grande pittore Kokoschka, uno dei padri dell’Espressionismo austriaco, che insegnava all’Accademia di Salisburgo, aveva intitolato la sua scuola indovinate come?

“Scuola del vedere”. La dizione sembra strana, se si pensa che era riservata ai pittori! E se non vedono loro?

Ma riflettiamo un attimo e controlliamo se la cosa è tanto paradossale, come sembrerebbe di primo acchito.

Tutti guardiamo il mondo che ci circonda, ma *vediamo* veramente le cose? Scommetto che se incontraste me per la strada e mi salutaste, giunti a casa non ricordereste di che colore era il mio vestito. In realtà, mi avete solo guardata ma non vista!

Ricordo di aver letto tre grossi tomi intitolati “A scuola dallo sciamano” di un certo Carlos Castaneda, il quale raccontava di una sua esperienza durata circa dieci anni presso uno sciamano messicano yaqui, Don Juan, che gli insegnò a “vedere” quelle forze della natura celate in noi e che noi non scorgiamo perché siamo condizionati dalla razionalità e dalla superficialità nell’osservare le cose.

Kokoschka, *La sposa del vento*,
olio su tela, 220 x 181 cm,
Kunstmuseum,
Basel





Ecco perché si dice che gli scrittori, i compositori, gli artisti, i creativi insomma sono dei privilegiati, perché il loro sguardo è diverso dal nostro, comuni mortali.

In realtà, il loro procedimento, nell'indagare il mondo, è come il nostro, perché, come noi, hanno occhi per guardare e orecchie per ascoltare, ma poi nel connettere le cose le une con le altre trovano soluzioni inedite e ci fanno vedere una realtà diversa da quella usuale e cioè da quella che percepiamo noi.

Ricordate il quadro *Gli orologi molli*, altrimenti detto *La persistenza della memoria* di Dalí? Dite la verità a nessuno di noi sarebbe mai venuto in mente di dipingerli a quel modo.

La scena è misteriosa e ambigua: lo spazio è occupato da orologi flessibili, quasi a sottolineare come il tempo, quello della memoria, non abbia niente a che fare col tempo lineare, col tempo cioè dell'orologio, che scorre minuto dopo minuto.

Infatti, se vi facciamo caso, dentro di noi la percezione dello scorrere del tempo è diversa a seconda se gioiamo, per cui esso sembra

S. Dalí, *Gli orologi molli*, olio su tela, 105 x 94 cm, Museum of Modern Art, New York



scorrere in un *fiat*, o soffriamo per cui sembra non scorrere mai. Tra l'altro, il paesaggio rappresentato nel quadro è estremamente arido e vi contrastano un feto-mostro e un bellissimo gioiello, che fa da contraltare alla putrescenza fisica della deformità della materia.

Detto questo, lettori miei, vi vorrei invitare a riflettere ancora un momento.

Quando noi percepiamo qualcosa in modo diverso, vedi il tempo come ce lo ha suggerito Dalí, o qualche altro aspetto della realtà a cui prima non avevamo fatto caso, ciò non vuol dire che una cosa è nuova, è nuovo, invece, il *punto di vista* da cui le cose sono guardate, perché il mondo e tutto ciò che sta nel mondo sono stati sempre uguali e sempre saranno uguali, muta solo la "qualità" del nostro sguardo, come vi ho accennato sopra.

Vi faccio ancora un esempio semplice semplice. Avete presente un qualche quadro di Giotto?

Se lo osservate bene, vi accorgerete immediatamente che la prospettiva, di cui si serve quel genio, non è la scientifica ma la intuitiva, ottenuta rendendo più grandi le immagini vicine e rimpicciolendo quelle lontane. Invece, se guardate *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, vi salta evidente all'occhio che tutte le linee concorrono verso un unico punto di fuga che si trova al centro dell'edificio alle spalle della scena, in quella porta aperta da cui si intravede una piccola parte di paesaggio.

Che cosa è cambiato tra Giotto e Raffaello? Certamente lo sguardo, il punto di vista.

Infatti, colui che osserva il quadro di Raffaello è posto in una posizione privilegiata, al di fuori della scena e tale rimarrà per secoli fino a quando un movimento pittorico molto importante chiamato "Cubismo" non mescolerà le carte e manderà a gambe all'aria la prospettiva rinascimentale, in favore di una molteplicità di prospettive, viste tutte contemporaneamente e contemporaneamente riportate sulla tela.

In altre parole, i pittori cubisti "vedono" un bicchiere, poniamo, simultaneamente dal dietro, di lato, di sopra, di sotto e così via e, poiché girano attorno all'oggetto, ci danno la sensazione di avere introdotto nel quadro una quarta dimensione: il tempo, laddove i futuristi introdurranno il movimento.

Ma, lettori miei, non è finita qui... Gli artisti hanno sempre il... cervello "in perenne esercizio", per cui ci chiediamo senza difficoltà: e oggi qual è la situazione?

Oggi, cari miei, regna il caos più completo, chi vuole la prospettiva e chi non la vuole, chi dice che siamo tutti artisti, anch'io e voi uno per uno, chi dice che tutta l'arte sta nel concetto, insomma a dir la verità il parapiglia non fa difetto in nessun momento.

Pagina precedente
Raffaello, Lo sposalizio della Vergine, olio su tavola,
174 x 121 cm, Pinacoteca Brera,
Milano

Giotto, *Il Sogno*, affresco
Cappella degli Scrovegni,
Padova



Volete sapere cosa pensa uno dei nostri filosofi più importanti, un certo Umberto Galimberti in “Parole nomadi”?

Alla voce *Visione* dice: “Oggi la *videoarte* registrando in tempo reale azioni, performance ed eventi, dislocando in uno stesso spazio ambientale diverse strutture-video, combinando dispositivi eterogenei, come diapositive, film, immagini plastiche, oggetti, coniugando produzioni o riprese televisive con altre tecniche o linguaggi, toglie all’uomo il suo *punto di vista* sollecitandolo a una *dis-locazione* radicale rispetto al *luogo* che, dall’epoca umanistica, s’era dato”, e cioè la prospettiva scientifica, di cui abbiamo detto.

Io non so se voi siete d’accordo con quanto detto sopra, spero abbiate un vostro punto di vista e vogliate comunicarmelo per discuterlo.

Io, da parte mia, penso che le *neotecnologie* ci propongono, oggi, una nozione di arte assolutamente diversa rispetto a quella a cui siamo abituati, ove non esisterà più il concetto di originalità dell’opera in quanto sarà sempre riproducibile, ma non esisterà più neanche il concetto di soggettività dell’opera in quanto manufatto prodotto da un soggetto.

Quello che esisterà, in relazione a quanto ha detto Galimberti, sarà un *concetto condiviso* attorno a cui lavoreranno più soggetti specializzati in questo o quel settore della tecnologia e insieme, tramite un'intelligenza collettiva, ci daranno l'opera. Di conseguenza non esisterà più neanche la nozione di stile, com'è evidente.

Le nuove tecnologie, possibilmente, ci daranno un'arte sensoriale che produrrà, certamente, una intensificazione dei sensi in tempo reale, cioè nel tempo tecnologico, in un tempo che si annulla, per cui, se Dalí visse oggi, dovrebbe reinventare i suoi *Orologi molli*, poiché cambiando le epoche cambia anche il nostro *guardare e vedere* il mondo, e quello di oggi oltre che mondo reale è anche, ugualmente importante, mondo tecnologico e virtuale, fatto di memorie, matrici e via elencando riproducibili all'infinito. E, quando dico questo, un brivido mi scorre nella schiena. Sarà perché non sono giovane, sarà perché le novità troppo radicali ci sconvolgono un po' tutti, ma io vorrei davvero sentire il parere di qualche giovane, che è nato *computerizzato*.

La civiltà dei byte e l'ibrido tecnologico

Lettori miei, anche stavolta affronterò un argomento assai difficile e complicato. Avete voglia di porre attenzione? Io spero di sì, anche perché quello che sto per dire riguarda tutte le scienze umane che, oggi, con un anglicismo, chiameremmo *humanities*, e poiché nella categoria rientra anche l'arte, mi sembra logico che ogni artista debba chiedersi, prima di dar di piglio a una qualsiasi forma di espressione, in quale mondo vive.

Io getto ancora una volta un paio di pietruzze di pensieri, pensieri semplici che traggio dalle mie personali riflessioni e da qualche testo che custodisco con cura e amore nella famosa, disordinata libreria.

Allora, coraggio e attenzione, incominciamo la tiritera.

Nessuno, oggi, si sogna di dire che il nostro non sia un mondo tecnologicamente avanzato, così come nessuno, a parte rare eccezioni, può smentire che ci sia una divaricazione tra le scienze umane (*humanities*) e il sapere scientifico e tecnologico. Questo scollamento pare sia dovuto al fatto che la cultura umanistica vive “una dimensione di apatia e incapacità di intervento”, per cui gli intellettuali, gli artisti in genere, minacciati dal monopolio mediatico, sono sempre più incapaci di dis-senso, di opporsi cioè alla realtà nel tentativo di modificarla.

Partendo da queste premesse, vorrei analizzare brevemente, se me lo permettete, il contesto culturale e tecnologico in cui oggi viviamo. Dice Umberto Galimberti in *Psiche e Thècne*: “... oggi a differenza di quanto accadeva nell'antichità la tecnica non è un mezzo al servizio dell'uomo che comprendeva se stesso a partire da un orizzonte mitico o religioso, ma è l'orizzonte a partire dal quale l'uomo comprende se stesso”.

Da ciò si evince che per la tecnica questo orizzonte è qualcosa di indifferenziato (l'Universo un tempo nella sua *universalità* comprendeva il *di-verso*) per cui ogni cosa perde senso intrinseco, per consegnarsi a un codice di lettura binario: sì/no; 0/1, on/off...

In tale contesto, tutto diventa modello da ripetere o no a seconda se la verifica dia risultati positivi o negativi. Ecco allora dischiudersi l'era dei test, delle statistiche, delle indagini di mercato, dell'indice di gradimento e via elencando ove è inesistente la relazione col soggetto, con l'individuo che esprime un'opinione, se non nella forma dell'ultimatum: sì/no. Come avrete notato, l'elaborazione dei dati, allora, diventa *codice di verità*. Verità che, talvolta, viene smentita dai fatti o mistificata facilmente a propri fini. Pensate alle statistiche sulle condizioni economiche in Italia! L'una spesso contraddice l'altra...

Questo avviene perché non esiste *doxa*, opinione (l'opinione del soggetto intervistato, per esempio), perché essa esprimerebbe *qualità* e la tecnologia può esprimere solo *quantità verificabile e misurabile*.

Ne deriva che tutto ciò che non è misurabile non ha posto nella società contemporanea, perché non può essere sottoposto a statistica.



Gigantomachia (particolare),
basamento dell'Altare di
Pergamo, Pergamon Museum,
Berlino

Lettori cari, avete mai sentito qualcuno che vi intervisti, anche via telefono, e vi ponga domande sul perché della vostra esistenza? Io credo mai. E per quale motivo?

Perché le domande angosciose sulla tensione tra l'essere e il dovere o potere essere o una domanda sulle cause finali... non sono possibili, dal momento che la tecnologia (*logos* non sta per discorso intorno a... ma per razionalità di...) ha collocato *se stessa*, (una volta vi era l'individuo) al posto del *mondo* e quindi anche l'uomo non è soggetto ma oggetto da sfruttare per i propri fini, per il proprio funzionamento. Molti di voi avranno visto il film *Matrix*.

Se riflettete bene, esso ha messo in evidenza, insieme a tanti altri, questo concetto: le macchine giungeranno al punto di essere alimentate dall'energia dell'uomo in un mondo divenuto perfetto, in cui i cervelli sono manipolati nel modo più consono al funzionamento delle macchine e quindi assolutamente razionali, una razionalità che afferra le cose e gli uomini, e, solo afferrandoli, può prevedere, calcolare, dominare, farli produrre.

Ovviamente, un punto di vista per essere costruttivamente discusso ha bisogno, in un certo senso, di essere estremizzato. Ma, anche senza tanto oltranzismo, in realtà, oggi, la situazione è più o meno questa.

Se fate insieme a me un piccolo passo indietro nel tempo, noterete facilmente che in un mondo pre-tecnologico l'umanesimo era ancora possibile, perché l'uomo era *soggetto* e la tecnica *mezzo* per produrre oggetti. In questo senso si poteva parlare di alienazione e di sfruttamento dell'uomo, perché questi era ancora al centro del mondo produttivo e le scelte ideologiche, marxismo o capitalismo, si potevano configurare come scelte collettive.

Successivamente, il prevalere del mondo capitalistico, spiegabile con il migliore funzionamento del sistema, riuscì a capovolgere il rapporto uo-

mo-tecnica, mondo-tecnica *in tecnica-uomo* e *tecnica-mondi*, non mondo! Vorrei precisare che in seguito alla distinzione mondo-mondi si è parlato di “fine dei grandi racconti”. Essa è dovuta proprio al fatto che la tecnologia ha creato una pluralità di mondi a essa funzionali e l’uomo non interpreta più la realtà, ma si qualifica solo in relazione al ruolo che occupa all’interno del sistema, che permette al sistema stesso di funzionare al meglio.

Arrivati a questo punto, spero si sia ampiamente compreso qual è il ruolo della tecnica nell’era contemporanea, era che io individuo come “Civiltà dei byte”, susseguita alla “Civiltà delle macchine”, come la chiamò Sinisgalli, uomo di scienza e di lettere nella famosa rivista (esistente tutt’ora) fondata nel gennaio 1953.

A mio modesto parere, lettori miei, amerei tanto mi correggeste! La “Civiltà dei byte” ha messo a durissima prova il concetto spazio-temporale, la cui co-scienza è fondamentale, perché un individuo possa radicarsi in un luogo, in un tempo, in una cultura. Solamente dopo tale radicamento potrà chiedersi “chi è?”, “da dove viene?” “dove va?” cioè potrà prendere coscienza del proprio Io in un certo contesto spaziale e temporale.

Una volta l’uomo misurava il tempo col battito del proprio cuore e lo spazio col ritmo del proprio passo, che a quello si accordava. Questo per millenni. Poi lo spazio fu misurato dal passo del cavallo, della ruota, dell’automobile, del treno, dell’aereo e via elencando.

Nella contemporaneità lo spazio ha due misure diverse: a) quello misurato dal soggetto che si relaziona col mondo delle cose che lo circondano e b) quello misurato dai byte (cyberspazio) per cui il reale, il mondo, “slitta” sempre in un “altrove”, che pure esiste, ma che non si percepisce più con tutti i sensi. Pertanto, oggi il soggetto, paradossalmente, si trova a vivere in un mondo il cui spazio è a misura d’uomo e contemporaneamente in un mondo il cui spazio incommensurabile è sempre “altrove”, laddove, invece, il tempo si contrae sempre più. Punto di domanda: l’uomo tra questi due mondi ha necessità di trovare una nuova prospettiva dopo quella rinascimentale?

Inoltre, oggi, nella “Civiltà dei byte”, l’organo che più viene impegnato nella percezione è l’occhio e Benjamin qualche lustro fa parlava già di “rimappatura sensoriale”, poiché era lo sguardo (di cui abbiamo parlato nel numero 115 della rivista) rispetto agli altri organi a percepire questi “altrove” del mondo, non più l’udito, per esempio, come nelle culture genealogiche estese (culture orali) o con la radio, il telefono e così via.

In relazione a quanto sopra, viene naturale chiedersi: “Sono io che guardo il reale o è il reale che guarda me, mi lusinga, mi attira, mi desidera attraverso i suoi modelli, che da gran tempo hanno eliminato i valori?”. E ancora, in relazione ai nostri sensi e alla loro estensione (rimappatura

sensoriale) in che modo la tecnologia crea dei “mostri”, o meglio degli esseri ibridi? E quali sono questi ibridi? Posso io diventare un ibrido?

Domande enormi a cui rispondere è arduo.

Più di una volta in questi ultimi tempi ho sentito parlare di monstrum e, quando un vocabolo viene ripetuto spesso, c'è qualcosa che nella società si sta per verificare o si è già verificata.



Conrad von Megenberg,
Mostri umani, 1499

Da un'incisione di **Schmuck**,
*Donna con quattro occhi e
quattro braccia*, 1679

Pagina seguente
Inez van Lamsweerde, *Thank
you Thighmaster*, *Joan*, 1993
Courtesy Torch Gallery,
Amsterdam



Monstrum deriva da *mostrare*, ma dalla stessa radice deriva anche *ammonire*, nel senso di mettere in guardia, ma anche *ammaestrare* in quanto insegnamento.

Allora chiedo e mi chiedo: ma quali sono i mostri contemporanei di cui bisogna trarre ammonimento e ammaestramento?

Nel mondo classico e medievale il mostro era una creatura naturale i cui organi erano diventati ipertrofici o ridotti, diverso era l'ibrido anch'esso sorta di mostro ma i cui organi erano misti: chimera, sfinge, centauri e via dicendo, tuttavia la commistione rimaneva sempre pertinente alla natura. Ancora diverso era l'uomo artificiale cinquecentesco, che testimoniava l'inevitabile ribellione della creatura al creatore. Infatti, l'uomo rinascimentale, già da allora, sosteneva che la natura poteva essere artificializzata. Il tutto poi si acuisce con l'invenzione delle macchine ed ecco la razza dei nuovi mostri di cui Frankenstein è esempio lampante.

Nella contemporaneità il nuovo mostro è un essere ibrido, che la scienza e la tecnologia ci propone attraverso l'inserzione di cip nei vari organi, oppure può essere anche colui che ha subito un trapianto di organi. Lo stesso lifting può rientrare nella casistica, ma anche le alterazioni della coscienza a seguito di assunzione di stupefacenti dell'ultima generazione, tutti ibridi e quindi nuovi mostri generati dall'applicazione della tecnologia.

E poiché oggi non ci sono valori ma modelli, dove ci possono questi portare? "La donna bionica" o "L'uomo da sei milioni di dollari" erano pochi anni fa fantascienza, oggi potrebbero essere realtà. Ma perché fanno più paura di ieri?

Azzardo una risposta. Perché certamente il mostro di oggi è più sacrilego di quello di ieri, in quanto unisce in un unico organismo creatore e creatura, il corpo e la macchina appunto forgiata dall'uomo.

E proprio il 14 maggio 2007 sul "Sole 24 ore" a pag. 27 leggo: "... È anche iniziata la lettura della mente" al Caltech e al Mit: un volontario guarda fotografie a caso e la scansione della sua corteccia visiva con tecniche di imaging permette di capire se vede un edificio, una ragazza piacente o il suo cane. Le nano tecnologie mantengono le promesse, tra poco ci invieremo sul telefonino pensieri, sentimenti, desideri. Tutti garantiti sinceri perché prelevati direttamente alla fonte."

Sulla portata di tali rivoluzioni non chioso, lascio i commenti a voi, amici miei lettori. Pongo, però, una domanda: è il trionfo dell'uomo o il suo scacco? O l'uno e l'altro, a seconda dei limiti etici (che spetta all'umanesimo stabilire) della loro utilizzazione?

Ma quali sono poi i limiti etici in una società in cui non ci sono valori ma modelli? Siamo abbondantemente nell'Era Postumana?

Da quanto sopra, tantissimi sono gli spunti di riflessione. Ciascuno approfondisca quello che gli è più congeniale.



Arte e follia

Nessi tra psicopatologia, anticonformismo e creatività

Niente paura! Amici miei lettori, per ciò che leggete nell'installazione di questo nuovo articolo.

Quella di cui vi parlerò, oggi, è la *follia* bella, la creativa, quella che dà in dono a noi, mortali della specie più comune, l'opera d'arte. Ma per farlo dovrò citare l'altra follia, la patologica, in modo che risulti ben chiaro il sottile spartiacque che separa l'artista, vero e proprio, dal folle.

Certo, tutti noi abbiamo sentito sempre accomunate arte e follia, alla qual cosa, ve lo dico sin dall'inizio, io non ho mai creduto, perché la relazione mi sembra un po' forzata. Infatti, l'artista è un uomo "consapevole" di ogni gesto suo, il folle, quello che soffre del disagio psichico, no. Basterebbe questa sola notazione, che chiunque abbia un tantino di giudizio può fare, per rimettere le cose al posto giusto. Ma forse è meglio un'ulteriore spiegazione.

Mettete il caso che a me la materia grigia, che costituisce il nostro bel cervello, non funzioni a dovere e *fischi* e *fiaschi* diventino un'unica sostanza. Nessuno di voi lettori direbbe che sono una grande artista!

Allora, cerchiamo di fare un po' di ordine col porci la domanda: "Ma, il folle in realtà chi è?"

A sentire i cervelloni, che curano mente e psiche, insomma a sentire gli "strizzacervelli", i folli sono quelli che non mettono più in relazione "significante" e "significato".

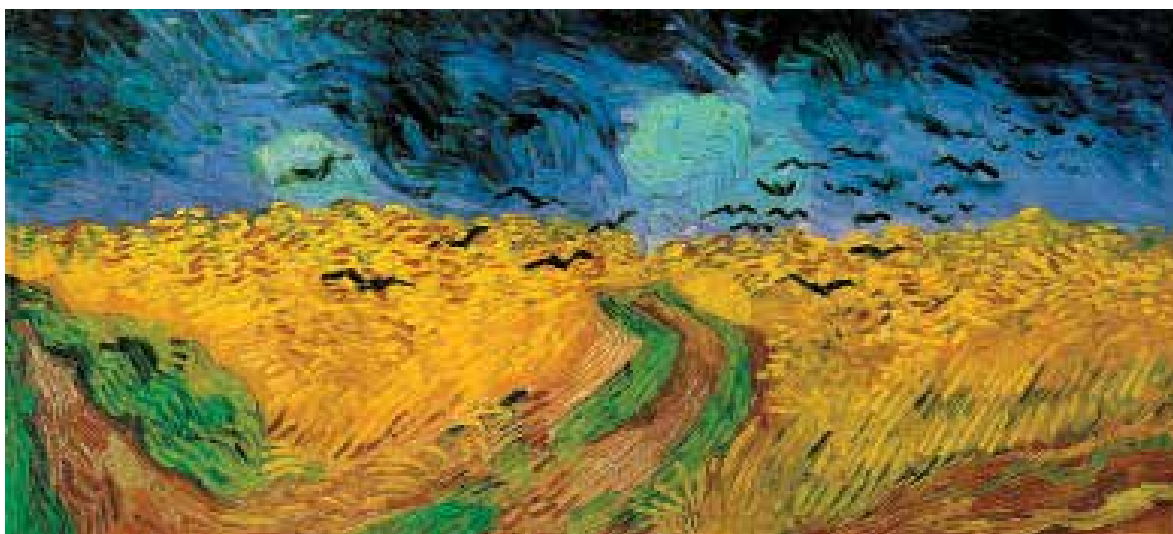
Parole grosse certo, ma non tanto, se vi porto qualche esempio.

Io sono folle, guardo il dito mio malato (significante) e nella mia testa identifico quel dito con tutto il corpo mio (significato). Oppure, io affetto da patologia psichica vedo una sedia (significante) e dico che "io" sono una sedia (significato). Quanto sopra per la gente comune non ha alcun senso, per il folle è perfettamente logico, anzi a questo crede ciecamente.

Cosa ha fatto il folle? Ha scardinato un modo di vedere: sedia non più oggetto per sedersi, ma persona che crede di essere una sedia.

E, a proposito di scardinamento di modi di vedere, vorrei parlarvi di una mia cara amica, tra l'altro molto dolce e simpatica, che *parla* con i defunti; li vede, li sente, la chiamano dall'altro mondo, oppure lei capisce, da certi segni, che lassù si litiga, oppure può accadere che sia invitata a pranzo o a cena, anzi a una certa ora, magari stiamo insieme, lei dice che ha un impegno: è invitata a cena in... Paradiso. Eppure se la vedeste, ragiona in tutto come tutti, solo su quell'argomento esce fuori dalle righe, ma il problema vero è che non ne ha coscienza, perché se ne avesse non direbbe queste cose.

Infatti, chiunque di noi si rende conto che l'altro mondo, l'ultra-terreno, se esiste, non può mai essere una fotocopia edulcorata di questo nostro mondo.



Tenute presenti queste premesse, qualcuno di voi già ora, in questo momento in cui state leggendo, dirà che nella testa della mia amica c'è non poca confusione tra l'aldilà e l'al di qua e probabilmente è vero, ma, quel che è di più, è che questa mia amica ne parla e ne scrive, pure! E viene pubblicata da alcuni editori. Ovviamente, di esempi ne potrei portare a centinaia. A questo punto dovrei dire, seguendo quello che dicono (e lo dicono spesso perché fanno più *audience*!) le menti ponderose che si occupano di arte, che quella mia amica è una grande artista, anzi grandissima, perché scrive di quell'altro mondo di cui né io né voi ne sappiamo niente e quindi a "modo suo" scardina i codici linguistici, ossia il modo standard di vedere le cose come le vediamo tutti.

Tracciata grosso modo la fisionomia del disagio psichico, andiamo all'altro soggetto tormentato dal demone della creazione: l'artista.

Una margherita per tutti è un fiore, per l'artista una margherita può essere investita di significato simbolico diverso e può stare a significare, che so io, le pene dell'amore o qualche altra cosa.

In parole poverissime, l'artista è colui che cambia, scardina, il nostro modo simbolico di vedere la realtà per farcela percepire in modo diverso: la margherita, diciamo, col volto di Zichichi, di Valentino Rossi, oppure con l'aspetto di un vaso... tanto per portare esempi molto banali, ma comprensibili.

L'artista è, dunque, colui che non si "conforma" al modo di vedere comune, ma ne ha coscienza.

Di questo conformarsi chiarirò più sotto.

Vincent van Gogh, *Campo di grano con volo di corvi*, olio su tela, Museo Van Gogh, Amsterdam



Vincent van Gogh, *Notte stellata*, 1890, olio su tela,
The Museum of Modern Art,
New York

Vorrei, prima, farvi leggere quello che scrive il Nobel 1946 della letteratura Hermann Hesse, che certo di disagio psichico se ne intendeva, e molto! Essendo stato anni e anni in analisi da Jung (il secondo, dopo Freud, grande “strizzacervelli” della storia).

Nel suo romanzo breve intitolato *Demian* già nel 1919 diceva che: “... c’è una bella differenza tra l’avere il mondo dentro di sé ed esserne anche consapevoli! Un pazzo può produrre pensieri che ricordino Platone e lo scolareto devoto di un istituto religioso può concepire nessi mitologici che troviamo negli gnostici o in Zoroastro. Ma non ne sa niente e finché non lo sa è un albero o un sasso... Quando poi gli balena la prima scintilla di questa conoscenza diventa uomo”.

Da quanto sopra si comprende che un artista è tale non perché è folle e quindi inconsapevole, è tale perché ha realizzato a monte un sistema consapevole di pensiero, di studi, di lavoro, di acquisizioni

tecniche che gli hanno permesso di esprimersi così in arte come in poesia, nel teatro e via elencando con grande cognizione e competenza. Se, poi, sia sopravvenuta la malattia, questo è un altro discorso.

Adesso, andiamo a esaminare l'altra falsa e travisata follia: quella degli artisti, dei filosofi, dei poeti, degli scrittori e così via "cultura-leggiando".

Se guardiamo con un poco di attenzione il giro dei nostri amici, ci rendiamo conto che molti di loro sono un po' "particolari".

Prendete me! Io tratto di cose alquanto serie, come queste di cui sopra, con una leggerezza che a qualcuno potrebbe sembrare un po' insensata o per essere più espliciti un poco "folle", ma ciò non vuol dire che io soffra di questa patologia.

Però, a pensarci bene, molti artisti soffrirono di quello che oggi con un eufemismo chiamiamo "disagio mentale". Pensate a un Van Gogh, che tutti conoscete, un Holderlin (poeta), questo magari meno, uno Stirner (filosofo), un Nietzsche (filosofo), un Hermann Hesse (romanziera) e tanti tanti altri, tutti belli e schedati come "disagiati psichici".

Tuttavia, prima di addentrarmi ulteriormente nel discorso, vorrei sottolineare che nessuno nasce folle.

Chi di voi ha mai sentito dire che un neonato è nato pazzo? Tutti nasciamo savi e quelli di cui sopra erano saggissimi e sapientissimi, avevano acquisito i "ferri del mestiere" sin da giovani, ma a un certo punto la loro mente non resse l'impatto con la realtà, con tutto ciò li circondava, con la cultura di cui si erano nutriti e così via ed entrò in cortocircuito. Questo mandò il cervello, a alcuni, totalmente fuori uso, vedi il filosofo Nietzsche (che trascorse decenni in manicomio, e non dimentichiamo quali lager questi fossero a quei tempi, e non scrisse mai più un rigo), ad altri il cortocircuito provocò danni minori e magari acuì la sensibilità e accelerò un percorso già in atto di "lettura" della realtà attuata in modo diverso, rispetto a com'era stato fatto fino ad allora. Tuttavia, tutti, indistintamente, conoscevano benissimo il loro mestiere anche prima della malattia e avevano acquisito un consapevole sistema di pensiero.

Abbiamo citato un Van Gogh.

A mio modestissimo parere, il male rese tangibile più rapidamente ciò che c'era già dentro la sua mente. Guardiamo la sua *Strada con cipresso sotto il cielo stellato*. Quel cielo, quella stella, quello spicchio di luna gli "giravano" vorticosamente dentro e lui si identificò con essi, ma mantenendo intatto il suo pensiero sull'arte, le sue conoscenze tecniche, che gli permisero di esprimersi in quel modo, appunto perché non erano andate "perse" (come per Nietzsche) in seguito al "cortocircuito".

Van Gogh sarebbe stato grande anche senza l'ultimo periodo, di cui, in verità, si è appropriata molto di più la pubblicità, facendone un artista "maudit", maledetto.

Basti pensare, per converso, a quel capolavoro che sono le diverse versioni delle *Scarpe*, opere che da sole narrano, più di un qualsiasi romanzo, la storia di una vita... Vita dura, fatta di stenti e di fatiche immani, di miseria e sconforto. Ecco dei capolavori!

Cosa si vuole di più dalla semplicità e comprensibilità di una rappresentazione visiva su una tela, o qualunque altro supporto, che narri la complessità della vita?

Altro che sensazione momentanea della *Notte stellata*! Anche se, per la verità, questo modo di dipingere diede il via a quel movimento noto come "Espressionismo".

Un altro artista che la storia ci ha tramandato invece come soltanto razionale e quindi molto saggio, fu Piet Mondrian. E sapete cosa fece? Dipinse un albero per tante volte di seguito, ma ogni volta che lo dipingeva lo stilizzava sempre più, fino a ridurlo in forme geometriche, cioè quadratini e rettangolini, quelle forme che tutti conosciamo di colore giallo, rosso, blu, bianco, incrociate da fasce nere (di esse anche la moda si è impossessata). Eppure, Mondrian non era affatto folle.

Quindi, la domanda che si potrebbe porre è: fino a che punto la follia incide nella produzione artistica di una persona?

Certo, a mio parere, come nel caso di Van Gogh, a cui ho già accennato, la patologia potrebbe avere accelerato un processo di "lettura" del reale diverso e anticonformista, ma già in partenza lui era un grandissimo artista, come Mondrian e come tanti altri.

Allora, davvero per certi artisti si può parlare di follia o non piuttosto di atteggiamenti anticonformistici che potrebbero rasentare la patologia? Infatti, moltissimi di quelli che un tempo furono etichettati come folli, al momento attuale sarebbero curabili e potrebbero avere una vita normalissima.

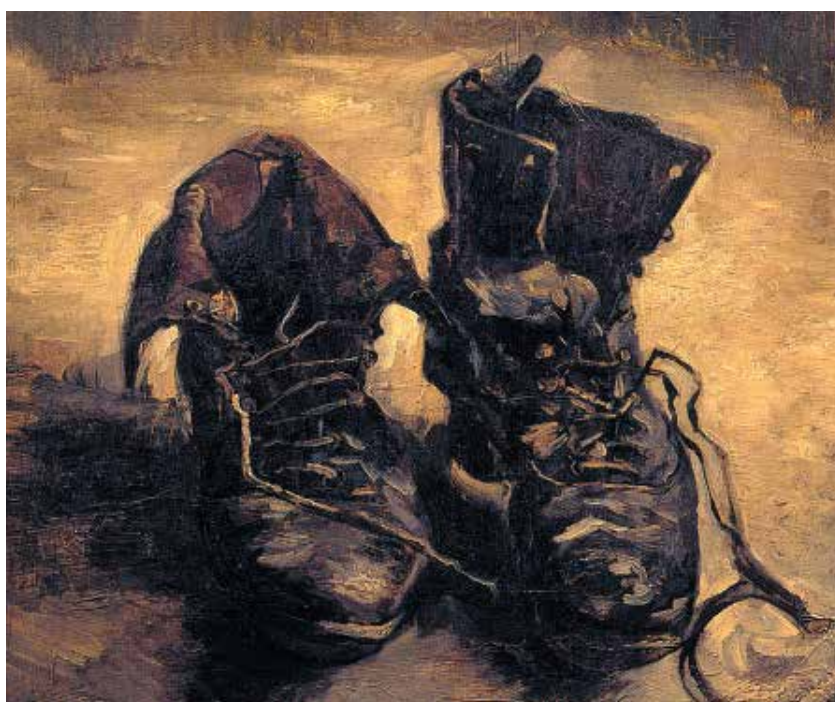
Allora bastava un atteggiamento strano, per essere bollati come "folli". Oggi, grazie al cielo, queste cose appartengono al passato remoto.

Ora, cerchiamo di sintetizzare quanto detto e di chiarire il concetto, anticipatovi, di "anticonformismo".

Poco sopra abbiamo guardato alla patologia del "disagiato psichico" e abbiamo cercato di operare un "distinguo" tra folle e artista. A quest'ultimo, invece, sosteniamo che si addicono atteggiamenti anticonformistici, che spesso vengono fusi e confusi con la patologia. Allora cerchiamo di chiarire cosa sono questi atteggiamenti anticonformistici, iniziando dal suo contrario: il conformismo.



Vincent van Gogh,
Scarpe, 1887, olio su tela,
Van Gogh Museum,
Amsterdam



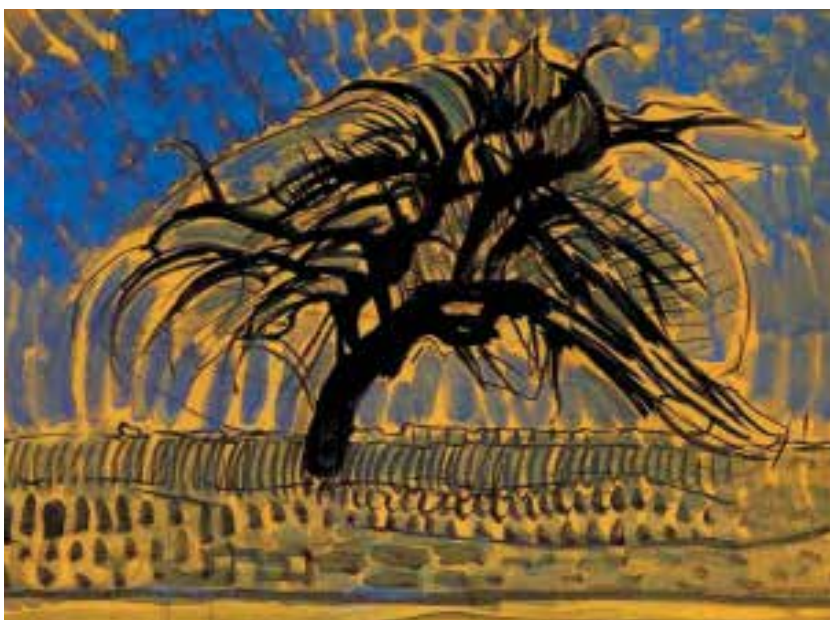
Vincent van Gogh,
Scarpe con lacci, 1886,
olio su tela, 37,5×45,5 cm,
Van Gogh Museum,
Amsterdam

**Piet Mondrian, *Albero rosso*,
1908, olio su tela, 79 x 99 cm,
Gemeentemuseum,
L'Aia**



La maggior parte di noi è conformista, perché pensa allo stesso modo di tante altre persone, della maggior parte, diciamo, e oggi, in modo particolare, il conformismo è auspicato da tutte le parti, anzi chi pensa in modo diverso è classificato come pazzo e quindi da “curare”, appunto perché non si “conforma” ai modelli offertici dalla pubblicità, dalla televisione, dai giornali, dalla moda e così via. Quanti bambini, ragazzi, donne, giovanotti... se non indossano quella determinata griffe si sentono out, se non hanno quel determinato tipo di automobile, motorino, cellulare, merendina vengono assaliti da complessi di inferiorità, e se ci facciamo una bell’analisi di coscienza, cosa oggi molto, molto desueta, anche noi adulti maggiorenni e vaccinati e pure anziani ci sentiamo fuorimoda, ci sentiamo non conformi al modello che vuole che “la dentiera” non si veda! Ah, lettori miei, se usassimo un po’ di più, tutti, ma proprio tutti quel poco di materia grigia in modo più razionale, sicuramente le cose potrebbero andare meglio.

E se riflettiamo un attimo, allora, non ci viene spontaneo pensare che siamo noi i folli che, a bocca spalancata, accettiamo tutto quello che ci propinano dall’esterno senza battere ciglio, dall’Isola dei Famosi al Grande Fratello, alle telenovelle orrende che durano e dicono una vita di scempiaggini, alle griffe costosissime e così via? Forse non sarebbe meglio una vena piccola piccola di anticonformismo più o meno ragionato?



Piet Mondrian, *Albero blu*, 1910-11, tempera su cartone, 75,5 x 99,5 cm, Gemeentemuseum, L'Aia

Tutti noi, persone della specie più comune, siamo forniti dell'emisfero destro del cervello, quello preposto, appunto, alla fantasia. Allora, ogni tanto, diamogli sotto e cerchiamo di vedere le cose in modo diverso da come ce le danno a bere gli altri.

Ognuno di noi, in potenza, è un poco artista, perché fornito di creatività, appannaggio, appunto, dell'emisfero destro del nostro bel cervello. Ma, a loro volta gli artisti, gli autentici, sono più anticonformisti rispetto a noi massa e per questo si distinguono da noi perché usano quell'emisfero di cui sopra in modo più proficuo, più anticomformista.

Il loro compito è di guardare questa realtà, questa società, questo nostro mondo strano e di vederlo (la differenza tra il Guardare e il Vedere l'abbiamo affrontata nel numero 115 di questa stessa rivista, per chi volesse andare a rinfrescarsi la memoria!) in modo diverso.

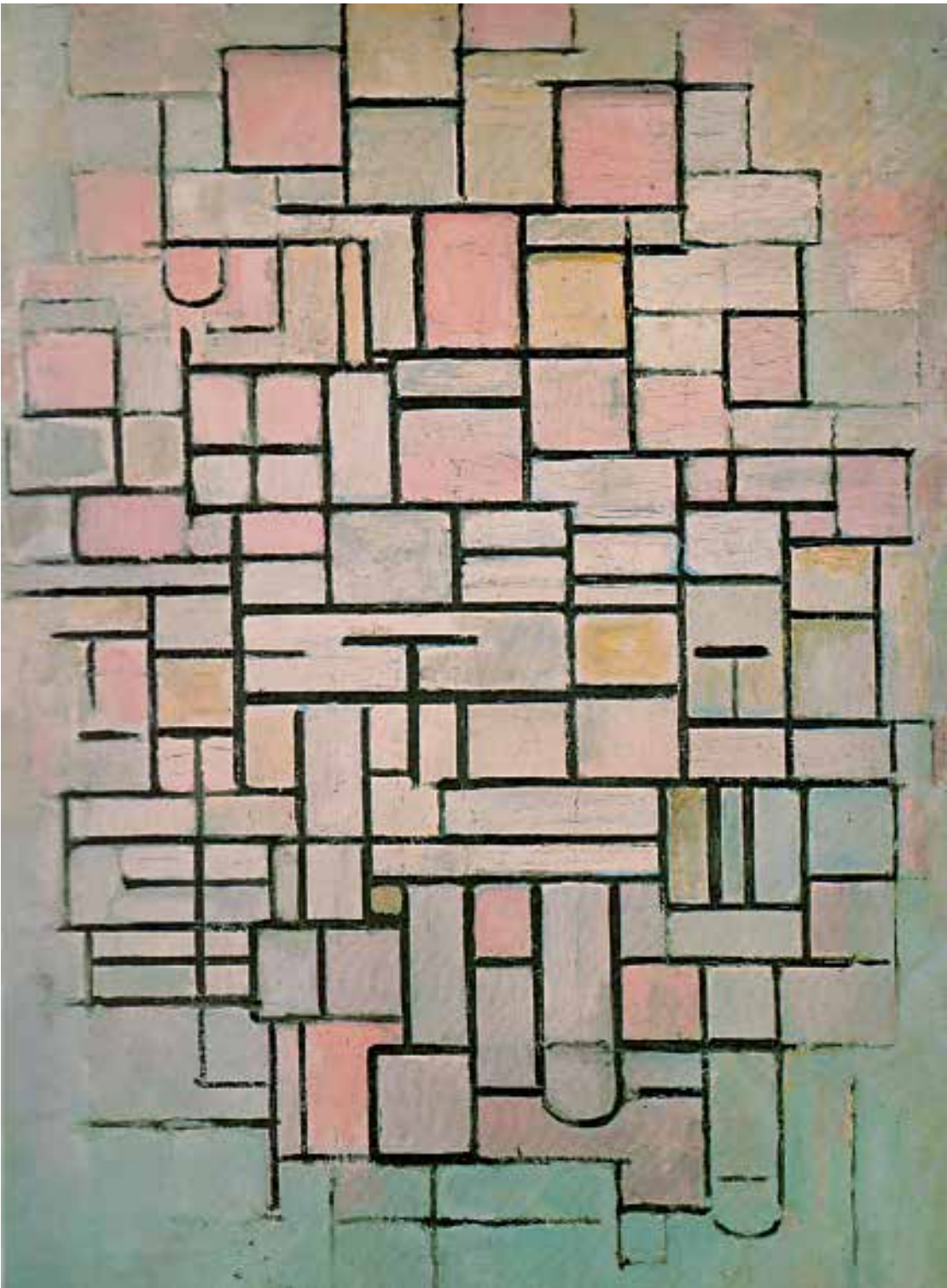
Un esempio chiaro chiaro. Io guardo un paesaggio con un'autostrada e vi vedo appunto il paesaggio, l'autostrada, le automobili che passano e così via. Un artista, invece, sapete cosa potrebbe mettere insieme alle auto? Tre, quattro aratri!!! Per far notare cosa? Mille problemi: la distruzione del paesaggio, l'inquinamento, la velocità odierna rispetto alla lentezza dei tempi andati, la meccanizzazione e l'automazione, il miglioramento o il peggioramento, a seconda dei punti di vista, della vita di ogni giorno e molto altro ancora.



Piet Mondrian, *Albero grigio*,
1912, olio su tela, 78,5 x 107,5 cm,
Gemeentemuseum,
L'Aia

Pagina seguente
Piet Mondrian,
***Composizione astratta*, 1913,**
Gemeentemuseum,
L'Aia

Ecco, questo è a parer mio l'artista. Quello che accosta cose insolite. Come Van Gogh aveva accostato le stelle a delle luminarie, come Mondrian aveva stilizzato l'albero fino a farlo diventare un insieme di quadrati e di rettangoli, e così via. E per finire, sperando nella chiarezza del mio discorso, vorrei esortare, tutti, me compresa, a essere meno conformisti e un po' più... "artisti".



Davanti all'immagine e/o dietro l'immagine?

Cari lettori miei, avrei voluto affrontare questo argomento alla fine del mio articolo nel numero precedente, ma sarebbe risultato troppo lungo e complicato e avrebbe richiesto un'applicazione della vostra mente molto faticosa, per cui, ho preferito rimandare il tutto a questa "puntata", che leggerete poco appresso. Prima – ricordate? – ho parlato di Arte e Follia, nonché di opere di grandi artisti che soffrirono di disagio psichico e di opere di altri, che furono sempre ritenuti savi.

A questo proposito, operavo un sottile distinguo, dicendo che in alcuni artisti, qualche volta, la materia grigia subisce un cortocircuito. Questo può acuire la sensibilità e accelerare processi di ricerca artistica già in atto. Ma, comunque, a parer mio, questi artisti anche senza la malattia, probabilmente, sarebbero pervenuti agli stessi risultati. Per costoro, infatti, parlavo, piuttosto, di atteggiamenti anti-conformistici, anziché di follia vera e propria, vedi Van Gogh, Munch, Holderlin, Hermann Hesse e tanti altri.

Invece, quando il cortocircuito mandò in tilt completamente il cervello, altri artisti non dipinsero mai più o non scrissero mai un rigo o non composero più musica, vedi il grandissimo filosofo Nietzsche o quel sublime compositore musicale che fu Schumann.

Fatta la sintesi a volo d'uccello di quanto già detto, ora vorrei affrontare il problema riguardante non l'artista e i suoi comportamenti, di cui in verità ci interessa poco, ma il "risultato" del suo lavoro, cioè *l'opera d'arte* e vorrei cercare di stabilire un criterio di giudizio a cui io spesso mi ispiro quando valuto un'opera, ossia quando io o voi siamo *davanti* a un'immagine e cerchiamo di capire quale significato, quale capacità artistica ci sia *dietro* l'espressività di quella immagine. Quando, cioè, cerchiamo di dare un *giudizio* su di un'opera, qualunque essa sia.

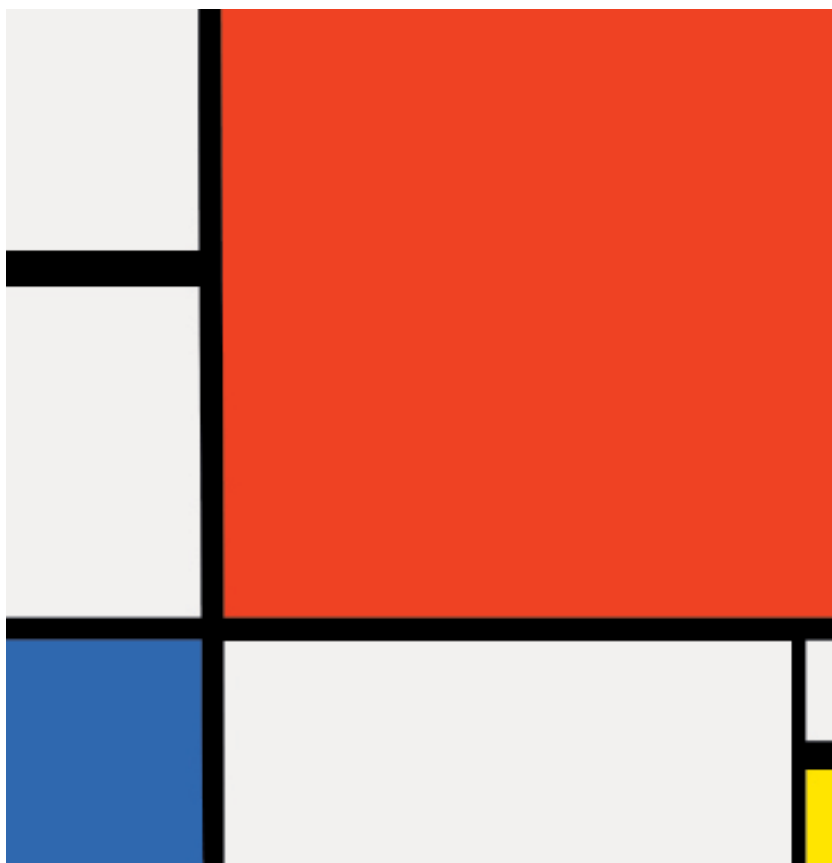
Nel nostro caso, parliamo di opere d'arte visiva, ma le stesse regole valgono per qualunque opera d'arte.

Allora, cominciamo a mettere i primi puntini sulle i, e diciamo che un giudizio può essere di due tipi: estetico e artistico.

Andiamo con ordine e cerchiamo di capire dall'inizio.

Cosa vuol dire arte? Arte deriva da una lontanissima radice ariana che è "ar" e aveva il significato di andare, muoversi. Quindi arte è azione, è agire. E se è azione, noi sappiamo che qualunque azione può essere sottoposta a giudizio, e quindi anche quella artistica.

Oggi, amici miei lettori, vige una grande sciatteria e disattenzione, tra gli artisti. Molti quadri, se li osservate bene, non rispettano alcuna regola grammaticale e sintattica e quando voi li guardate spesso vi vien da dire: "questo avrei saputo farlo anch'io!" Ciò può essere vero, ma tenete a mente che ci possiamo pure sbagliare, perchè



Piet Mondrian, *Composizione in rosso, blu e giallo*, 1930,
olio su tela, 51 x 51 cm,
Gemeentemuseum,
L'Aia

il vero artista, per arrivare a quel punto di sintesi delle forme, ha impiegato un'intera vita in studi "matti e disperatissimi". Quindi, bisogna operare sempre un distinguo e guardare e osservare bene prima di esprimere un giudizio.

Parlavo, poco sopra, a proposito dell'opera d'arte, di grammatica e di sintassi.

Direte voi, cosa c'entrano con la pittura?

No, cari miei, anche le immagini, sia astratte che a figura, devono ubbidire a certe regole. Per esempio coloristiche: un rosso squillante e un verde squillante fanno a pugni se sono contigui. E ancora, il primo piano deve stare davanti, il secondo dietro e se c'è un terzo piano ancora dietro. La prospettiva deve rispettare determinate regole. Il disegno di un volto, di un busto, delle gambe e così via deve essere equilibrato, non può accadere che la parte destra sia più grossa della sinistra, a meno che la cosa non sia voluta, ma anche in questo caso ci sono regole ben precise. La base di un quadro deve "pesare" di più rispetto alla parte superiore o attraverso l'uso del colore o at-

traverso l'uso dello spazio campito, in modo che l'alto e il basso si possano bilanciare armonicamente. Tra l'altro, in un quadro che si rispetti, tutte le figure, se ce ne sono, non possono ammassarsi da una parte, così pure nel dipingere un paesaggio l'immagine non può essere spostata tutta a destra o a sinistra, sbilanciando l'insieme, e potrei continuare all'infinito.

In altre parole, è come quando vi trovate di fronte a un articolo, a un racconto, un romanzo, una relazione... Le regole della grammatica e della sintassi italiana possono essere violate, ma fino a un certo punto, altrimenti succederebbe ciò che accadde quando si costruì la Torre di Babele. Nessuno comprendeva l'altro a causa della confusione dei linguaggi.

Molto spesso la situazione artistica contemporanea è simile, come potete constatare, quando andate a visitare questa o quella mostra di un artista dei giorni nostri.

Costui magari blatera ai quattro venti che "tutto è arte, niente è arte", per dimostrare quanto sia *engaged*.

Dice Jean Clair: "Tutte formule che non sono altro che il ribaltamento sarcastico di ciò che, nella scia dei Lumi, aveva proclamato l'unicità del genio umano." (J. Clair, *L'inverno della cultura*, Skira, Milano, pag. 92). E io penso come lui.

In arte ci sono delle regole abbastanza rigide da rispettare, così come ci sono in ingegneria, medicina, grammatica, sintassi e via dicendo. Invece, si lascia correre... confidando nel fatto che la "traduzione" dal linguaggio figurativo a quello parlato o scritto è difficoltosa.

Infatti, l'immagine e la parola si servono di due codici linguistici diversi, (colori, linee, campiture ecc... per la prima e parole significanti per la seconda) e quando si traduce una nell'altra si possono dire le più grandi assurdità, senza che le persone meno esperte possano intervenire col loro buon senso, per dire che quella non è un'opera d'arte di quelle che si rispettino.

Quando le guardiamo e ne fruiamo è necessario fare sempre un distinguo: ci sono le opere di artisti sommi e ci sono opere di artisti a cui piace dipingere, scolpire o scrivere o comporre musica nel loro tempo libero, per rilassarsi! Va bene tutto questo, ma il fruitore deve saper distinguere il capolavoro da ciò che capolavoro non è, servendosi del "dire con iudicio".

Tempo fa una mia amica, a proposito di una ragazza, (conoscenza comune) che si diletta di pittura, mi diceva che durante una vernissage di una sua mostra aveva avuto visitatori molto in... Al che risposi che conoscenze... non fanno grado...

Mi spiego meglio con un esempio, i miei articoli possono essere letti dal Presidente della Repubblica e da tutti i Ministri, ma ciò non

Marcel Duchamp, *Fontaine*

vuol dire che io sia un grande critico d'arte o una grande scrittrice. Il giudizio artistico deve essere pronunciato dagli addetti ai lavori, in grado di valutare l'opera. Il numero e la "qualifica" dei visitatori occasionali è influente.

Ma, torniamo al nostro giudizio: estetico e/o artistico da formulare nel momento in cui ci troviamo *davanti* a un'opera d'arte.

Vi dicevo, poco sopra, che oggi tutto è arte.

Non per nulla abbiamo avuto il Movimento Concettuale, che riduce appunto l'arte a un concetto, per cui anche il vostro respiro e il mio respiro possono diventare opera d'arte. *Fontaine* di Duchamp, in realtà un orinatoio, divenne opera d'arte in forza della "nominazione" dell'artista.

Vista la semplicità con cui si può realizzare un'opera, una pleora di sedicenti artisti si sono cimentati nell'impresa.

Ho visto esposti nei musei penne a sfera fiammanti, lucidatrici in bell'ordine, motociclette lucenti e ogni altro ben di dio. Ma, ho visto

anche opere concettuali “intelligenti” come quelle di Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto e tanti altri.

Le motivazioni di questo modo di pensare sono lunghe e non è il caso di appesantire la vostra mente! Basti dire che molti artisti continuano a fare quello che fecero le avanguardie di cento anni fa condendocelo in tutte le salse e le salsine e facendo scadere l'opera d'arte a oggetto qualunque che basta reclamizzare a dovere per farlo diventare un capolavoro. E no, lettori miei.

Dice il filosofo Galimberti, che oggi si dovrebbe tornare alla facoltà del giudicare, non nel senso di dividere i buoni dai cattivi, ma nel senso etimologico del termine che deriva dal latino e che significa: dire con “iudicio”, cioè dire con giudizio.

Michelangelo, *Pietà*,
San Pietro,
Roma



Quindi, anche davanti a un'opera d'arte ci dobbiamo impegnare nel dire con giudizio! Così se siamo completamente digiuni di arte possiamo pronunciare solo un "giudizio estetico", basato sul "mi piace" o "non mi piace", ma, se abbiamo competenza, giù col dire perché quella è una bellissima opera, per questo, questo e quest'altro. In questo caso siamo davanti a un "giudizio artistico".

Come si può vedere, il giudizio estetico è puramente soggettivo e si basa sul gusto personale, quindi è dipendente da un'impressione soggettiva.

In base a questo tipo di giudizio l'arte non ha più valore universale, totale ed eterno, ma diventa esteticità diffusa presente in ogni manifestazione della vita umana ed ecco come *Fontaine* di Duchamp diventa opera d'arte, solo in forza del fatto che l'artista dice che quello è un oggetto d'arte.

Diverso è il caso del *giudizio artistico* che deve tenere presenti determinate regole di validità generale e quindi non può essere espresso dal gusto e non ha niente a che vedere col "mi piace-non mi piace", ma scaturisce da concetti ben precisi, da quelle famose regole grammaticali e sintattiche, di cui dicevo sopra, che fanno della *Pietà* di Michelangelo in San Pietro un capolavoro, anche se talune regole sono state violate, ma non tanto da rendere l'opera un pezzo di marmo e basta. Per esempio il Cristo è morto, ma le vene pulsano ancora di sangue e di vita. Il volto della Madonna è troppo giovane. Ma come vedete, la violazione delle regole grammaticali e sintattiche, in questo caso, dà più pathos all'opera, la rende più affascinante, appunto perché il mancato rispetto della regola non supera il limite della leggibilità dell'opera stessa.

Ai giorni nostri, invece, qualunque pezzo di legno trovato per strada diventa opera d'arte, qualunque scarabocchio di mio figlio è una nuova via per esprimere l'inconscio, una bella figliola che espone la sua carne al sole è opera bellissima. Della natura però. Che ci sia un estetismo diffuso in tutte le attività umane è una cosa molto bella, perché rende la nostra vita più accettabile e armoniosa, ma attenti a non lasciarsi irretire dal concetto di estetismo, l'opera d'arte è cosa diversa, il giudizio artistico è pronunciato dall'*intelletto* che si rende conto che quell'opera *legge* il tempo in cui viviamo e magari anticipa il futuro.

Pensate all'immortalità della poesia: "l'Infinito" di Leopardi, che esprime sentimenti eterni, pensate alle immagini avvitate di Michelangelo della cappella Sistina.

Esse precorrono il Barocco, per cui questo grande artista viene definito l'ultimo del Rinascimento e il primo dell'epoca successiva, il Barocco appunto.

Qualunque scarabocchio come
questo è un'opera d'arte?



Da quanto sopra, potete constatare quanto sia difficoltoso il giudizio artistico. Esso richiede molte conoscenze e molte competenze specifiche, che non tutti possono avere.

Quindi, io riterrei opportuno che, nel valutare un'opera, sia necessaria un po' di "misura", perché se non abbiamo fatto studi specifici possiamo solo dare un giudizio estetico, per l'artistico lasciamo che siano i "competenti" a darlo.

Io vi esorterei a mettervi alla prova, lettori miei. Quando vi trovate davanti a un'opera, soprattutto se contemporanea, di cui non comprendete un tubo e dite ai vostri amici: "Io davanti a questa opera posso pronunciare solo un giudizio estetico e cioè posso solo dire che mi piace o non mi piace. Non ho competenza per pronunciare un giudizio artistico!". Vedrete che bella figura e quanto rispetto conquisterete tra gli amici...

Provare per credere.

Io qualche volta l'ho fatto ed è andata a gonfie vele e che figurone! Un abbraccio circolare a tutti i miei lettori.

Realtà e simbolo

Quando l'opera d'arte reinventa la realtà

Lettore mio, dovrei usare per questo argomento molto impegnativo il vero e proprio linguaggio giornalistico, quello freddo e preciso di un entomologo, quando seziona le ali di una mosca. Ma non mi sembra opportuno cambiare stile proprio ora, anche perché è mia intenzione rimuovere questo modo glaciale e impersonale di comunicare.

Al suo posto vorrei sostituirvi quello mio, molto più vicino al cuore dei lettori, perché rispecchia il loro modo di parlare, di sentire e di pensare. Solo così, io credo, potrò indurre più agevolmente ognuno a porsi dei problemi.

Mi accorgo, infatti, a ogni piè sospinto, che di individui che pensano e che organizzano il loro pensiero in modo diverso dalla massa ce ne sono davvero pochi.

Tutti ci lasciamo schiacciare dalla routine e quando siamo a casa non abbiamo alcuna voglia di mettere in moto la mente, perché è bello riposare davanti al televisore, che ci propina in salse variate sempre le stesse cose, le stesse liti, gli stessi pensieri, gli stessi opinionisti, che hanno in ogni canale TV il dono dell'ubiquità, anzi della moltiplicazione, come quella dei pani e dei pesci.

Ogni tanto, come per la magia di un prestigiatore che la sa lunga, spunta qualche testa coronata della cultura alta a far la figura dell'imbecille, rispondendo in modo banale a domande ancora più banali.

Lo sappiamo tutti, le risposte sono sempre banali, sono le domande che devono essere intelligenti!

E chi pone oggi domande intelligenti?

Più il pubblico si appiattisce, meno usa la testa e l'intelligenza, più il potente di turno governa indisturbato. Dicevano i latini, che di governo su tutto il mondo allora conosciuto se ne intendevano, e come!, che al popolo, per tenerlo buono, bisognava dare *panem et circenses*, pane e giochi, alias divertimento. Da allora, lettori miei, ogni governante, che si rispetti o meno, ha ben capito l'antifona e vi si adegua.

Io faccio un favore a te, tu ne fai uno a me.

Fondamentale è che chi ci ascolta non metta in moto le meningi. E io, con il mio fare colloquiale, vorrei invece, cari lettori, farvi pensare anche solo un po'. Una mollica è sempre meglio che stare piazzati a vedere un film insulso, visto e rivisto almeno altre cinque volte.

Il titolo di questo articolo è abbastanza eloquente sulla difficoltà dell'argomento, che vado ad affrontare e cioè il modo in cui gli uomini siano riusciti a rendere simboliche le cose che stanno in questo mondo e a elaborarle, per darci una molteplicità di visioni, per farci passare dal dato fisico al dato metafisico, semplicemente mettendo insieme e trasformando le immagini assunte a simbolo di una qualche cosa. Esempio: la croce, costituita nella realtà da due pezzi di

Hieronymus Bosch, *Il giardino delle delizie* (particolare),
olio su tavola, Prado,
Madrid



legno, è divenuta per tutti emblema di sacrificio, di morte, di abnegazione, di dolore e via discorrendo.

Oppure, osservate il particolare de: *Il giardino delle delizie* di Bosch. Quanti simboli qui l'artista ha usato?

Gli stessi colori che determinano il tono dominante sono simboli, come il rosa o il rosso le tinte dell'amore e stadio finale del magistero alchemico in quanto ultima fase della trasformazione dell'adepto, dell'iniziato cioè, per raggiungere la perfezione e di cui parleremo in seguito. Non manca l'azzurro che è il simbolo del male.

Quelli di cui sopra sono solo dei dettagli, ma la lettura dell'opera è, per la verità, assai complessa.

Dunque, con un po' di attenzione e di buona volontà, le cose si chiariranno in modo molto semplice e opportuno.

Vi farò solo qualche esempio chiarificatore in apertura.

Leggevo, tempo fa, che sono stati trovati dei reperti archeologici di diecimila o anche ventimila anni fa, che rappresentano corpulente figure femminili, anche se poi le statuette sono molto piccole.

Questo dimostra che l'uomo sin dagli albori ha acquisito una capacità simbolica col creare un mondo o più mondi paralleli a quello vero. Quelle figure, infatti, lungi dall'essere ritratti, erano invece simbolo di fertilità.

Tenete a mente che allora, in tempi remotissimi, fertilità significava sopravvivenza della specie e quindi essa costituiva il fine per cui gli individui vivevano.



Graffiti della grotta di Lascaux
(particolare)

Ora, quelle immagini, davanti a cui magari si rivolgeva un pensiero religioso, permisero all'uomo di svincolarsi dal mondo reale per farlo diventare astratto.

Questo è un esempio semplicissimo di come si crearono i simboli.

Vennero dopo i graffiti della grotta di Lascaux. Essi rappresentavano animali e anche qui l'animale da fatto reale perse la sua valenza concreta, per diventare fatto simbolico: auspicio di buona caccia, per esempio, oppure altro. Quindi immaginate la miriade di simboli che si vennero a organizzare nel corso della storia.

Pagina seguente
Caravaggio, Narciso (particolare),
 Galleria Nazionale d'Arte Antica,
 Palazzo Barberini,
Roma

Nella civiltà occidentale nacquero i miti, storie mai accadute ma sempre attuali, perché penetrano nella profondità del cuore umano e cercano di interpretarne i comportamenti.

Vi faccio un esempio, anche qui, molto semplice.

Il mito di Narciso, per molto tempo, è stato interpretato come simbolo dell'egocentrismo di un soggetto innamorato di se stesso. Infatti, il giovane, specchiandosi nell'acqua, resta così impressionato dalla bellezza della propria immagine da volersene appropriare, per cui si tuffa in acqua e annega.

Questa decodificazione è stata viva a lungo e vige ancora adesso.

Io, invece, ho preso questo simbolo stabile da molti secoli e l'ho interpretato diversamente.

Ho pensato che Narciso, guardandosi nell'acqua, elemento mobile, non vedesse un'immagine stabile di sé ma tante immagini mutevoli, per cui, non sapendo quale fosse la vera, si tuffò nell'acqua per scoprirlo e annegò.

Oppure: Narciso, quando si specchiava nell'acqua, insieme alla sua mutevole immagine vedeva anche cambiare tutto ciò che lo circondava, cioè il mondo e, non riuscendo a raccapezzarsi sulla verità e realtà delle cose, pensò di buttarsi in acqua per scoprirlo così da carpire il segreto di questo mondo discontinuo.

Come si vede, il simbolo è sempre uno, Narciso; però può essere organizzato in modo diverso a seconda delle epoche in cui si vive, ed è appunto l'organizzazione dei simboli che ha permesso il progresso umano. La storia, la filosofia, la letteratura, l'arte e così via si sono evolute grazie alla disgregazione e riorganizzazione dei simboli. Ora, voi sapete che io spesso ho relazioni con il mondo dell'arte e uno degli "avvenimenti" magnificato o denigrato su molte riviste specializzate è stato questo: un artista, certo Habacuc Vargas, ha preso un cane morente, lo ha portato in una galleria e poi lo ha fotografato.

Questo ha fatto scandalo, ma scandalo e niente più, secondo la mia modesta opinione.

A me personalmente, ma non so a voi, non ha dato emozioni forti, perché queste cose ogni giorno le vediamo in TV. Ma non vediamo solo il cane che muore per fame, anche uomini e bambini.

Quindi, queste immagini, trasferite in campo artistico (come per esempio il letto di un'artista americana esibito dopo cinque notti insonni!), non creano emozioni, piuttosto un certo sconcerto, una grande delusione, perché l'arte si è ridotta a una caccia alla trovata e tutto quello che, al massimo, può suscitare è indignazione, ma non nei confronti di chi lascia morire i cani, nei confronti dell'artista, che non sa elaborare il simbolo del cane morente, per darci una emozione molto più profonda e universale.





Infatti, per convertire un simbolo qualsivoglia in fatto emozionante, è necessario che esso sia trasformato in metafora, in allegoria, in metonimia o altro...

Per comprendere meglio il concetto, mi riferisco all'immagine di Santa Lucia nella Chiesa di Santa Lucia fuori le mura, eseguita durante l'ultima delle sue fughe proprio a Siracusa da parte di Caravaggio. Artista sommo che passò dalla città nel 1608, ove realizzò il dipinto, che potete vedere e ammirare in queste pagine.

Qui il simbolico è completamente stravolto rispetto all'iconografia del tempo.

La santa, simile a un fiore delicato, giace a terra, le fanno da contrasto, in primo piano, le figure enormi, quasi fossero energumeni, dei seppellitori, simbolo della violenza brutta perpetrata nei confronti del più debole, dell'inerte.

Quale quinta di palcoscenico vediamo la folla dei fedeli con i volti addolorati. Il tutto schiacciato in basso da una enorme campitura scura nella parte superiore del quadro, che dispone, e quasi obbliga l'occhio alla fruizione della parte inferiore e in primis del primo piano con i corpi enormi dei seppellitori, quasi a voler simboleggiare che la forza, la violenza prevale sulla santità, sulla bontà, almeno su questa terra. Mentre la santa, altro simbolo, giace a terra, dipinta contro i dettami della Controriforma, che aveva stabilito una rigida gerarchizzazione delle figure dei santi che di regola, rispetto agli uomini comuni, dovevano essere rappresentati nella parte superiore, i committenti in basso e la folla ancora più in basso.

Se, poi, vi doveva essere rappresentata la colomba, per esempio, che era simbolo dello Spirito Santo, questa doveva stare più in alto anche rispetto a un Gesù, qualora il dipinto prevedesse questa immagine. Ecco perché quando osservate un quadro che data dalla fine del '500 in poi voi vedete sempre la stessa disposizione delle figure.

Nel caso del Caravaggio, solo l'eccellenza del pittore e delle sue pitture lo salva dall'accusa di blasfemia (da tenere a mente che allora i roghi erano in funzione... a pieno ritmo!).

Scusate questa breve digressione. Torniamo al nostro pittore, il quale, nello stravolgere il simbolico codificato del suo tempo, lo ricomponе in una nuova visione e, nonostante siano passati secoli, la fruizione di questo capolavoro ci emoziona sempre.

Insomma, ci lascia senza fiato questa composizione corale, in cui il coro è silenzioso e il corifeo giace a terra senza vita. Parla solo la forza brutta, per contrasto e non per contiguità.

Ecco cos'è il simbolico quando diventa metafora e poi rappresentazione insieme visiva e poetica. E sottolineo con forza l'aggettivo "poetica".

Pagina precedente
Caravaggio, Il seppellimento di Santa Lucia (particolare),
Santa Lucia alla Badia,
Siracusa

Nel caso citato, per esempio, il simbolo oltre a essere metafora può essere allegoria, iperbole e così via. Tutte figure retoriche, che servono, appunto, a elaborare i simboli, affinché questi ci restino impressi e inducano la nostra mente a... pensare, a ragionare...

Ecco, come e quando l'elaborazione dei simboli agisce in modo incisivo sulla coscienza.

Per contrasto, il cane che soffre, prelevato direttamente dalla realtà, o l'esibizione del letto di un insonne artista non ci dicono niente, sono solo segni e simboli che non danno alcuna emozione, perché li percepiamo e li sperimentiamo in ogni momento della giornata. Non il cagnolino che muore di inedia ma... esseri umani, come i bambini per mancanza di cibo...

Quindi, in tale contesto, quale valenza dirompente può avere l'arte? È, certamente, venuta meno agli artisti la capacità di elaborare in modo articolato e personale il simbolo del cane sofferente o l'insonnia dell'artista. Questi non ha assolutamente scavato nell'azione che il simbolico (il cane) ha avuto su di lui. Esso avrebbe dovuto essere trasformato, per esempio, nella metafora della sofferenza degli animali e non solo! Così come fece Caravaggio per la violenza, rappresentata in quel caso dai seppellitori.

Essi, con la loro mole imponente che sembra uscire fuori dal quadro, diventano il simbolo e quindi la metafora della prepotenza e della brutalità.

Il vocabolo "metafora", infatti, deriva dal greco "metaphèrein", e significa "portare al di là".

Essa si appropria di una parola, nel nostro caso di un'immagine, e la "porta al di là" del suo significato corrente, per espanderla verso nuovi significati, per esempio quelli della violenza, della forza bruta. Ora, se un artista preleva direttamente il simbolo dalla realtà senza elaborarlo, vuol dire che esso non ha colpito profondamente neanche lui.

Questo modo di agire trova una sua giustificazione nei modelli di comportamento che ci impone la nostra società, senza che noi ce ne accorgiamo. E questo è il fenomeno più grave del nostro tempo: non ci sono più valori, ma modelli.

Lettori cari, permettetemi di spiegarvi meglio. Il valore nasce in seno a una comunità e viene condiviso da questa comunità: il valore dell'onestà, della bellezza, della bontà, della conoscenza e via dicendo, e quindi esso dura nel tempo, mentre il modello viene imposto dall'alto, da fuori.

Il modello di bellezza, il modello di bontà, il modello per mantenersi in forma... e questo modello è imposto dall'esterno, da quello che io chiamo "Potentato del superfluo", il quale Potentato, essendo



Habacuc Vargas, *Cane Morente*,
Bienal Costarricense de Artes
Visuales (Bienarte) 2007

sollecitato da fatti economici, innanzi tutto, sociali, antropologici e quant'altro, quando il modello non va bene, perché non rende più dal punto di vista economico, politico, sociale, antropologico... lo cambia, pur essendo lui stesso ad averlo creato e ne impone un altro più redditizio, senza che noi ce ne accorgiamo razionalmente. Ecco perché oggi, a mio parere, c'è il modello del cane morente, del letto disfatto e via elencando esibiti tutti come opera d'arte. Eppure, gli artisti sono persone che vanno contro corrente e mettono in moto il cervello per andarci, ma forse anche quello di far funzionare a ritmo rallentato il cervello è diventato un modello. Speriamo che se ne accorgano al più presto.

Meditando su un'epistola

L'omologazione: simbolo della contemporaneità

Lettori cari, in questo numero vorrei iniziare il mio discorso da una lettera che ho ricevuto da parte di un mio amico, certo Vittorio Pannone da Fondi. Giovane molto intelligente e acuto nelle osservazioni.

Non posso trascrivere tutta la missiva, esaurirei lo spazio, ma le parti più salienti sì. A un certo punto lo scrivente, paragonando gli uomini ai pesci del canale di Sicilia, dice: “Questo tratto di mare tra la Sicilia e le coste africane e mediorientali è ricco di presenza umana da sempre, e da sempre gli interscambi sono stati attivi. In quel mare non si muovono solo gli uomini, anche i pesci. Ma, mentre questi sono liberi e non conoscono ostacoli alla loro ‘navigazione’, pur sapendo che andranno incontro alla morte, i primi, gli uomini, stanno fermi coperti da mille e mille indumenti, incapaci di buttarli a mare e di muoversi nudi nel liquido elemento. Infatti, fuor di metafora, voglio dire che non si naviga nella nostra interiorità, ma si sta protetti da concetti libreschi, da ciò che dicono i media o altro...”

Gli uomini, insomma, hanno abbandonato il concetto di ciclo vitale e hanno esorcizzato malattie e morte, che devono, sempre e in ogni caso, essere tenute nascoste... Gli uomini, inoltre, scrivono, scrivono, perché la scrittura è il tentativo di rimanere immortali attraverso la memoria. Di conseguenza non si muore mai, non si scompare mai e tutto questo non ci permette di seguire l'istinto-pesce che è quello

Veduta dell'Etna, Sicilia



di affrontare nudi il ciclo esistenziale e di viverlo pienamente e anche se si va incontro alla morte... Il pesce è libero e va, non pensa troppo, agisce, vive. Il nostro 'pesce di terra' si conserva troppo, incapace di lasciarsi trascinare dalla bellezza, dal sole, dal mare, dal cielo, in una parola incapace di lasciarsi andare all'esistenza...".

La lettera è molto lunga, ma io la blocco qui, perché, leggendola, mi sono venute in mente alcune considerazioni, che ripetono ciò che è stato detto nel capitolo precedente e in parte lo approfondiscono.

La nostra civiltà postumana ci offre dei modelli: il modello di bellezza, il modello di bontà, il modello di politica, il modello più o meno distorto di democrazia...

Ma questo è un discorso altro.

Torniamo alla nostra società e ai modelli che essa ci propone.

Da dove promanano i modelli? Certo non dalla nostra comunità di uomini liberi, altrimenti sarebbero "valori", ma ci vengono imposti dai vari "Potentati del Superfluo": questa o quella marca di mutande, questa o quella marca di merendina, questa o quella marca di liquore, e potrei continuare all'infinito, col modello delle labbra a camera d'aria, del seno a palloncino, della bellezza statuaria al silicone e così via di questo passo.

Come ognuno può facilmente comprendere, il modello viene dall'alto, ci viene imposto, non con la forza delle armi come un



tempo facevano gli eserciti, ma con una forza più subdola, perché non sappiamo dove si radica e da dove proviene, che è quella della persuasione più o meno palese, più o meno occulta, più o meno occhiuta.

E il paradosso, lettore caro, di cui non ci accorgiamo neanche, è che “non” siamo noi a desiderare la merce o la bellezza statuaria, ma è la merce o la bellezza che “ci” desidera, il modello “ci” desidera, “ci” propone l’uguaglianza (!) fra noi pezzenti e i ricconi plurimiliardari. E noi, automaticamente, ci convinciamo che ci spetti di diritto una mollica di “potere”, non foss’altro che quello dell’acquisto.

Lidia Pizzo, fotocomposizione,
2008, collezione dell’artista



Allora acquistiamo soddisfatti, illudendoci di avere almeno quella di “capacità”, visto che contiamo meno di uno zero davanti allo Stato, alle strutture dello Stato, alla politica, al Comune, all’Ospedale, all’Ospizio e così via.

Così, grazie al nostro “potere”, acquistiamo, magari a rate, questo e quello. Entriamo in casa e siamo paghi della bellezza che, secondo noi, siamo riusciti a creare nell’ambiente. Accendiamo il televisore, ci addormentiamo davanti al televisore, mangiamo davanti al televisore, facciamo le pulizie passando da una stanza all’altra col televisore acceso e senza accorgercene, in modo subliminale, facciamo quello che ci ordina il televisore e cioè quello che ci ordinano i vari “Potentati del Superfluo”.

Fate un esperimento: andate al supermercato a comprare un detersivo per i piatti, io l’ho fatto, istintivamente andate a cercare quello più reclamizzato e, se non avete alcuna difficoltà economica, lo mettete nel carrello. Ma, se siete in vena di risparmio o non ve lo potete al momento permettere, guardate il prezzo, solo dopo però, e, magari sentendovi un tantino di rimorso (a questo ci porta il “Potentato del Superfluo”), buttate giù nel carrello il più economico.

È quasi un paradosso. Sentire rimorso per non aver comprato il prodotto più reclamizzato, quello che più di qualunque altro è entrato nel nostro immaginario, non perché desideriamo quel prodotto, ma perché è quel prodotto che desidera “noi” e “noi” lo abbiamo tradito! Può anche accadere che, griffati (se ce lo possiamo permettere!) di tutto punto, usciamo per la strada e ci incontriamo con altri griffati di tutto punto, parliamo di quello che abbiamo visto in televisione, di quello che abbiamo fatto il sabato precedente, di quello che abbiamo mangiato, del film che abbiamo visto e così elencando.

Ma, a ben riflettere, parliamo? Ci parliamo addosso... perché ognuno ha fatto quello che ha fatto l’altro.

Fate un altro esperimento. Quando tutti dicono gli stessi bla bla, voi dite una cosa diversa, una cosa intelligente, ho sperimentato anche questo. La prima volta la cosa passa inosservata, alla seconda qualcuno storce il naso, alla terza siete tacciati di anticonformismo, perché non fate quello che fa il gregge e se insistete, qualcuno, immancabilmente, dirà che dovete andare da uno strizzacervelli per rimettervi in carreggiata. Il che vuol dire che tutte le azioni, gli acquisti, gli atteggiamenti e quant’altro devono essere fotocopia di quelli dell’amico, dell’amico dell’amico, e dell’amico ancora, tutti perfettamente omologati gli uni agli altri dal suddetto Potentato.

Una volta si diceva che una persona aveva una forte personalità se pensava in modo diverso dalla massa, se aveva un cervello funzionante a dovere, perché la cultura era una qualità che valorizzava il

soggetto in seno al gruppo sociale in cui viveva. Oggi è un disvalore, perché la cultura porta a pensare in modo diverso, mentre la società si esprime solo per “luoghi comuni”.

Davanti a tutto questo, il nostro Vittorio cosa ci dice? Che abbiamo perso la facoltà di essere noi stessi, di fare delle esperienze al di fuori del branco, della comitiva, del gruppo, ci dice di guardare il sole, ci dice di osservare il mare, ci dice di ammirare il fiore nell’esplosione del colore, la fila delle formiche con il cibo in bocca, di sentire la brezza del vento tra i capelli, ci dice insomma di tornare ad avere un rapporto autentico con la natura.

A questo punto, però, io vorrei dire al mio amico Vittorio e a tutti voi: “La natura dove sta?”.

Un tempo si poteva parlare di opposizione: natura-cultura, ma, ora, basta volgere lo sguardo intorno per vedere come la natura non esista più. Al suo posto filari di viti ben disposti, pini frangivento, alberi da frutta anch’essi in filari perché possa passarci meglio il trattore non solo per rivoltare la terra, ma per concimare con concimi chimici, per spruzzare tanti, tanti anticrittogamici, pesticidi e chi più ne ha più ne metta, a cui si aggiunge tutto quello che sta in aria e cade con le cosiddette piogge acide: diossina, piombo, acidi vari e veleni scorrendo. Ma, nonostante tutto questo guasto, se girate lo sguardo intorno, qualche volta uno slargo, un angolino di mondo ancora intatto è possibile trovarlo.

Per contrasto, o, per meglio dire, per ironia della sorte, mi viene in mente che in Sicilia, ma potrebbe essere dovunque, non lontano dal fiume San Leonardo, lurido e melmoso in ogni stagione dell’anno per i soliti scarichi industriali, c’è un cartello che dice “Qui la natura è protetta”. Vorrei sapere a chi è venuto in mente di mettere quel cartello. La natura è protetta! Ma da chi? Dagli scarichi di centinaia e centinaia di auto che passano per la strada, dallo scempio delle autostrade, dal piombo, dalle piogge acide e così via?

Io non sono una conservatrice e voi, miei lettori, lo sapete bene, però non sopporto le menzogne gabellate per sacrosante verità, tanto per mettere un pannicello caldo sulle ferite immense che questa umanità ballerina, ridanciana e scioperata dà alla natura.

La natura sopporta la violenza per un certo tempo, salvo vendicarsi in modo inconsueto. Ecco il senso, a parer mio, della lettera del mio amico.

Non siamo capaci di essere pesci, di stare dentro l’acqua dell’esistere, di lasciarci trascinare dalla corrente della vita, “aderendo” alle cose di cui abbiamo dimenticato il senso, del fiore come del sole, del cavallo come della lucertola, del bimbo e del suo essere bimbo come del cane e del suo essere cane e non bimbo. Siamo presi, conquistati,



sottomessi all'avere e all'apparire, piuttosto che all'essere. Riflettere sul proprio essere al mondo è faticosissimo. Costa lavoro e fatica enorme alla ricerca dei vari perché, che dovrebbero dare senso alla vita. È più facile appropriarsi del modello e uniformarsi a esso, piuttosto che chiedersi il perché delle cose e del mondo.

Blocco qui queste mie riflessioni non senza avere aggiunto che quanto detto sopra sembra non avere nulla a che vedere col mondo dell'arte. Non è così, esimi, perché anche l'artista è influenzato dai modelli e, oggi, non è altro che una pedina dentro un modello di sistema, il sistema dell'arte appunto, perfettamente funzionante, all'interno del quale lui non è in grado di incidere nella società, perché non può scardinare i simboli proposti, altrimenti il sistema stesso si incepperebbe. Così, al poveruomo non resta altro che sgomitare per entrarvi e quindi adagiarsi, finalmente felice di ubbidire e di diventare noto proprio in funzione della sua ubbidienza.

A questo punto è lecito un interrogativo: "Dov'è l'artista nel senso etimologico del termine?"

Ma, di questo dirò in appresso.

Michelangelo Pistoletto,
Venere degli stracci, 1967

Di fronte all'immagine

Tra intuizione, intenzione razionale ed espressività

Lettori miei carissimi, mi accingo a un lavoro immane. Il lavoro immane è quello di scendere nei dettagli della lettura dell'opera d'arte. Ho dato retta ad alcuni lettori e ora, ahimè, sto per strapparmi tutti i capelli filo per filo.

Da dove cominciare a trattare un argomento così complesso come quello di capire cosa c'è dietro l'immagine pittorica, scultorea o anche dietro una poesia? Non sono Federico Zeri che fece delle sue 5 lezioni all'Università Cattolica di Milano un libro: "Dietro all'immagine" appunto, che rappresenta la pietra miliare per chi vuole accostarsi alla lettura di un'opera d'arte, a cui rimando, ovviamente, chi avesse voglia di approfondimenti. Io cerco di capire a modo mio e, come mio solito, parto, l'avrò fatto altre volte, dall'etimologia della parola arte.

Intanto, mi sono presa la briga di consultare quattro o cinque lingue per vedere il genere grammaticale che "arte" ha in ciascuna lingua. Ne ho dedotto che, a eccezione del francese in cui art è maschile, in tutte le altre lingue dal latino (ars) al tedesco (kunst), al polacco (sztuka), all'inglese (art), all'italiano (arte) e perfino nel siciliano (l'arti), il sostantivo è femminile. Mi sono anche presa la briga di consultare il dizionario etimologico e arte mi risulta originarsi da una radice ariana "ar" che ha il senso principale di *andare, mettere in moto, muoversi verso qualcosa* (essa fa parte di un vasto gruppo linguistico connesso alle operazioni del braccio a cui appartengono anche armilla=bracciale, harmòs=spalla, harmonia=proporzione, arithmòs= numero, e forse anche armentum=gli armenti e alcuni altri). Dunque arte ha a che fare col femminile, anzi col "divino femminile", con l'irrazionalità, e con quel pizzico di sana follia che ci fa vedere il mondo e le cose del mondo da un'altra angolazione, da un altro punto di vista, di cui si è detto in precedenza.

Da arte deriva ovviamente artista. E chi è costui? È colui che agisce, spinto da un movimento interiore verso un "altrove", verso una realtà altra ugualmente reale, come quella in cui viviamo.

In altre parole, l'arte è fascinazione, è scandaglio nel magma dell'esistenza. E, checché se ne voglia dire, non è per tutti, anche se a tutti è stato dato il dono della creatività, facoltà posta nell'emisfero destro di quella materia grigia che si trova dentro la nostra "capa", e che al momento della nascita è bello, attivo e funzionante, mentre nell'emisfero sinistro "riposa" la razionalità, che si acquisisce dal primo vagito e si va man mano a rinforzare, ad ampliare, nel corso della vita. Infatti, trascorriamo tutta un'esistenza, da quando apriamo gli occhi, a quando poi cominciamo ad andare all'asilo, alle elementari, all'università... alla vecchiaia, a rafforzare il nostro emisfero sinistro, a consolidare, cioè, la nostra razionalità, per diventare cittadini mo-



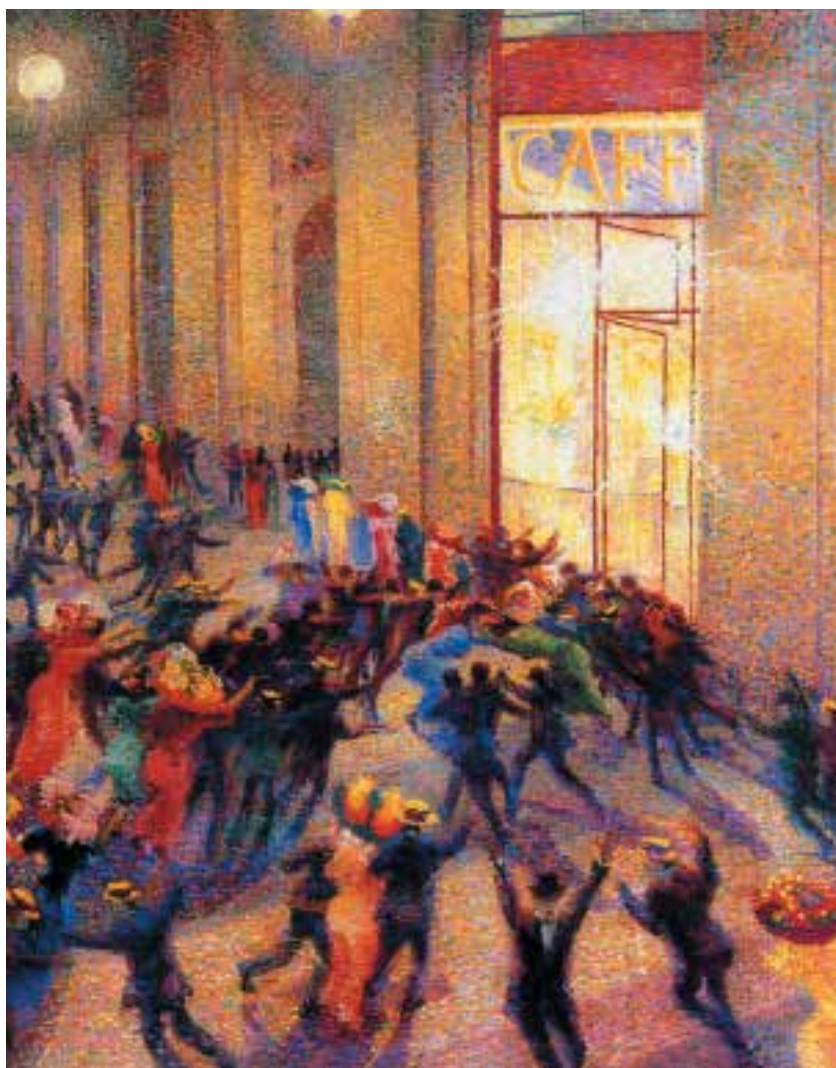
dello, alunni modello, donne e uomini modello, padri e madri modello, e così via, mentre tendiamo a mortificare la creatività, la fantasia. Conseguentemente, e questo riguarda particolarmente la contemporaneità, epoca logica e razionale quanto altre mai, così “mortificato” l'emisfero destro anche in arte non riesce a “lavorare” come dovrebbe.

Nel numero 119 di questa rivista vi dicevo che gli artisti sono incapaci, oggi, di rendere metaforica la realtà (facevo, per converso, in quell'occasione l'esempio del Seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio) e come opera d'arte esibiscono un oggetto prelevato direttamente dalla quotidianità (letto disfatto, cane morente, penne a biro e futilità elencando).

Quest'ultimo gruppo di persone, operatori dell'arte, evidentemente non relaziona l'emisfero destro del cervello col sinistro per far diventare quell'oggetto stesso, quell'idea, metafora di una situazione. Infatti l'oggetto prelevato direttamente dalla realtà diventa sempli-

Rinascimento:
Michelangelo Buonarroti,
Tomba di Giuliano de' Medici,
con le allegorie della Notte e del
Giorno (particolare), Sagrestia
Nuova in San Lorenzo,
Firenze

Futurismo:
Umberto Boccioni, *Rissa in galleria*, olio su tela, 1910,
Museo del 900,
Milano



cemente momento di elementare informazione (insonnia, violenza e così via) senza la complessità di una visione più o meno organica dell'esistente.

In tal modo, ed è questa a parer mio la cosa molto grave riguardante l'arte contemporanea, viene a essere soppresso lo scarto tra intuizione irrazionale, il divino femminile, (emisfero destro) che è creatività e quindi arricchimento del modo di vedere la realtà e intenzione razionale (emisfero sinistro) che è visione del mondo.

L'arte, per essere arte, ma anche musica, poesia, teatro, cinema... ha bisogno della compresenza dei due emisferi.

Più o meno, diceva Musil, da par suo, ne *Il giovane Torless*, che ogni grande invenzione avviene per metà nel cerchio illuminato della nostra mente cosciente (parte sinistra del cervello NdR) e per l'altra metà nell'oscuro recesso del nostro essere più interiore (parte destra del cervello NdR). Ma anche Eistein pensava su per giù allo stesso modo.

Dunque ogni immagine, ogni parola, ogni suono è segno della coscienza percipiente (parte razionale) che è soggetta a contatto col mondo a infinite trasformazioni così come li sente l'artista (parte irrazionale) ed è soggetta anche a infinite interpretazioni da parte del fruitore che ne decodifica il messaggio.

In altre parole, ogni artista ci presenta da una parte l'oggetto artistico nella sua flagranza presente, dall'altra lo ritrae per darcelo nella realtà immaginaria deformata e deformante.

Pertanto, lettori miei, quando parliamo di arti, in genere teniamo presente sempre i concetti testé indicati. Ma aggiungiamo anche quest'altro concetto, che mi scaglierà contro l'ira di molti: l'arte è sempre elitaria, l'arte è "aristocratica", nel senso etimologico del termine.

"Aristocratica": vedete! *ritorna* la radice *ar*, col significato di cui sopra, a cui si aggiunge *kratu* che significa *colui che compie* e quindi l'arte è eco di viaggi, di movimenti, compiuti dentro l'anima, che pescano proprio nella risonanza interiore del singolo artista, che attinge a un'emozione viva nella memoria e che cerca di dare delle risposte ai problemi esistenziali, al dolore di vivere e sopravvivere. Ma lo deve fare sempre in modo poetico.

Tutte le arti, infatti, se vi prestiamo un attimo di attenzione, devono tendere verso la poesia, senza la quale qualsiasi opera sarebbe fredda e meccanica, anche se realizzata in modo ineccepibile.

In altre parole, l'arte è elitaria e aristocratica perché, lo vogliamo o non lo vogliamo, ha bisogno di applicazione, di sforzo diuturno, di studio e di esercizio costante, affinché, affilando gli strumenti della conoscenza, cioè affinando la tecnica espressiva, qualunque essa sia, diventi molto più facile il dire, il rappresentare, il musicare e così via quello che è il nostro sentire.

È come quando si fa un tema, se non si conosce bene la grammatica e la sintassi, come si fa a scrivere un periodo corretto e comprensibile? Oggi tutto deve essere facile e alla portata di tutti, per cui siamo tutti artisti, tutti poeti, tutti musicisti, tutti romanzieri e via elencando. Questo, è vero, è un bene, una cosa molto positiva, perché ciascuno ha il diritto sacrosanto di esprimere anche la parte destra del proprio cervello: la creatività.

Io inneggio a ogni forma di creatività, perché ci libera dai nostri fantasmi interiori, anche attraverso uno scarabocchio, una parola, un suono.



Metafisica:

De Chirico, Ettore e

Andromaca, collezione Mattioli,
Milano

Il problema è di *valutazione* e non mi stancherò mai di dirlo! Di valutare, di *giudicare*, nell'accezione etimologica del termine e cioè di *dire con iudicio*.

Dunque, lettori carissimi e stanchi di questa lunga tiritera, ancora un attimo di pazienza. Non sbuffate, la lettura ha questa bellissima prerogativa, si può sempre tornare a rileggere e se lo farete, come spesso faccio io, vedrete che ogni volta capirete le cose in modo diverso. Per la corrente filosofica denominata Ermeneutica, infatti, basterebbe leggere e rileggere nella vita pochissimi libri.

Torniamo all'arte e teniamo presente quanto detto sopra.

Ho accennato in precedenza al *codice multiplo* e al *codice unico* o *specializzato*.

Cosa intendevo dire? Mi riferivo a una teoria messa in campo da De Fusco, storico dell'arte, con cui concordo nelle linee generali.

Lui sostiene che le opere d'arte fino alla fine dell'800 potevano essere lette da vari punti di vista (*codice multiplo*): a) come un racconto tratto dalla vita, dai testi sacri, dalla letteratura, b) come una scena di teatro, c) oppure potevano essere letti secondo l'ordine compositivo in base a regole proporzionali e armoniche, d) o secondo il sistema coloristico, e) o secondo un simbolismo, f) o in base a un referente tratto dalle fonti più svariate e così via.

In questo senso, ogni opera d'arte si avvaleva di tanti strati di conoscenza e per ciò stesso poteva essere fruita a seconda della preparazione del riguardante.

Le immagini, infatti, gli stessi cicli di affreschi delle chiese che raccontavano le storie del Vecchio o del Nuovo Testamento, come tutti sanno, venivano considerati la Bibbia dei poveri, appunto perché allora, essendo la maggior parte delle persone analfabete, "leggevano" i sacri testi attraverso le immagini.

Oggi la lettura di un'opera attraverso un codice multiplo è passata al cinema.

Infatti, ogni film può essere fruito in relazione a una storia che si vuole raccontare, in relazione al colore dominante nelle singole scene, in relazione all'equilibrio formale delle sue scene, in relazione al messaggio morale, artistico, sociale... che vuole lanciare. Un esempio per tutti: "La leggenda del pianista sull'oceano" di Tornatore ci fa conoscere una storia, inoltre, le varie scene hanno un certo colore dominante. Dal punto di vista letterario rappresenta la metafora del viaggio dentro noi stessi.

Può essere "letto", ancora, come letteratura memorialistica, perché c'è un tizio che ricorda, o come qualsiasi altra cosa.

Quanto sopra, quindi, è accaduto all'arte del passato, il film di allora. Sperando nella chiarezza di questi concetti, passerei a considerare il co-



Informale:
Gino Cilio, Gestuale,
collezione privata dell'artista,
Roma

dice specifico o unico, caratteristico dell'arte moderna e contemporanea. Esso è quanto mai variegato e complesso nel suo insieme.

Tra la fine dell'800 e l'inizio del '900 in arte si evidenzia un costante formarsi ed esaurirsi di gruppi e di tendenze, ognuno dei quali sviluppa un proprio pensiero, una propria poetica cioè, che poggia l'accento: 1) ora sulla comunicazione immediata, vedi l'Espressionismo; 2) ora tende a mettere in evidenza il valore puro del colore come nei Fauves; 3) oppure tende all'equilibrio tra elementi astratti: triangoli, quadrati, rettangoli, linee ... come in De Stijl; 4) oppure evidenzia il movimento dinamico come nel Futurismo; 5) oppure tende a elaborare temi onirici, vedi il Surrealismo; 6) può anche mirare a un nichilismo assolutamente ironico come nella corrente Dada; 7) oppure può tener conto del gesto e del caso contro la regola, vedi l'Informale; 8) oppure può rispecchiare alcuni aspetti della cultura di massa vedi la Pop Art; 9) oppure ancora può riflettere sui propri mezzi di espressione, vedi l'arte Concettuale, e così di seguito.

Il problema, nel caso dell'arte contemporanea, consiste nel fatto che davanti a un'opera, per esempio informale, se non ne conoscia-

mo il codice siamo indotti a pensare che si tratti di una serie di macchie buttate lì a caso.

Eppure, per esperienza personale, posso dire che solo negli artisti più superficiali questo avviene, ma in alcuni come Pollock, il padre dell'Informale, come Emilio Vedova, come Gino Cilio e tanti altri la gestualità è assolutamente calibrata e presenta a monte tutta una serie di esperienze pittoriche di prim'ordine, altrimenti la macchia resta macchia e non esprime nulla. Non diventa armonia di colori e forme, non diventa, in altre parole, poesia.

Questo tipo di "specializzazione" dell'opera d'arte evidentemente ha imposto per ogni linea espressiva una particolare chiave di lettura, che se non si possiede, si comprende ben poco di un lavoro.

È come la professione medica, se uno non si intende di medicina, può fare il medico?

Così se uno non si intende di arte e non l'ha mai studiata, davanti a un'opera d'arte come si sente?

C'è anche da dire, come sostenevo poco sopra, che l'arte contemporanea presta il fianco a moltissime mistificazioni, anzi posso dire, senza tema di essere smentita, che sono più le mistificazioni che le vere opere.

Era questo il motivo per cui più volte, amici miei, vi ho parlato della facoltà del "giudicare", del dire cioè con "iudicio".

E chi può dire con iudicio? Solo chi ha passato una vita di studio e di lavoro sul campo.

Noi siamo orecchianti e magari orecchianti interessati al mondo dell'arte e quindi come verso ogni cosa, anche verso il mondo dell'arte bisogna avvicinarsi con umiltà e rispetto e sempre in punta di piedi, leggendo testi su testi.

Abbiamo gli occhi per vedere. Questo è vero. Abbiamo le orecchie per sentire. Questo è vero, ma non siamo in grado, se non dopo studi "matti e disperatissimi", di valutare...

Così come quando abbiamo un gonfiore a un dito: abbiamo occhi per vedere la tumefazione, abbiamo tatto per sentire, abbiamo cervello per capire che quello è un gonfiore, ma non siamo in grado di diagnosticare e curare. Sono necessari studi medici specifici.

Lo stesso avviene per ogni branca del sapere.

Una domanda, invece, che vi verrà spontanea, sarà quella di chiedervi come mai si passò dal codice multiplo a quello unico?

Cerco di rispondere, miei pazienti lettori, come posso.

Un tempo l'arte aveva il compito di rappresentare dei valori religiosi, ho parlato altrove della Bibbia dei poveri, oppure dei valori morali, civili, storici, antropologici e via elencando.

Quando, però, questi valori cominciarono a vacillare e la realtà del



mondo non venne vista più “sub specie aeternitatis”, ma frantumata in mille modi di vita, gli artisti si chiesero quale rapporto ci fosse tra arte e vita, o almeno un qualche aspetto della vita e ognuno singolarmente ma soprattutto in gruppo diede le sue risposte, ora mettendo in evidenza l’aspetto razionale, ora quello onirico, ora il quello casuale, ora quello dinamico, ora quello cinetico, ora quello popolare, ora quello irrazionale e così di seguito.

Per esprimere ciascun aspetto qui indicato, gli artisti misero in opera vari “artifici”, che diedero luogo al Cubismo, al Futurismo, all’Espressionismo, al Dadaismo, al Surrealismo, all’Informale, al Concettuale e così via, che esamineremo in futuro di volta in volta.

Prima, però, abituiamoci a comprendere un poco meglio l’arte che si definisce classica e cioè quella col *codice multiplo*, oggetto dei prossimi articoli, perché *apparentemente* sembra più semplice, in realtà

Informale:
J. Pollock, Numero 8,
Neuberger Museum,
New York



Rinascimento:
Botticelli, *Primavera*, Uffizi,
Firenze

è infinitamente più complicata, appunto perché i codici sono tanti e sviscerarli tutti non è possibile.

Avete presente quella che impropriamente si chiama *La Primavera* di Botticelli?

Beh! A tutt'oggi, dopo secoli e secoli, non c'è ancora un'interpretazione convincente su quello che l'artista ha voluto rappresentare con la sua opera.

Diceva Federico Zeri, citato in apertura, che già noi dopo trent'anni circa perdiamo il senso di alcune immagini, figuriamoci a tanta distanza di tempo.

Teniamo presente, *sempre!*, che le opere d'arte di qualunque genere, pittoriche, poetiche, musicali... attingono tutti a una stessa fonte: lo "spirito del tempo" che le ha generate.

Noi figli di tempi altri, non credo che possiamo comprendere appieno il senso profondo di alcune epoche, anche studiandoci sopra una vita.

Oggi leggiamo la *Divina Commedia*, e magari ci piace moltissimo. Ma, quel mondo armonico, retto da una mente ordinatrice, in cui le sfere celesti non facevano una grinza, non lo comprendiamo più, quel mondo regolato da ritmi sempre uguali e che lo rendeva eterno ha perso senso, insieme alla domanda sui destini ultimi.

Al suo posto la contemporaneità ci offre un mondo caotico di cui non riusciamo a vederne le finalità.

Tutto oggi è precario e confuso e quindi quella realtà armonica e finalisticamente indirizzata è fuori per sempre dalla nostra portata. Resta l'uomo con la sua fede, oppure con la sua violenza, oppure col suo desiderio d'amore, che nei grandissimi assume connotazione universale e noi di quello soltanto dobbiamo e possiamo accontentarci. Il mondo medievale, di cui Dante rappresenta la summa, non esiste più, così come non esistono le altre epoche se non come storia, però possiamo gustare ciò che di eterno un'opera rappresenta, l'amore, l'amicizia, il dolore, la follia, la violenza...

Tutto questo preambolo per dirvi, che spesso è bello godere dell'opera sia a figure, che non, solo per l'emozione che suscita in noi, molto ci resterà precluso per sempre, nonostante ci siano dei ricercatori che ambiscono, attraverso lo studio comparato, di capire effettivamente qual è il "racconto" vero di un'opera figurativa, ma anche di un'immagine qualsivoglia.

Adesso, mia cara lettrice e mio caro lettore, dopo questa lunga e intricata tiritera facciamo un break e tiriamo una boccata d'ossigeno, dato che le argomentazioni sono state assai complesse.

Nei prossimi articoli parlerò dei "generi" nell'arte, della sezione aurea e della prospettiva.

Niente paura, pregiatissimi amici, vedrete che le cose saranno più semplici di quanto non possiate immaginare...

I generi nell'arte e il senso dello spazio

Lettori carissimi, che mi seguite con pazienza, siate sinceri, quante volte avete sentito blaterare: “Ma... a cosa serve l'arte?”.

Beh! Potrei rispondere: “A cosa serve la filosofia? A cosa serve la poesia? A cosa serve il romanzo? A cosa serve l'antropologia?” e non finirei mai con gli interrogativi.

È vero, non servono a lavare i panni o a zappare né a spazzare il pavimento né a cucinare o a imbottire panini al burro... Ma so soltanto che non potrei vivere senza.

A sostegno di quanto detto vorrei citare una frase del poeta Ezra Pound che dice “È una sciocchezza sostenere che l'arte non sia didattica. Una rivelazione è sempre didattica”.

Cosa intende dire Pound? Che l'arte, qualunque arte, rivela sempre un frammento di realtà, che noi non avevamo visto precedentemente e quindi ci insegna sempre qualcosa.

A mio modesto parere, proprio e non solo in forza del pensiero di Pound, l'arte serve, e come! Certo non ci porterà una lira in tasca l'osservare un'opera d'arte, ma quanta produzione di idee ci può dare! Immaginate Omero, Dante, Ariosto, Verga, Giotto, Michelangelo e via citando. E se non ci fossero stati?

Ma, non perdiamoci in digressioni ed entriamo subito in argomento, osservando che ogni artista, anche quando ci sembra che ricorra a un'accurata figuratività, in realtà usa sempre, per esprimere un suo pensiero, un certo grado di astrazione, che ha a che fare con la sua formazione culturale, la sua capacità tecnica, la scelta del momento in cui lui dà vita alla rappresentazione e così via.

Adesso, andiamo con ordine e cerchiamo di schematizzare parlando dei “generi” nell'arte, ai quali aggiungerò il senso dello spazio, non senza raccomandarvi, carissimi lettori, di non perdere mai l'emozione del primo impatto con l'opera, perché, spesso, troppo “cervello”, troppi frazionamenti ci inducono a sottovalutare le nostre emozioni. Così come avviene quando si fa l'analisi testuale di una poesia e si va a esaminare il titolo, il tipo di testo, la dimensione spazio temporale, i campi semantici o altro, a cui va aggiunto che ognuna di queste branche ha poi delle sottosezioni che a sua volta hanno... Alla fine, dopo tanto lavoro, abbiamo perso la suggestione che la lettura di un testo poetico ci offre.

Allo stesso modo avviene quando si osserva un dipinto, lo si seziona punto per punto, si leggono le varie interpretazioni, si esaminano i colori, le forme, la linea, il tratto, il segno, gli equilibri e via scorrendo, in ultima istanza abbiamo sciupato l'emozione che quella bella opera ci avrebbe fornito al primo impatto.

Però, come sempre avviene per le cose di questo mondo, *in medio stat virtus* e pertanto cominciamo col chiederci: “Che cos'è un'opera



d'arte?" e quali sono gli elementi che la compongono. Le risposte potrebbero riempire dozzine di volumi, oppure poche righe, se diciamo che arte è equilibrio, gusto, capacità di comunicare emozioni, di esprimere un pensiero attraverso delle forme, dei colori, dei rilievi, ma anche attraverso suoni, frasi, scritti letterari e così di seguito.

L'opera d'arte scaturisce dall'insieme delle osservazioni della realtà da parte dell'artista in uno con la sua fantasia. Mi spiego meglio. La natura nella sua apparente mutevolezza è immutabile e non ha coscienza dell'evento che si verifica, l'artista invece è cosciente e condiziona il risultato di un'opera in base a ciò che pensa, sente, immagina...

Vorrei, inoltre, cari lettori, che teneste presente una cosa importante: i criteri di valutazione di un'opera d'arte variano col tempo.

Il Caravaggio fu dimenticato per un paio di secoli! Allo stesso modo Giotto fu sottovalutato nel '500 e nel '600 e così per tanti altri artisti.

Vorrei, ancora, che tenessimo presente anche che un'opera è sempre un prezioso documento di storia, di costume, di modo di vita, di modi dell'abitare, dell'arredare... E ora entriamo nel vivo della questione.

Molti storici dell'arte tendono a dividere le varie opere in "generi", che sono, tuttavia, sempre approssimativi e indicativi e spesso non

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

Van Eyck, *I coniugi Arnolfini*,
National Gallery,
Londra



rigidamente separabili, ma, poiché schematizzare chiarisce sempre meglio i concetti, abbiamo, così: a) il genere religioso, il più vasto, anche perché quadri e sculture avevano, soprattutto un tempo, uno scopo didattico, essendo la maggior parte dei fedeli analfabeti e quindi questi imparavano, attraverso le immagini, le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, la vita dei Santi e così via (un cenno particolare merita il nudo nella visione cristiana, assolutamente proi-

bito perché fonte di peccato, a eccezione del corpo dei santi, e così gli artisti ci hanno lasciato nudi eccelsi come quelli dei martiri, di San Giovanni Battista o dello stesso Cristo); b) abbiamo, poi, il genere “profano”, i cui soggetti sono storici, mitologici o semplicemente narrativi: guerre, vittorie, battaglie, sconfitte... oppure adombrano delle allegorie come *La Primavera* del Botticelli, difficilmente decifrabile a tutt’oggi, lo stesso per *La tempesta* di Giorgione, e tutta una serie di dipinti allegorici soprattutto rinascimentali; c) infine abbiamo la cosiddetta “pittura di genere”, che raccoglie tutte quelle opere che rappresentano la vita comune, insomma le scene di tutti i giorni, che potevano arredare tutte le case e quindi mettevano in relazione l’artista con uno strato più vasto di popolazione, dal momento che anche lui aveva il problema di mettere insieme il pranzo con la cena per tutta la sua famiglia.

In questo “genere” abbondano le nature morte e i ritratti. Infatti, chi se lo poteva permettere, chiamava l’artista in casa per tramandare la propria effigie, famosissimo è il quadro che ritrae i coniugi Arnolfini di Jan Van Eyck. Importanti furono, e sono ancora oggi, gli “autoritratti” degli artisti stessi, rilevanti non tanto per il somiglio, quanto per l’immagine psicologica che il soggetto dà di se stesso. Invece le nature morte, considerate a volte un genere “minore”, rimanevano semplicemente molto decorative. Ma, a partire dall’800, con Cezanne per esempio, o De Chirico, o Braque, Picasso, Morandi e tanti altri si vestono di un raffinato lirismo.

Questi grosso modo sono i generi.

Nell’ambito di questi, poi, di frequente si usava investire il soggetto rappresentato di una forma allegorica, come abbiamo detto poco sopra.

Vi starete chiedendo già da tempo, cari lettori, cos’è questa allegoria, visto che la troviamo in tutte le arti?

Ricordate che uno dei modi di leggere la Divina Commedia era appunto l’allegorico?

Niente di più semplice dal punto di vista etimologico. La parola deriva dal greco e significa: un altro parlare e quindi è una figura retorica in cui viene nascosta l’immagine logica, che è sostituita con quella immaginosa.

Fu molto diffusa nel Medio Evo e definita da Dante come “verità nascosta sotto bella menzogna”.

Faccio un esempio. Per indicare l’eternità gli artisti dipingevano un serpente che si mordeva la coda, a cui si aggiungeva a volte una meridiana o una clessidra, a indicare il tempo che passa; per la Vittoria usavano dipingere una donna alata, che teneva nella mano alzata una corona di alloro. La Pace aveva un ramo di Ulivo, mentre per

indicare il martirio si usava una fronda di palma. L'Abbondanza era una fiorente signora con un mazzo di spighe, mentre la Miseria era una vecchia cadente con i seni penduli. La Pigrizia era una clessidra rovesciata a indicare il tempo perduto e l'ozio era rappresentato da un individuo grasso e dall'espressione ebete. La Fedeltà, lo sappiamo, era il tradizionale cane, la Fortuna la donna bendata, il Cristo l'albero della vita. Una scala d'oro stava a indicare l'ascesa al Paradiso, una fonte il Cristianesimo.

Accanto a queste allegorie erano rappresentate pure le Virtù e i Vizi. Per esempio Andrea Pisano li dipinse nella Porta del Battistero di Firenze, ma anche nelle formelle del campanile di Giotto.

Da tenere a mente anche che le figurazioni più diffuse erano quelle mitologiche: le Muse rappresentavano le arti, Venere l'amore, Marte la guerra e così via.

Andrea Pisano, formella della Porta sud del Battistero di Firenze raffigurante *Il Trasporto del corpo del Battista*





Giotto, *La rinuncia dei beni paterni*, affresco nella Cappella Bardi in Santa Croce, Firenze

Certo, oggi, queste immagini per noi non avrebbero senso se non ci fossero stati, addirittura a partire dal Rinascimento, volumi illustrati da incisioni e stampe che ne spiegavano i significati, lo stesso Leonardo li teneva in grande considerazione. Tra i più importanti citiamo *Iconologia* di Cesare Ripa del 1593.

Intanto, prendendo lo spunto dai generi su accennati vorrei approfondire meglio il discorso sullo spazio in quanto scoperta della profondità e del volume in senso prospettico.

Gli Egiziani, i Greci e i Romani usavano una prospettiva elementare e intuitiva di tipo naturale che affondava le sue radici negli studi di Ottica poi raccolti ed esposti nelle *Proposizioni* di Euclide, il quale non partiva dalla distanza, ma dall'angolo da cui la grandezza di un oggetto era guardato.

Nel Medio Evo lo spazio era un'astrazione e veniva rappresentato da un fondo blu, celeste, oppure dorato e la figura stessa era assolutamente piatta. Infatti riconoscete facilmente un dipinto in stile bizantino, oppure una famosa icona russa.

Come sapete, esimi lettori, solo a partire da Giotto lo spazio cominciò ad assumere un aspetto tridimensionale, poiché gli oggetti e le immagini si susseguivano su piani di profondità diversi l'uno dall'altro, per cui quelle più vicine venivano rappresentate più grandi, viceversa le lontane più piccole. Con Giotto comparve anche la scena, in cui erano raffigurati paesaggi, rocce, architetture e via dicendo. Tra l'altro molte scene all'interno di una stessa cornice erano rappresentate in successione, per cui all'effetto di spazio tridimensionale si aggiungeva il senso del tempo. Quindi gli ambienti di Giotto e di molti suoi seguaci erano come "scatole", che si succedevano le une alle altre e spesso tra

Masaccio, *Trinità*, affresco,
Chiesa di Santa Maria Novella,
Firenze

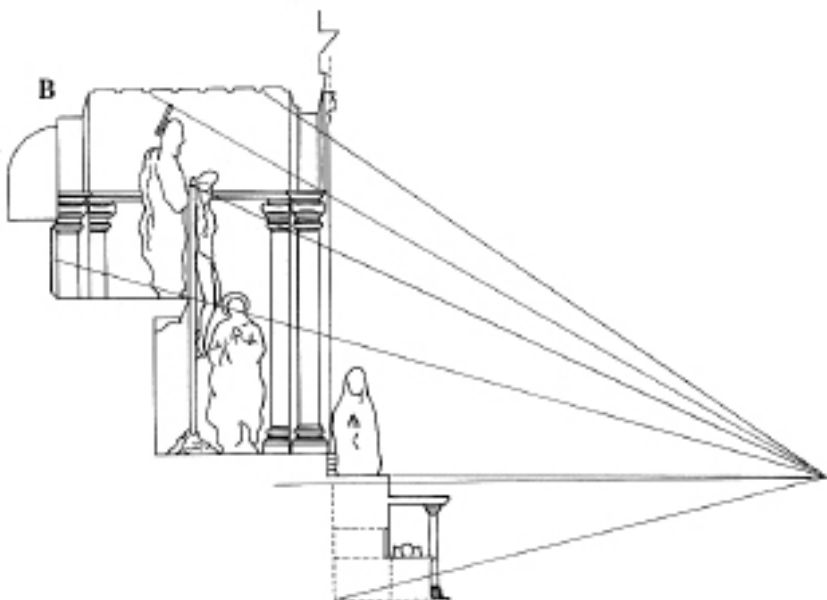


loro comunicanti a simulare un gioco di incastri di forte senso spaziale. Vedi a mo' di esempio "La rinuncia dei beni paterni".

In questo lavoro l'architettura presenta, come potete constatare, una prospettiva intuitiva in cui la teoria delle immagini sia a destra che a sinistra segue l'andamento decrescente dell'architettura. Mentre Francesco, non essendo ancora diventato santo, pur essendo senza vestiti, in ottemperanza al divieto di raffigurare il corpo nudo, è coperto dal mantello del religioso che sta alle sue spalle. Tra l'altro le varie espressioni dei volti sono abbastanza eloquenti intorno all'avvenimento che si sta verificando, cosa che non accadeva nelle immagini precedenti, le bizantine, per esempio, fisse nella loro ieraticità e senza "spessore" prospettico.

Nel Quattrocento, già con Masaccio, la prospettiva diventò scientifica. Vedi quel capolavoro conservato a Firenze in Santa Maria Novella che rappresenta la *Trinità* con Madonna, San Giovanni e Committenti. Se la osserviamo bene, notiamo quanto solenne sia la composizione che è di tipo piramidale, cioè disposta a triangolo ascendente, il cui vertice è rappresentato da Dio, sotto c'è il Cristo, poi la Madonna e S. Giovanni e ai lati, a costituire i vertici del triangolo ideale, i due committenti.

Quanto all'impianto prospettico, la linea dell'orizzonte si trova all'altezza del gradino su cui sono inginocchiati i committenti, come risulta dall'immagine riportata.



Proiezione prospettica della
Trinità di Masaccio

A tutto questo rigorosissimo impianto prospettico, tanto da far pensare che ci sia stata nel disegno preparatorio la mano del Brunelleschi, padre della prospettiva scientifica, si aggiunga l'uso del chiaro-scuro ben dosato e molto sicuro che dà "spessore" ai corpi effigiati. Nel frattempo, comincia a comparire, dietro il primo piano dei dipinti, anche il paesaggio.

Antesignano di questo genere è il famoso Antonello da Messina, che pare sia stato il primo ad adottare i colori a olio, la cui tecnica avrebbe appreso dai fiamminghi.

Metodo assai importante, perché permetteva al dipinto su tela, e non più su tavola, di essere facilmente arrotolato e trasportato.

Si è favoleggiato sul fatto che Antonello da Messina, dalla Sicilia abbia fatto un viaggio lunghissimo, di cui non si hanno documenti precisi, fino a raggiungere i paesi nordici, ove questa tecnica era adottata. Ma non si è mai tenuto presente quale porto importante fosse allora Messina, che vedeva arrivare merci da tutto il mondo e quindi anche dipinti arrotolati.

Comunque sia, il nostro artista è uno dei più grandi anticipatori della scenografia pittorica che esprime compiutamente nel suo San Sebastiano della Pinacoteca di Dresda, il cui sfondo è costituito da una specie di campiello veneziano con palazzi, portici, passanti e alti camini sotto un cielo verdastro che, come se nascondesse un mare non visibile, si riflette nell'"aria" che "circola" nell'opera.

Tra l'altro, a terra si può notare una grossa colonna fortemente volumetrica abbattuta, che sicuramente è simbolo del Cristianesimo che ha soppiantato il mondo pagano, e che fa da pendant al corpo bellissimo e, anch'esso, accentuatamente volumetrico del giovane soldato romano ucciso dalle frecce pagane e che si erge in tutta la forza della sua giovinezza addossato al tronco di un albero. La prospettiva è applicata a tutte le figure e in particolare a quella figurina sulla sinistra distesa a terra e vista di scorcio, che giace in un angolo. Come potete osservare, oltre al Santo e alle architetture visti in prospettiva, la vera protagonista del dipinto è la particolarissima luce. Sotto di essa San Sebastiano emerge in tutta la sua solennità, proprio perché ci sono delle figurine più piccole.

Inoltre, la parete di sinistra è in ombra, per cui ne risulta accentuato lo spazio intorno e ci porta a immaginare una quinta di un teatro. Invece le pareti di fondo sono molto luminose e a causa di ciò si avvicinano al fruitore e nello stesso tempo assumono risalto perché il cielo è scuro e a loro volta fanno risaltare le piccole figure che animano la scena.

Cari lettori, vorrei continuare, ma vi affaticherei molto e mi mandereste presto presto a quel paese dove nessuno vuole andare, per cui



Antonello da Messina,
San Sebastiano, riporto su tela
da tavola, Gemaldegalerie,
Dresda

mi riservo di “tormentarvi” nelle prossime puntate col commento di altri capolavori.

Adesso vorrei farvi osservare una cosa importantissima per chi ha frequentazioni con i musei e che spesso viene trascurata da molti, tanto che non vi facciamo più caso: la cornice.

Essa, ancora oggi, ha la funzione di separare la realtà circostante dalle scene che vengono raffigurate all'interno del quadro, quindi la realtà dall'immaginazione, ed era, soprattutto nel passato, sempre parte integrante di un dipinto. Immaginate il famoso Tondo Doni di Michelangelo, senza la cornice, scolpita e voluta dallo stesso artista! Nel Medioevo, prima che fosse scoperta la prospettiva scientifica, ma anche quando la prospettiva era intuitiva, come in Giotto e nei suoi seguaci, la cornice, costruita con grande maestria e misura in legno intagliato e dorato, aiutava moltissimo l'artista, perché metteva in evidenza la profondità dello spazio immaginario in cui il fatto raffigurato si svolgeva ed era anche momento di raccordo con l'architettura del luogo, in cui il dipinto veniva posto. Immaginate i grandi dittici, trittici, polittici che ornano le nostre chiese senza le cornici, sarebbero solo un insieme di lavori monchi, appunto perché la cornice aveva la funzione di rendere omogeneo lo spazio della rappresentazione pittorica.

Gli stessi affreschi nelle basiliche avevano una loro cornice, anch'essa dipinta e simbolica, a separare lo spazio della realtà, il mondo esterno, da quello artificiale immaginato dall'artista.

Anche in presenza di quadri di genere o di ritratti, autoritratti, nature morte e così via c'erano sempre delle cornici di legno con intagli di forme varie. La cornice quindi, allora come oggi, racchiude e modifica una certa visione dello spazio sia con il condizionarlo sia col crearlo.

Oggi si tende a semplificare la cornice, addirittura se andate nei Musei e osservate bene, molte antiche e monumentali cornici sono state tolte e sostituite con anonimi listelli, che tolgono certo molto all'espressività del quadro, appunto perché quadro e cornice erano, allora, un tutto inscindibile.

Lettori cari, vi ho tediato abbastanza? La prossima volta cercherò di fare meglio... Parlando sommariamente delle varie tecniche pittoriche e commentando altri lavori.

Ancora sulla prospettiva

La rappresentazione grafica corretta delle leggi della visione

Cari lettori, durante le vostre vacanze in giro per l'Italia, e non, avete visitato qualche museo? Siete riusciti a stabilire i generi nell'arte? Avete notato qualche allegoria? Avete saputo distinguere tra prospettiva intuitiva e scientifica? Se avete detto "sì" a tutte le domande, visto che si ritorna ai voti della nostra infanzia, io vi appioppo un bel 10 tondo, tondo.

La volta scorsa avrei voluto dilungarmi maggiormente sulla prospettiva, ma non l'ho fatto, perché vi sareste annoiati e mi avreste mandato a quel paese. Ho preferito farvene inghiottire una pillola. Un'altra ve la prescrivo ora.

Ricordiamo intanto, che la prospettiva è un metodo di rappresentazione grafica, che ci restituisce un'immagine, un disegno, un bassorilievo su una superficie a due dimensioni (larghezza e lunghezza) come se ne avesse tre (profondità).

In pratica, la prospettiva è la rappresentazione corretta delle leggi della visione. Questo detto in parole poverissime. Essa, come dicevamo nel numero scorso, era stata intuita dagli antichi, ma fu applicata con rigore scientifico nel Rinascimento.

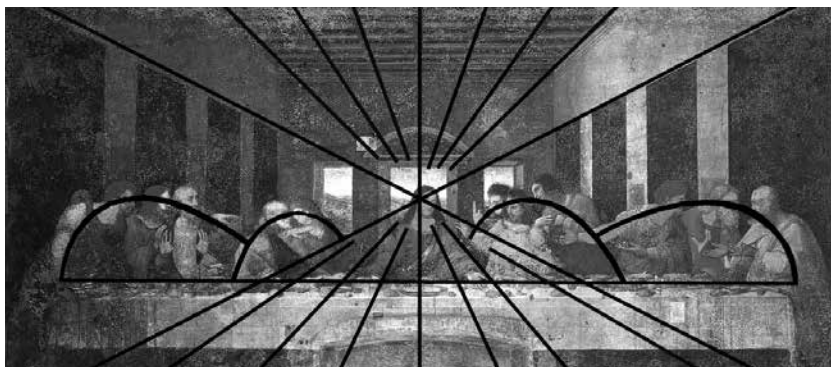
Rigore, tuttavia, non assoluto. Infatti, quando gli artisti si avvedevano, che l'applicazione rigida delle leggi prospettiche nuoceva alla resa dell'immagine la correggevano in qualche punto.



Mantegna, *Cristo morto*,
Pinacoteca di Brera,
Milano

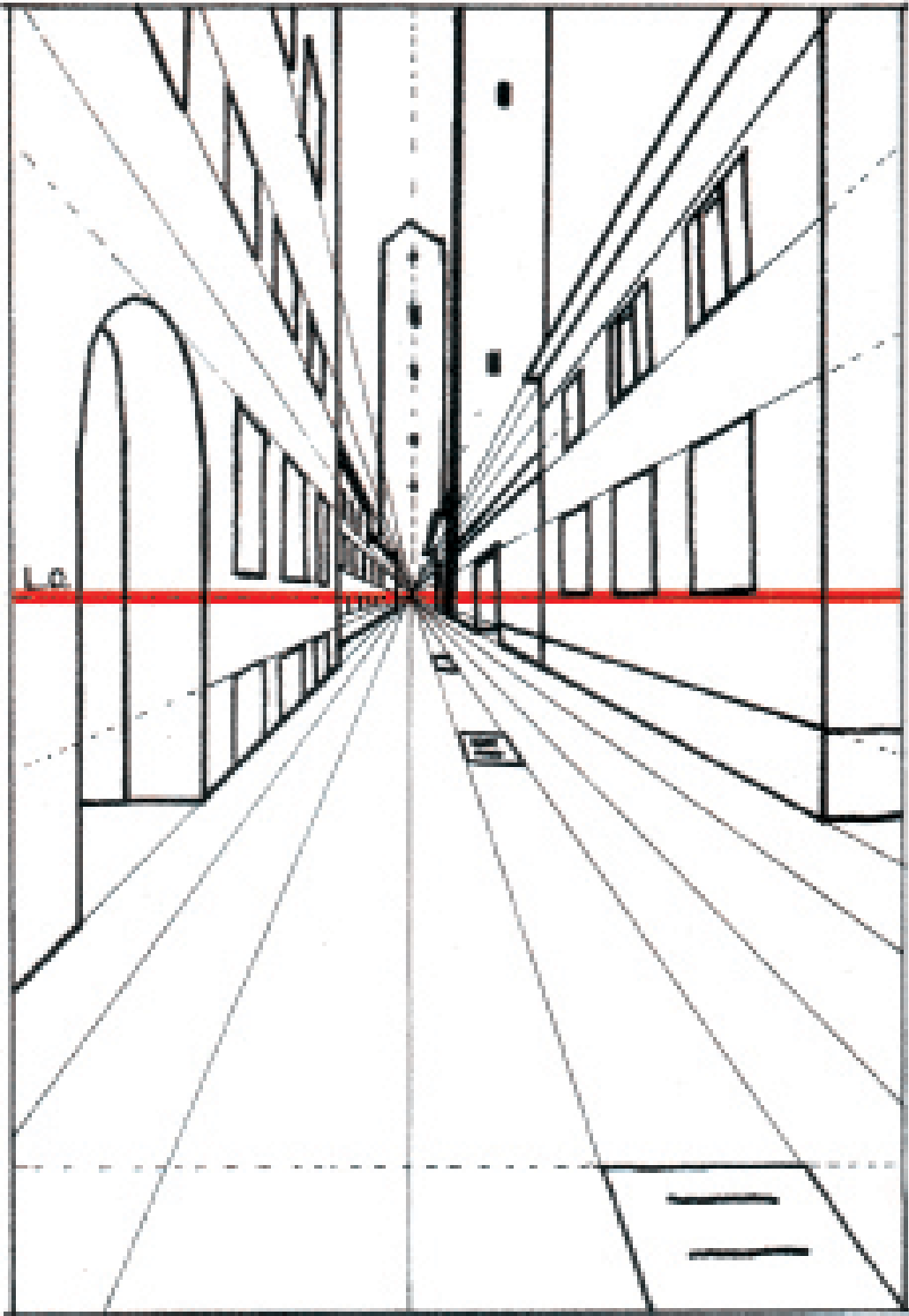
Leonardo, *L'ultima Cena*,
 Refettorio Santa Maria
 delle Grazie,
Milano
 (sotto: lo schema prospettico)

Pagina seguente
 Schema di uno scorcio
 prospettico di Pavia



Qualche curiosità. Immaginate quel capolavoro che è il *Cristo morto* del Mantegna. Se la prospettiva fosse stata applicata rigidamente, i piedi del Cristo avrebbero dovuto nascondere una parte del corpo. L'artista, con un colpo di genio, ridimensionò i piedi e ci diede un capolavoro, che consiglieri a tutti di vedere, almeno una volta nella vita. Rimarrete estasiati dall'espressività dell'immagine, che cambia ogni volta quando cambiate voi di posizione rispetto al quadro, peraltro non grande. Almeno questa è la sensazione che ho provato io vedendolo.

E ancora, Leonardo, nella famosa *Ultima cena*, è stato appurato in seguito alla recente ricostruzione digitale che ne ha fatto Peter Greenaway, fece il piano della tavola imbandita inclinato di 7° (cito a memoria!) rispetto alla corretta prospettiva, proprio per rendere possibile all'osservatore di vedere gli oggetti sul tavolo. Quest'opera d'arte rappresenta il culmine della scienza prospettica del tempo, in quanto, qui, si integrano perfettamente e armonicamente sia lo spazio reale del refettorio della Grazie, sia lo spazio illusionistico dell'opera, senza parlare degli effetti di luce.



Leonardo, da quel genio che è, sfrutta la luce che proviene *realmente* dalla fila di finestre di sinistra del refettorio, dandoci la sensazione che siano queste a illuminare la parete di destra dell'opera, la cui luce in realtà è "finta", è dipinta. Ma, la luce "finta" filtra anche dalla triplice fila di finestre del fondo, di modo che queste "luci" hanno la funzione, incrociandosi, di realizzare "un campo" in controluce sulla testa del Cristo, che sembra avere una immaginaria aureola, infatti è lì il punto di concorso di tutte le linee prospettiche.

Ricordiamo, inoltre, che le leggi della prospettiva, a maggior ragione, furono applicate alle strade, alle piazze, ai monumenti. Insomma all'architettura.

Adesso, miei cari lettori, vi propongo un esperimento. Quando vi recherete a Pavia verificate la convergenza delle linee prospettiche laddove alla fine della strada ci sono delle torri. Vi accorgerete senza difficoltà che le direttrici suggerite dalla pavimentazione della strada stessa e dai profili delle case tendono a convergere in un unico punto che si trova al centro e alla base delle torri. Questo punto in cui convergono tutte le linee si chiama *punto di concorso*. Mentre la linea orizzontale che passa per il punto di concorso si chiama *linea d'orizzonte* che idealmente si trova all'altezza degli occhi. In questo schema il punto di concorso è solo uno e quindi la prospettiva è frontale. Invece, la *linea di terra*, o linea di stazione, in genere, corrisponde con la base del dipinto.

Esempio di prospettiva frontale è il bellissimo quadro di Raffaello: *Lo sposalizio della Vergine*, ove il punto di concorso è rappresentato dalla porta aperta del tempietto circolare.

Perugino, *Consegna delle chiavi a Pietro*, Cappella Sistina, Roma



Un'altra curiosità. Raffaello era stato allievo del Perugino, che aveva dipinto un affresco nella Cappella Sistina dal titolo: *La consegna delle chiavi* che lo influenzò molto.

“Triste quell’allievo che non supera il maestro”, dice un vecchio refrain leonardesco, e basta mettere a confronto le due immagini per comprendere la superiore armonia compositiva, il ritmo nella disposizione delle immagini, la misura e così via di Raffaello.

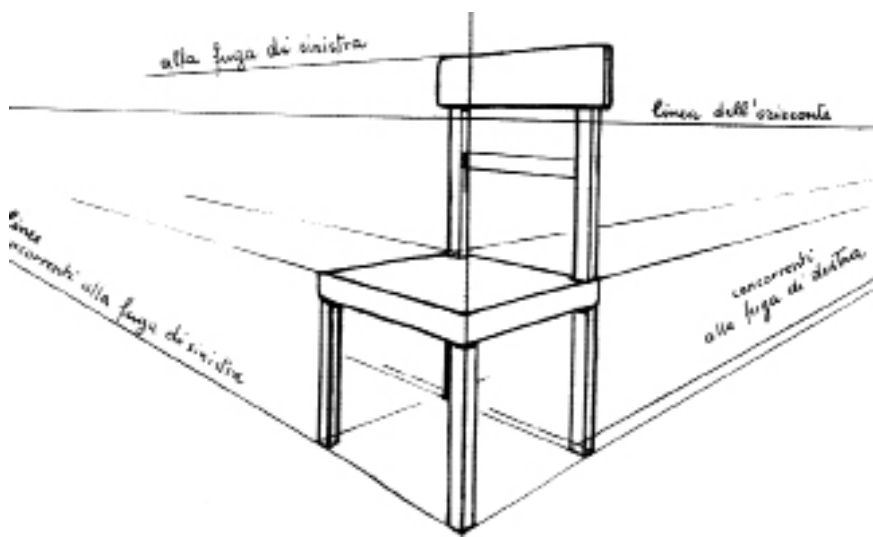
Della *Trinità* con Madonna, San Giovanni e committenti di Santa Maria Novella in Firenze, abbiamo parlato la volta scorsa.

Adesso aggiungiamo, che tutto l’affresco ha un impianto che simula un altare votivo, con una mensa sotto la quale c’è uno scheletro, che allegoricamente (ricordate l’allegoria?) rimanda al destino comune di tutti gli uomini: la morte. Poco sopra è raffigurato un giardino ideale su cui sono inginocchiati i donatori.

Fin qui ci siamo? Esiste poi la *prospettiva angolare* o accidentale che invece di un solo punto di concorso ne presenta due detti comunemente *punti di fuga* che si trovano alla destra e alla sinistra dell’osservatore, come si vede a proposito della prospettiva angolare di una sedia.

C’è poi la *prospettiva illusoria* di grande suggestione, come per esempio le finte cupole dipinte sul soffitto piano di una sala o di una cappella, le finte balaustre con statue o persone che sembrano affacciarsi e guardare la vita che si svolge nel salone.

Un esempio per tutti (che potete ammirare nella pagina seguente) è quello del sempre geniale Mantegna nella *Camera degli sposi* del Palazzo Ducale di Mantova.



Lo schema di una prospettiva angolare di una sedia



L'artista si trovò di fronte a un ambiente relativamente piccolo, quindi per dare ampiezza allo spazio, lo concepisce a mo' di vasto padiglione. Questo si apre su uno sfondo in cui campeggia un paesaggio arricchito da bellissime architetture, dentro le quali nella parte nord c'è la scena che rappresenta la Corte di Ludovico Gonzaga, e nella parte ovest: l'incontro del marchese Ludovico col figlio Francesco, Cardinale.

Tutta la decorazione delle pareti, delle vele, della lunetta e della volta è splendida. Ma ciò che colpisce a prima vista l'osservatore è una fittizia apertura circolare del soffitto: *oculo di cielo*, inserito dentro una ghirlanda di fiori e di frutti sormontata da una balaustra da cui si affacciano otto putti alati e due gruppi di donne.

Questa particolarissima visione dello spazio influenzò moltissimo gli artisti successivi. Vedi le finte balaustre che si affacciano sui magnifici saloni settecenteschi affrescati dal Tiepolo, le illusorie balconate di Paolo Veronese nella villa palladiana di Maser e così via.

Come potete osservare dall'immagine, per il Mantegna l'escamotage di "aprire" la volta verso il cielo diede alla stanza una maggiore illusione di profondità e un grande senso di ariosità, che il modesto ambiente di per se stesso non avrebbe consentito.

L'amore per gli scorci audaci, per le forme definite, in una parola per la ricerca prospettica-illusionistica e per la massima resa plastica dei volumi sfociò, poi, in Mantegna nel tragico e mirabile Cristo morto (Cristo in scurto). Di cui abbiamo detto. Purtroppo l'artista morì a soli 37 anni.

Prima di chiudere con questo grande genio dell'arte, vorrei commentare un altro dipinto che si trova a Parigi al Louvre, e cioè il San Sebastiano. La cui storia non è poi così semplice. Probabilmente fu una tela donata da Chiara Gonzaga dopo il suo matrimonio con il conte Gilbert di Bourbon di Monpensier, 1481, alla chiesa di Notre Dame ad Aguiperse.

Se lo esaminiamo più da vicino, il dipinto esibisce una grande compostezza formale e una grande armonia compositiva. In esso si evidenziano due masse importanti: la colonna a cui il Santo è legato e il Santo stesso. Tali masse sono viste come volumi geometrici immersi nello spazio. Se, per esempio, tracciate una forma sommaria in cima alla colonna e all'architrave, noterete che è costituita da un cubo immaginario. Dietro il santo e la colonna si vede un piccolo paesaggio biancheggiante di una città classica, che ha la funzione di esaltare le masse in primo piano. Esse, come si diceva, si possono paragonare a due colossi di grande forza plastica avvinti l'uno all'altro, rispetto ai quali i carnefici, ritratti in basso, sono povera cosa. I geni non mettono mai "roba" a caso, però. Queste raffigurazioni alla base del



Mantegna, San Sebastiano,
Louvre,
Parigi

Pagina precedente
Mantegna, Camera degli sposi,
Palazzo ducale,
Mantova



Salvador Dalí, *Ultima Cena*,
1955, olio su tela, 167 x 268 cm,
National Gallery of Art,
Washington

dipinto, infatti, fungono da elemento equilibratore. Esse danno risalto alle masse superiori concepite come figure classiche, eroiche e grandiose. In Mantegna, infatti, la rievocazione del mondo assume una serena e armonica compostezza classica, perché, per lui, questo universo antico rappresenta un ideale di bellezza incorruttibile. Infatti, se osservate bene le opere dell'artista, anche spulciando semplicemente su Internet qualora volette approfondire le tematiche, vi scorgerete questo senso di nostalgia per quel mondo eroico e solenne.

Dimenticavo di farvi notare il colorismo, che con il suo tono più o meno profondo, accentua l'effetto illusionistico.

Vorrei teneste a mente, che ad applicare le leggi della prospettiva non furono soltanto gli artisti del passato, anche tra i contemporanei, ve ne sono molti.

Un esempio? Salvador Dalí se ne servì nella sua *Ultima Cena* del 1955 che si trova alla National Gallery di Washington.

Anche qui la prospettiva è centrale e tutte le linee di concorso si fermano al centro della fronte del Cristo, appena sopra il naso. La resa del mondo reale va oltre il reale stesso. Infatti, le immagini sono di un'esasperata perfezione fotografica, ma inserite in un ambiente surreale, che rende enigmatico il dipinto.

Il suo simbolismo si evidenzia nella ripetizione del numero dodici: dodici gli apostoli, dodici i lati dell'immaginario dodecaedro, composto da dodici pentagoni. Si rileva in quest'opera di Dalí, come in tanti altri surrealisti del resto, la presenza di immagini che hanno a che fare col sogno ottenute con la fusione magica tra il ricordo del sogno stesso e la fantasia.

Poi, a proposito di compostezza classica, e non vi tedio più, carissimi lettori, vorrei portarvi al Museo Archeologico di Napoli e mettervi davanti a due affreschi rappresentanti lo stesso soggetto, tanto per affinare la sensibilità nel cogliere le sfumature, e cioè *Teseo e i giovani ateniesi* la cui data di esecuzione è da collocare intorno al 79 d.C. per entrambi. Essi raffigurano l'eroe che ha ucciso il Minotauro.

Desidererei teneste a mente, che la figura umana sia maschile che femminile, grazie alle sue linee armoniche, ha sempre costituito un soggetto privilegiato per gli artisti sin da tempo immemorabile.

Infatti, come avete notato, sia in questo articolo sia nel precedente, ho messo in evidenza diversi nudi di San Sebastiano (e molti altri ne avrei potuto mettere anche in questo numero, non l'ho fatto per non annoiarvi), appunto perché la figura è spesso un pretesto per fondere architettura e figura, oppure figura e paesaggio, oppure, come nel caso della scultura, tra figura e vuoto circostante.

Maestri indiscutibili della figura umana e del nudo in particolare furono i Greci, mentre i Romani preferivano rappresentare il corpo avvolto nella toga, perché, a loro dire, il nudo corrompeva la gioventù. Ma, torniamo ai nostri due nudi di partenza: uno, il più bello, proviene da Ercolano, l'altro da Pompei.

Osserviamo nelle due pagine seguenti il primo (a) che fu rinvenuto su una parete della Basilica, l'altro (b) nella casa detta di Gavius Rufus a Pompei. In entrambi i casi Orfeo è rappresentato nudo al modo degli atleti, con giovinetti che gli baciano la mano e gli abbracciano le gambe. Il popolo guarda commosso la scena e appunta la sua attenzione sul mostro che giace morto in basso a sinistra. La somiglianza delle due figurazioni è fortissima, tanto che si potrebbe pensare a un modello comune o a un maestro comune. Se guardiamo, però, con attenzione ci accorgiamo che le due opere sono caratterizzate da una *diversissima* sensibilità estetica.

Il giovane di Ercolano (a) ha una compostezza classica e un impianto compositivo che ci rimanda direttamente al mondo greco e a Lisippo in particolare. In questo lavoro le luci e le ombre sono morbidissime e rendono plasticamente "morbida" la muscolatura. Inoltre il disegno è fluido e dà la sensazione di grandiosità. Come non ricordare i nudi di Michelangelo della Sistina? In quest'opera il fascino del mondo ellenistico-romano si fa presenza con tutta la sua eleganza.

(a) *Teseo e i giovani ateniesi*, affresco rinvenuto su una parete della Basilica a Ercolano e conservato al Museo Archeologico di Napoli



Detto questo, andiamo al secondo Teseo (b), quello di Pompei. Qui il corpo è muscoloso e gigantesco, ma, a osservarlo bene, è grezzo. Rassomiglia piuttosto a un eroe di campagna, del tutto privo della grazia delle opere che risentirono dell'influenza greca. Per questo motivo, possiamo pensare che il suo autore sia un artista della zona romano-campana. Infatti, a questo punto, si può ipotizzare che la poetica ellenistica si sta per trasformare in una più rozza cultura locale, e, se vogliamo, anche più originale. Ma non basta l'originalità per fare di un'opera un capolavoro, non solo del passato, ma anche del presente.

Per questa volta la "pillolina artistica" è stata inghiottita? Vi rimando alla prossima.



(b) Teseo e i giovani ateniesi,
affresco rinvenuto nella
casa detta di Gavius Rufus a
Pompei e conservato al Museo
Archeologico di Napoli

La sezione aurea

La Divina Proporzione

Lettori miei carissimi, e affezionati se siete arrivati a leggere tutte le puntate. In questo numero mi azzardo a parlarvi di fatti matematici, di cui non capisco un'acca e quindi la cosa mi è alquanto difficoltosa. Ma siccome so, per esperienza, che se un concetto è difficile, prima di tutto bisogna semplificare, in modo da renderlo più chiaro e poi approfondire man mano le varie idee. Questo è quello che cercherò di fare, per precisare prima a me e poi a voi cosa sia la "sezione aurea" in un dipinto.

In primis, come dicono le persone di altissima cultura... cerchiamo di definire cos'è la sezione aurea. Essa, in parole povere, è "il rapporto tra due grandezze disuguali". Questo di primo acchito.

Poi, approfondiamo il discorso e complichiamolo col dire che "la grandezza maggiore è medio proporzionale tra la grandezza minore e la somma delle due grandezze". Un poco complicato, vero?

Semplifichiamo: se abbiamo due grandezze disuguali: a e b , la sezione aurea di esse sarà espressa dalla proporzione: $(a + b) : a = a : b$. Questo in astratto.

Semplifichiamo ancora e diciamo in concreto: prendiamo un segmento AB che sia diviso da un punto C , il rapporto "aureo" è dato dalla proporzione $AC : CB = AB : AC$.

Detto in parole: il segmento maggiore diviso per il segmento minore è uguale al rapporto tra l'intera linea divisa per il segmento maggiore e cioè, lo ripetiamo ancora e controllate bene, avremo come abbiamo detto $AC / CB = AB / AC$.

È più chiaro adesso? Io penso di sì!



Pertanto, quando vi serve un rettangolo, sceglietelo in modo che i due lati siano in rapporto aureo.

Lo so, lettori cari, ve l'avevo detto, è una cosa complicata. Ma andiamo avanti e semplifichiamo ancora una volta: tale rapporto equivale approssimativamente a 1,6180, un numero irrazionale. Questa costante matematica è espressa dal simbolo greco "fi" (ϕ minuscolo, oppure Φ maiuscolo).

Ed ecco un'altra curiosità: questa costante si avvicina moltissimo alla serie Fibonacci formata dalla progressione: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, ... Come potete constatare ogni numero è costituito dalla somma dei due precedenti. Questi rapporti matematici trovano riscontro anche



Struttura interna del Nautilus

in natura, per cui, come facilmente potete arguire, hanno sempre impressionato la mente degli studiosi sin dall'antichità, che vi hanno visto un ideale di bellezza e di armonia tanto da chiamarlo "Divina Proporzione".

Sembra che il cervello umano sia predisposto a questa proporzione, in quanto ne ricava una sensazione di piacevolezza, quando essa è applicata a un quadro o quando si osserva, per esempio, la posizione dei semi nel girasole oppure una pigna o le scaglie dell'ananas o la disposizione dei petali in un fiore, la stella marina, la bellissima spirale che segue nel suo sviluppo il Nautilus e un'infinità di forme naturali.

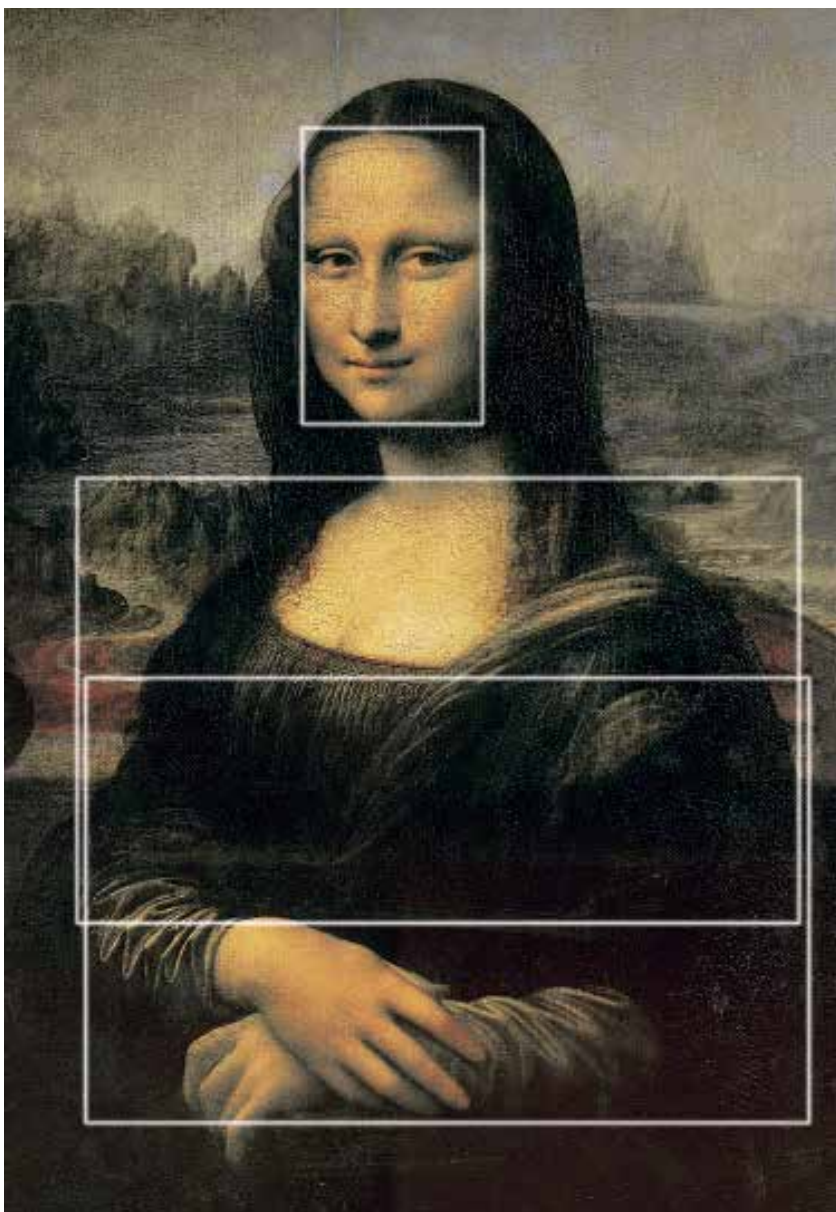
Ma non basta, anche i moderni frattali sono ispirati alla "Divina proporzione", così come le misure delle schede telefoniche, delle carte di credito, delle schede SIM ecc... Provare a misurare per credere. Basta seguire le precedenti indicazioni.

Ancora qualche altra curiosità: Notre Dame di Parigi è stata costruita secondo le regole della suddetta proporzione, così come il Palazzo dell'ONU a New York. E non è da meno la Piramide di Cheope. Pare, e sottolineo *pare*, che essa sia stata edificata secondo le regole della "divina proporzione" appunto, anche se non è abbastanza sicura la conoscenza di essa, in quanto le nozioni in possesso degli antichi Egizi erano per la massima parte empiriche.

E che dire, poi, della musica! Per gli intenditori una curiosità: Beethoven, per esempio, nelle “33 variazioni sopra un valzer” divise la composizione secondo la serie di Fibonacci.

Ora andiamo sul pratico e vediamo come gli artisti si regolano quando vogliono mettere in evidenza certe forme, certi punti piuttosto che altri. Immaginate che il *disegno a* sia equivalente a un quadro di forma rettangolare le cui misure siano per esempio 81 centimetri

Rapporti aurei identificati nello spazio che va dal collo a sopra le mani, dalla scollatura fin sotto le mani e nelle dimensioni del volto della **Gioconda** di **Leonardo**

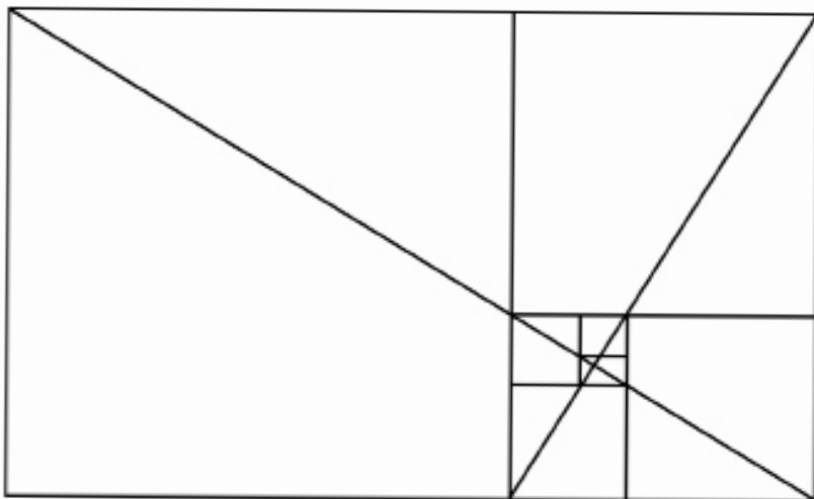


per il lato maggiore e 50 per il minore (le misure della Gioconda di Leonardo sono intorno al 50 x 80).

In seno a questo rettangolo cerchiamo, nella pratica del disegno, di stabilire qual è la sezione aurea ϕ (vi siete mai chiesti perché in genere gli artisti privilegino le forme rettangolari nei quadri?) senza fare troppi calcoli e in modo sbrigativo. Tracciate in questo rettangolo un quadrato che abbia per lato lo stesso lato di quello minore del rettangolo, cioè un quadrato di lato 50 x 50, vi resterà ancora un rettangolo di lato maggiore 50 e minore 31, poi ancora togliete un quadrato uguale al lato minore e così via, fino a quando tracciando le diagonali del primo rettangolo (50 x 81) e del secondo (31 x 50) esse si incontreranno in un punto x, che costituisce appunto la sezione aurea di un rettangolo 50 x 81. Vi potete cimentare anche con altre misure e troverete sempre con tale procedimento la sezione aurea. Questa si può trovare facilmente in un triangolo, un pentagono ecc... anche se il procedimento è leggermente più complicato, io per semplicità mi sono soffermata solo sul rettangolo.

Un suggerimento: se siete pittori o simpatizzanti, scegliete sempre una tela su cui riportare il vostro disegno in modo che, dall'inizio, il rapporto tra il lato maggiore e il minore sia uguale a 1,6180, all'interno di essa scegliete uno o più sezioni auree e il successo è assicurato. Avrete un quadro in cui l'occhio dell'osservatore si soffermerà istintivamente dove volete voi.

Ovviamente in seno al rettangolo di cui sopra, a seconda di come organizzate la suddivisione dei quadrati e dei rettangoli, ci saranno altre sezioni auree.



Schema della sezione aurea in un rettangolo

Una sezione aurea della facciata
del **Partenone**,
Atene



In genere l'occhio per un destrorso va in alto a destra. E poiché poco sopra abbiamo parlato della Gioconda, vi potete divertire a tracciare varie "divine proporzioni" a cominciare dal celebre volto racchiuso appunto in rettangolo aureo.

Passate al Partenone. Figuriamoci se i Greci non si intendessero di armonia... Tutto l'edificio è racchiuso in un rettangolo aureo, all'interno del quale ci sono diverse sezioni auree. Io ve ne indico una: quella che sta in alto a destra tra il quinto e il sesto triglifo. Altri punti aurei li potete trovare da soli, secondo lo schema indicato.

Ancora un quadro con complesse sezioni auree, che abbiamo visto nel numero precedente e che richiamo alla memoria, è *L'ultima cena* di S. Dalí del 1955, in cui le stesse dimensioni del quadro (167x268) sono quelle di un rettangolo aureo e ancora la disposizione delle figure è ottenuta secondo rettangoli aurei. Le stesse facce pentagonali del dodecaedro che sovrasta la scena della cena sono realizzate tenendo presente la sezione aurea.

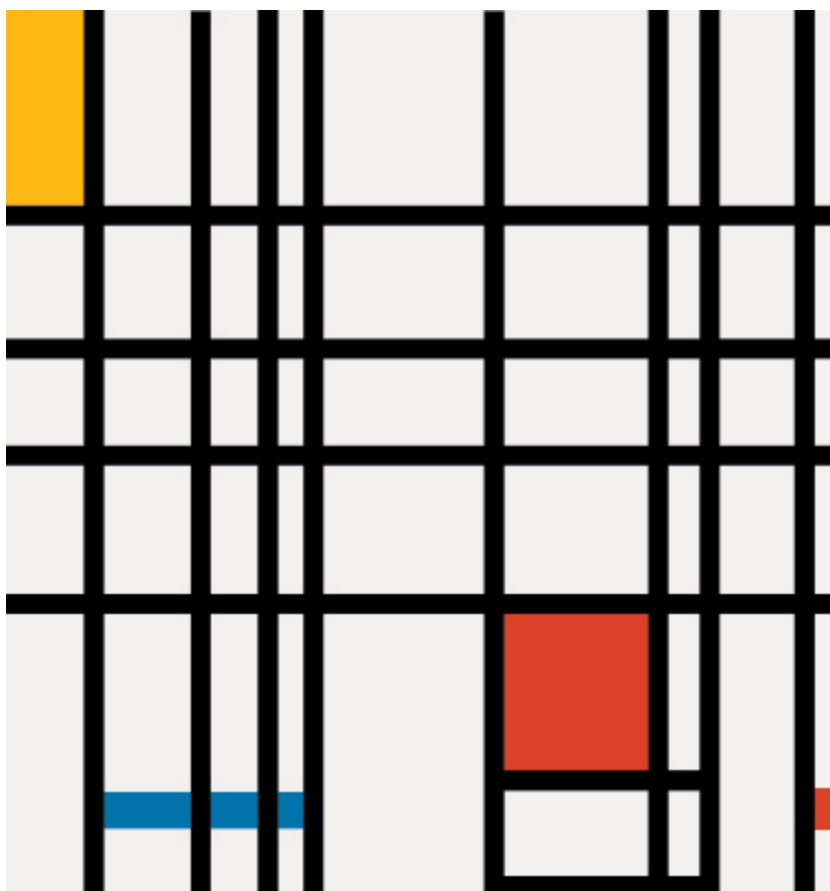
Tra gli altri moderni, grande ricercatore di armonie nel quadro è senz'altro Mondrian.

Se non fosse stato quel grande maestro che fu, i suoi quadri sarebbero passati sotto silenzio a causa della semplicità delle forme. Ma ciò non avvenne per la capacità grandissima di saper dosare e calibrare il "peso" dei colori, le varie sezioni auree, le linee verticali e orizzontali, il loro spessore, i loro rapporti... Ma voi mi insegnate che questo non basta per realizzare un capolavoro, è necessaria anche una grande sensibilità e una grande intuizione, tutte qualità che

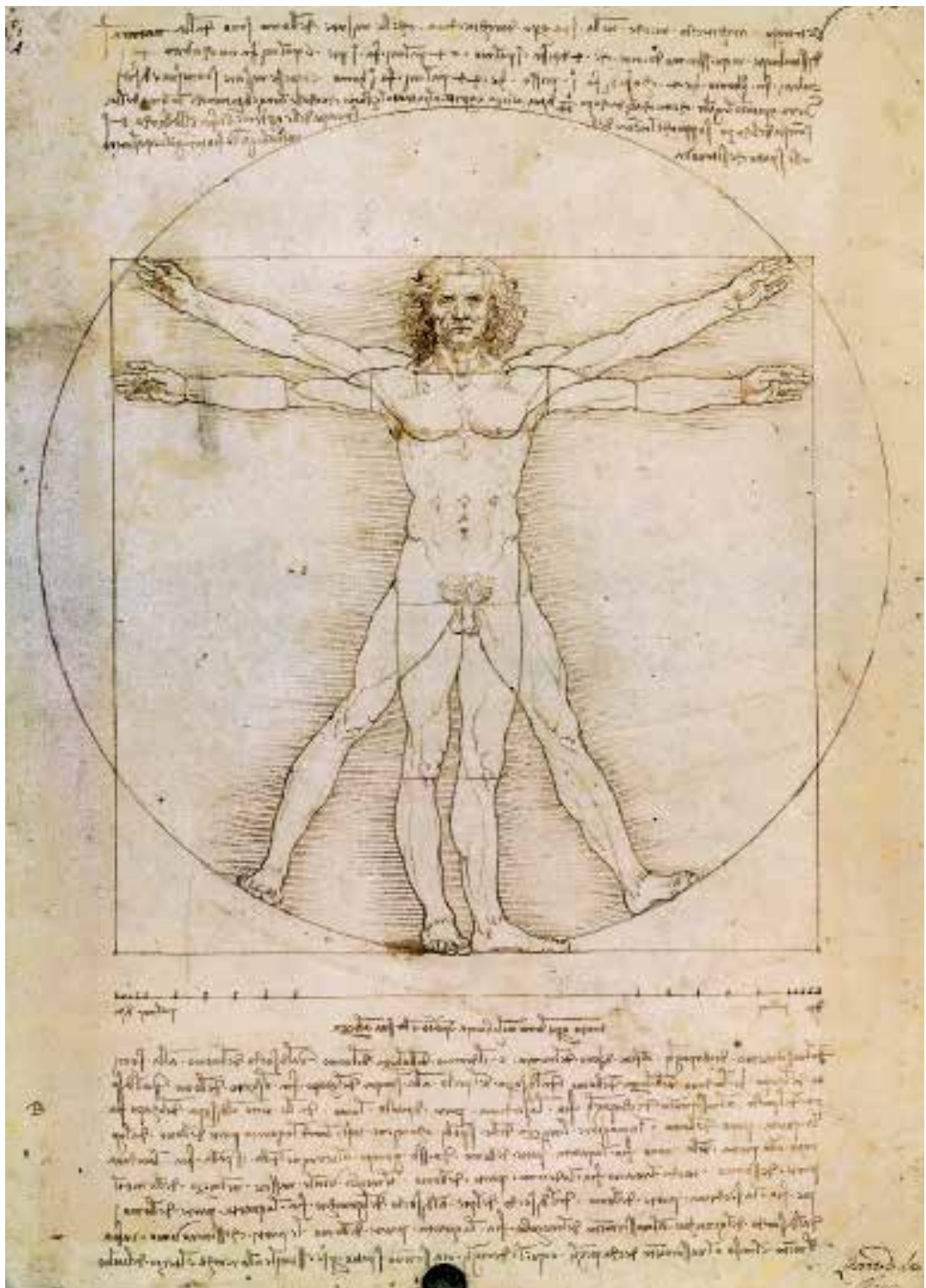
Mondrian possedeva in sommo grado insieme a una cultura teosofica molto vasta, almeno stando a quanto dicono i suoi biografi.

Ecco, nella figura riportata sotto, un esempio della grande capacità di questo artista di rendere straordinariamente armoniche le sue linee e le sue campiture di colore, sul significato delle quali ci soffermeremo qualche altra volta.

Relativamente alla sezione aurea si potrebbe parlare a non finire. Basti dire che essa viene applicata anche al corpo umano. Famosissimo è il disegno di Leonardo conservato all'Accademia di Venezia che riprende un disegno di Vitruvio, il quale nel "De Architectura" scrive: "Il centro del corpo umano è inoltre per natura l'ombelico; infatti, se si sdraia un uomo sul dorso, mani e piedi allargati, e si punta un compasso sul suo ombelico, si toccherà tangenzialmente, descrivendo un cerchio, l'estremità delle dita delle sue mani e dei suoi piedi". Infatti, Leonardo sostiene che la figura umana è perfetta quando l'ombelico divide l'uomo in modo aureo.



Mondrian, *Composizione con rosso giallo e blu*, olio su tela, Tate Gallery, Londra



Allo stesso modo per le proporzioni delle altre parti del corpo: la distanza dal gomito alla mano (con le dita tese), calcolando il rapporto aureo moltiplicata per 1,618, dà la lunghezza totale del braccio. La distanza dal ginocchio all'anca, moltiplicata per il numero d'oro, dà la lunghezza della gamba, dall'anca al malleolo. Anche nella mano i rapporti tra le falangi delle dita medio e anulare sono aurei, così il volto umano è tutto scomponibile in una griglia i cui rettangoli hanno i lati in rapporto aureo.

E adesso che avete appreso queste nozioni, mi raccomando, non vi mettete in costume adamitico davanti allo specchio con metro e penna alla mano per tentare di stabilire se il vostro corpo è armonico oppure no.

La risposta la sapete già, è NO! NO!!!, in modo assoluto. Quella pancetta vi frega le divine proporzioni!!!

Non azzardatevi a farlo poi col corpo della vostra compagna... sarebbe un vero disastro e vi costerebbe una fortuna in creme e diete dimagranti.

Torniamo al nostro uomo perfetto nelle sue dimensioni di Leonardo. Secondo me il disegno nel suo insieme sottende (è una mia interpretazione, e quindi prendetela col beneficio d'inventario) anche la famosa quadratura del cerchio. Essa è simbolo di perfezione che solo l'uomo può raggiungere. Infatti, notate che nel disegno il capo dell'uomo tocca il centro del quadrato (simbolo dell'aria, acqua, terra, fuoco nella nostra civiltà occidentale), mentre i piedi non sono più dentro il quadrato ma nel cerchio, simbolo di perfezione rappresentato anche nell'antica civiltà egiziana dall'*ouroboros*, cioè dal serpente che si morde la coda e che quindi forma un cerchio.

Perché proprio il serpente? Perché cambia pelle e si rinnova, come l'uomo si rinnova, perfezionando il suo sapere. Io penso questo proprio perché Leonardo era un conoscitore di alchimia, come del resto tutti gli artisti di quel periodo.

E adesso esercitiamoci.

Guardiamo la Nascita di Venere del Botticelli, soffermiamoci sulla figura di Venere. Inscriviamola dentro un rettangolo e vedremo che le sue misure sono secondo la "divina proporzione". Infatti l'ideale linea che va dal cento della testa fino a poco più in fuori del piede destro ha il suo rapporto aureo proprio nel punto in cui c'è l'ombelico, provate poi con braccia, gambe e altre parti del corpo.

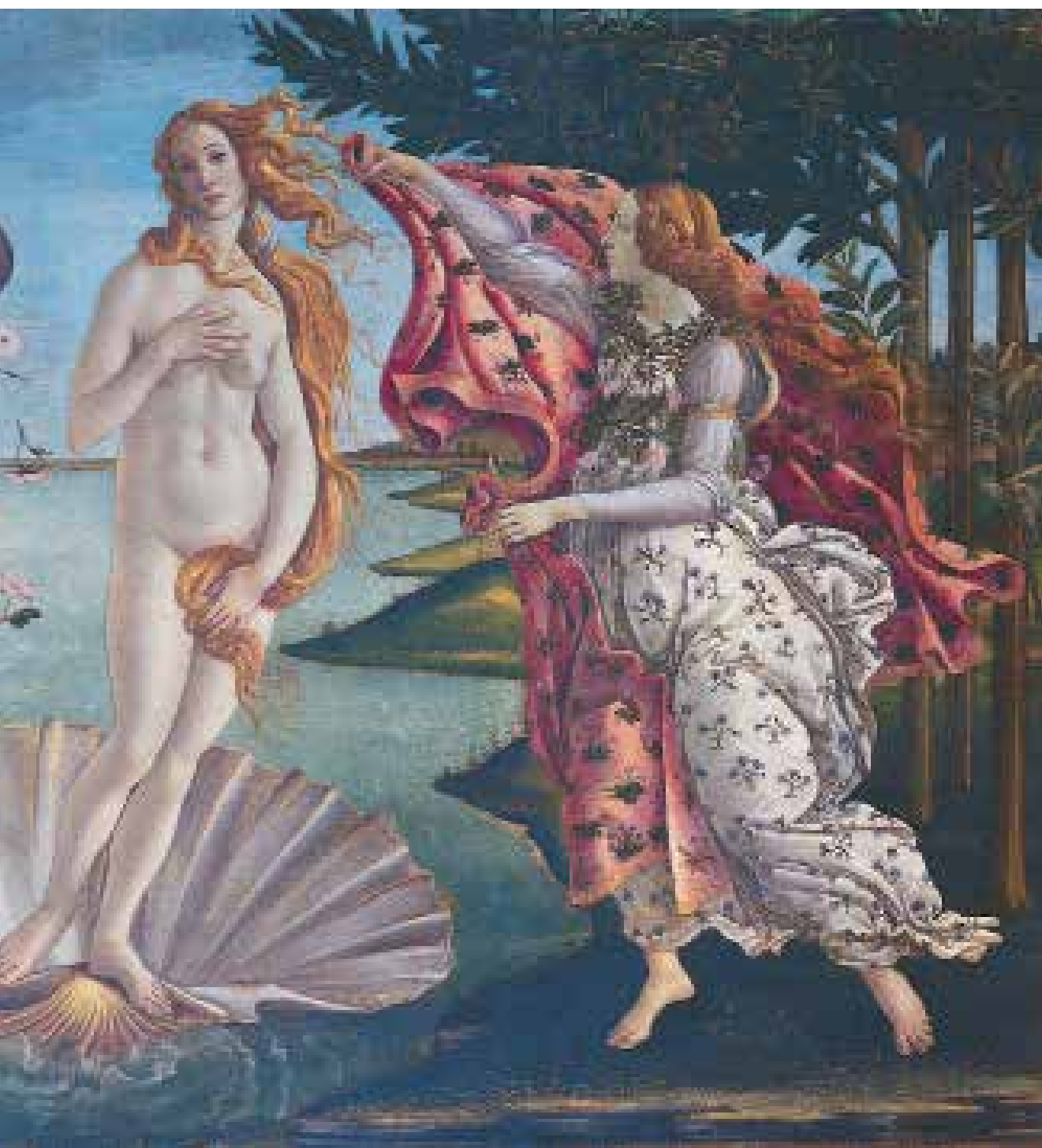
Per carità, come sopra, non mostratela alla vostra compagna, se siete uomini. E se siete donne non fate vedere il disegno di Leonardo. Io non voglio rimorsi... per beghe di centimetri...

Un'immagine ancora vorrei farvi ammirare, ed è *La Sorgente* di Ingres conservata al Louvre di Parigi.

Leonardo, *Proporzioni della figura umana*, Penna su carta, 34,3 x 24,5 cm, Accademia, Venezia

Botticelli, *La nascita di Venere*,
Galleria degli Uffizi,
Firenze







Osservatela bene e racchiudetela dentro un ideale rettangolo, poi controllate la divina proporzione lungo la linea immaginaria che va dalla testa ai piedi tenendo d'occhio il suo ombelico e vi accorgerete facilmente come sia rispettata la divina proporzione. Infatti in tutte le figure che ho mostrato notate un grandissimo senso di armonia compositiva e di euritmia delle linee, appunto perché gli artisti hanno rispettato le regole di cui sopra. Successivamente vi parlerò del fascino della Sorgente in relazione alla sua composizione e postura.

Mi scuso per la relativa aridità dell'esposizione, però credo che per comprendere bene un dipinto, ma anche un'architettura, un disegno, una scultura sia necessario conoscere questi piccoli segreti che gli artisti applicano alle loro opere.

Il discorso di cui sopra è certo un poco duro da digerire, ma, secondo me, molto interessante se, davanti a un'opera d'arte, vogliamo capire perché l'autore ha messo in evidenza quel punto in cui istintivamente si posa l'occhio, e non un altro, come vi dicevo sopra.

Ingres, *La sorgente*, Louvre,
Parigi

Il paesaggio nell'arte e analisi de *La Sorgente* di Ingres

Nel numero precedente abbiamo trattato la “sezione aurea” nei dipinti. In questo numero vorrei parlare, invece, della storia del paesaggio nell'arte, anche perché molte figure che vedremo sono inserite in questa cornice.

Dunque, il paesaggio ha una lunga storia e compare nei dipinti a partire dalle civiltà più antiche: Egizi, Greci, Romani...

Ricordate quante figure degli Egizi sono inserite in un paesaggio stilizzato e intuitivo? Tuttavia, come genere indipendente, rappresentato secondo determinate tipizzazioni, è relativamente recente. Infatti, solo nel '500 negli elenchi delle opere in possesso delle famiglie patrizie compare la dizione “paesi” o “tavolette di paesi”. Addirittura, nientemeno che la *Tempesta* di Giorgione viene definita in uno di questi elenchi: “paesetto su tela con tempesta, una zingara e un soldato”.



Giorgione, *La tempesta*,
Galleria dell'Accademia,
Venezia



Se osservate la *Gioconda*, le tante immagini, riportate in precedenza, i tanti San Sebastiano, i quadri di Botticelli e via elencando, vi accorgete che il paesaggio è sempre presente come “sfondo”. Nello stesso '500 si nutrivano un certo disprezzo per questo genere.

Infatti, a proposito dei pittori fiamminghi, il Vasari dice che “delle loro opere se ne trova persino nelle case dei ciabattini.” Soltanto nel secolo successivo e cioè nel '600, il paesaggio assume la dimensione della vera e propria pittura da cavalletto.

A Firenze, per esempio, questo genere come dipinto a sé stante non ebbe grande fortuna. I paesaggi di Giotto sono solo elementi stilizzati di scarso rilievo agli effetti della narrazione.

Mentre, poco distante, a Siena, nelle opere di Ambrogio Lorenzetti il paesaggio è già funzionale alla scena e un secolo più tardi nel San Sebastiano del Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) il paesaggio è realistico con le sue colline, i ruderi, i sentieri e le figurazioni di contorno. Tutti questi elementi, se osservate bene l'immagine, avvolgono la figura del Santo e sono visti secondo una rigorosa prospettiva, che scandisce ritmicamente e armonicamente lo spazio sensibile e reale. Bisogna aspettare la fine del '600 e il '700 perché gli artisti acquistino padronanza dei mezzi espressivi al fine di rendere la luce e l'atmosfera del momento. Ma, come spesso suole avvenire, alcuni esiti sono altissimi, altri meno, soprattutto quando i pittori vogliono rendere la realtà in modo fotografico, tutto a scapito della poesia e della capacità di cogliere l'attimo, isolandolo nello spazio e nel tempo. Fermiamoci un momento, cari lettori, e chiediamoci, ancora una volta: cos'è l'arte? E ancora una volta cerchiamo di articolare una possibile definizione. È la vita stessa che scorre, però, su un altro binario, ove trovano composizione armonica spazio e tempo, per cui quell'attimo viene a caratterizzarsi come eterno. Infatti, noi oggi fruiamo opere antiche in modo sempre emozionante, appunto perché l'artista ha isolato l'istante dal suo transeunte e poeticamente lo ha reso eterno. Mi viene in mente: “Silvia, rimembri ancora quel tempo della tua vita mortale...”. Il Leopardi nell'attimo del ricordo ha isolato l'immagine nello spazio e nel tempo, traendola fuori sia dal tempo sia dallo spazio stessi e l'ha resa eterna. Così, da quel momento in poi noi lettori la fruiamo come se quella immagine fosse davanti ai nostri occhi e sentissimo tutto il peso della giovinezza tradita, la malinconia di una vita spezzata nel suo fiorire.

E, dopo questa digressione che spero avrà reso più chiaro il concetto, torniamo al nostro argomento. Ancora nei primi decenni dell'Ottocento il paesaggio veniva dipinto in modo idealizzato, ma già dalla metà del secolo diviene genere a sé e domina incontrastato nelle rappresentazioni pittoriche di maestri più o meno affermati.

Pagina precedente
Giovanni Bazzi detto il Sodoma, San Sebastiano,
Galleria Palatina,
Firenze

“Perché il paesaggio diventa genere a sé?”. È presto detto. Siamo in piena rivoluzione industriale, le città annerite dalle fabbriche si ingrandiscono a dismisura e la natura sembra più lontana che mai e allora ecco spuntare i paesaggi in arte, quale rappresentazione di un’oasi di serenità.

Nel momento in cui non era diffusa ancora la macchina fotografica, addirittura i viaggiatori andavano in giro con un blocchetto di carta per fare degli schizzi e avere poi l’opportunità di ricordare i posti. Lo stesso Goethe nel suo viaggio in Italia fece numerosi bozzetti di questo genere.

T. Rousseau, *La foresta di Fontainebleau*, Louvre,
Parigi



Ma il tempo passa e i suoi ritmi si fanno più frenetici, la macchina fotografica soppianderà presto quest’uso, perché con un semplice scatto ci si porta a casa l’immagine che piace, anche se si è persa la poesia della traccia della propria mano.

E ora passiamo in rassegna rapidamente alcune immagini in cui il paesaggio diventa genere a sé. Vediamo quello del 1851 di Théodore Rousseau che ritrae una veduta di Fontainebleau. Abbiamo in primo piano una specie di quinta di palcoscenico costituita dalle fronde degli alberi dietro la quale si apre un paesaggio. Siamo al tramonto, l’atmosfera è serena. L’ambiente è boscoso e una tranquilla mandria si abbevera lungo un ruscello.

Dall’insieme scaturisce, è vero, una situazione di genere, però l’opera, pur non essendo eccezionale, ci mostra in pieno l’atmosfera ottocentesca col suo culto per la natura.

Inoltre, è questo il periodo in cui l'artista afferma il proprio diritto alla libertà d'espressione. Ne consegue che il rapporto con gli oggetti osservati e il suo pensiero stesso subiscano delle trasformazioni. Per esempio, passioni e sentimenti, nel momento in cui sono espressi, travolgono i tradizionali canoni estetici e portano il rapporto con la natura verso una concezione panica in opposizione e come reazione, ovviamente, alla razionalità illuministica.

Dice il Novalis: "Essere romantici significa conferire ai fatti quotidiani un significato più elevato, ai fatti conosciuti il fascino dell'ignoto,



C.D. Friedrich, *Scogliere bianche a Rügen*,
Stiftung O. Reinhart,
Winterthur

e al finito lo splendore dell'infinito." Pochissime parole per mettere in evidenza le grandi passioni che animano gli artisti ottocenteschi: la malinconia, il furore, l'amore, lo smarrimento, il desiderio di "altro", l'evasione dal banale e dal quotidiano trovano espressione anche nella "qualità" dei paesaggi. Se in T. Rousseau abbiamo visto rappresentata la serenità di un angolo di mondo in vagheggiamento romantico georgico, in Gaspar David Friedrich, che si dedicò lungo tutta la sua vita quasi esclusivamente alla pittura di paesaggi, gli stessi "argomenti" sono affrontati con animo visionario e con una oscura carica patetica. In essi si evidenziano i sentimenti e le angosce dell'artista, che nell'opera cerca di sottolineare il legame universale di corrispondenza o di opposizione tra natura e individuo.

Se esaminiamo *Scogliere bianche a Rugen*, notiamo lo stesso impianto prospettico del Rousseau con questi alberi altissimi ed eleganti che fanno anche qui da quinta di palcoscenico, ma come è diversa l'atmosfera! Idilliaca nel primo, sottilmente inquieta qui, sottolineata dal personaggio pensoso a destra. Mentre a lui fa da contraltare una figura di donna che indica a un uomo abbassato qualcosa tra le piante a terra. In questo dipinto, in particolare, l'artista raggiunge un notevole equilibrio tra intellettualismo e sentimento della natura.

Passo sotto silenzio Constable per motivi di spazio, magari ne parleremo un'altra volta, ma non posso non citare Turner la cui modernità è sconvolgente e sconvolgente la sua morte, quando, già vecchio, per assistere al cambiamento di luce durante una tempesta, ci rimise l'esistenza, di cui peraltro si sa pochissimo. Non si sposò ma ebbe relazioni con un paio di donne, addirittura da Sara Danby, vedova di John, pare abbia avuto due figlie.

Da questi pochi accenni biografici, arguite che in Turner l'arte assorbiva completamente la sua vita. Sua preoccupazione costante furono gli effetti della mutevolezza della luce, precedendo in ciò di molti decenni le ricerche *en plein-air* degli Impressionisti.

Infatti, tale propensione dell'artista risulta chiaramente sin dai primi acquerelli, in cui lui cerca di superare il mero dato naturalistico, per concentrarsi sulla luce, particolarissima e visionaria, ricca di suggestioni liriche.

Osservate *Pioggia, vapore e velocità*. Qui è quasi scomparso il tradizionale paesaggio e le leggi della prospettiva. Invece, risultano protagonisti, assoluti, audacissimi giochi di luce e di colore in uno spazio altrettanto libero da costrizioni prospettiche. Così, il colore sembra seguire il ritmo concentrico della luce e raggiarsi da essa. L'atmosfera è suggestiva e attira quasi lo spettatore all'interno della scena come a risucchiarlo dentro un vortice leggero ma deciso. L'effetto nebbia, l'effetto visione, il gioco dello sfumato creano un *trait d'union* tra pittura e poesia, tra realtà e immaginazione difficilmente superate successivamente.



William Turner, *Pioggia, vapore e velocità*, National Gallery, Londra

Passiamo, ora, all'analisi del dipinto di Ingres *La Sorgente*, già trattato in parte nel numero precedente.

Intanto, diciamo un paio di notizie sulla biografia dell'artista. Questi manifestò anzitempo il suo talento non solo in arte ma anche in ambito musicale. Infatti, a soli 14 anni era secondo violino dell'orchestra Capitele. Nacque da ciò la famosa leggenda del "Violon d'Ingres". Tuttavia, il piccolo Ingres non eccelleva solo in musica, già a otto anni copiava con grande maestria le incisioni dei maestri olandesi. Ma il vero amore del talentuoso giovane fu l'italiano Raffaello che ebbe modo di vedere, poi, dal vero durante il viaggio in Italia.

A Parigi fu allievo del già famosissimo David, ma le sue innovazioni in fatto di dipinti non furono comprese dal grosso pubblico ed egli stesso, sempre cosciente dei propri mezzi (il genio sa di esserlo!), disse che "l'arte avrebbe bisogno di essere riformata e mi piacerebbe essere quel rivoluzionario. Mi batterò con tanta forza che forse un giorno accadrà". E quel giorno si avverò e oggi Ingres è uno dei massimi rappresentanti della pittura del ricco '800 francese.

Tralasciamo, adesso, altri particolari e andiamo a *La Sorgente* firmata e datata 1856, quando il suo autore aveva 76 anni.

Tuttavia l'opera ha avuto una lunghissima elaborazione. Infatti fu iniziata a Firenze a partire dal 1820. Nel momento in cui fu terminata cinque acquirenti si disputavano l'opera e Ingres non sapeva come fare per non scontentare nessuno. Gli venne incontro il conte

Duchatel che gli offrì una somma altissima per i tempi: 25.000 franchi. Quest'opera fu definita dal critico T. Gautier "puro marmo di Paro rosato di vita." Eppure niente di più semplice ed essenziale c'è nell'impostazione della figura che rappresenta una delle Naiadi, sorella di Venere, divinità acquatica che abita i corsi d'acqua e le fonti. In questa figura l'artista ha fissato il suo tipo di ideale femminile e la derivazione dalla Venere del Botticelli è evidente ma anche da un'altra propria opera la *Venere Anadiomene*.

Nell'esaminare lo schema compositivo della *Sorgente* ci riferiamo all'analisi che ne fa R. Arnheim nel testo *Arte e percezione visiva*, che troverete solo nelle biblioteche, per chi voglia approfondire le questioni, in quanto a tutt'oggi non esiste ristampa.

Intanto, teniamo presente la traiettoria che va dal capo al piede e che vede la sezione aurea nell'ombelico, come osservato in precedenza. Ora, esaminiamo più attentamente la figura.

Essa è fedele a una riproduzione attendibile di una giovane donna vera, semplice e sensuale. Ma se osserviamo più attentamente il dipinto queste qualità sembrano appannarsi. Intanto il gesto stesso di tenere l'anfora è artificioso, pur dandoci la sensazione che esso sia improntato alla massima naturalezza.

L'immagine femminile, l'anfora e l'acqua che viene versata sono mostrati integralmente e chiaramente nonostante la posa artificiosa. Tra l'altro è artificiosa anche la posizione del braccio. Provate a tenere un'anfora e a versare dell'acqua da una brocca passando il braccio stesso attorno alla testa. Il vostro gesto risulterà sgraziato. Ma qui non lo è, grazie a un sottile gioco di corrispondenze. Allora osserviamo il corpo dell'anfora. Esso somiglia nella forma alla testa della fanciulla ma posto sottosopra. Inoltre, sia la brocca che la fanciulla hanno un fianco libero. Quello dell'anfora ha un manico, che trova corrispondenza nell'orecchio visibile della figura femminile. E ancora, sia il viso sia il fianco della fanciulla nonché dell'anfora sono leggermente sollevati verso l'alto.

La figura ha i capelli sciolti e trova una corrispondenza nell'acqua che fuoriesce dalla brocca. Tale analogia mette in evidenza la struttura perfettamente geometrica del corpo della fanciulla che fa tutt'uno con la brocca. Come risulta dallo schema a fronte. Inoltre dalla brocca scorre l'acqua invece la bocca della giovane rimane chiusa. L'anfora lascia sgorgare il liquido mentre il ventre della figura è perfettamente serrato. In altre parole, questo dipinto, così come è stato realizzato, mette in evidenza una femminilità trattenuta ma non negata, rappresentata anche dalle ginocchia strette, dall'aderenza del braccio alla testa, fattori tutti che bilanciano l'esibizione completa del bellissimo corpo femminile.



Ingres, *La sorgente*, Louvre,
Parigi

A sinistra
Lo schema compositivo
de *La sorgente* di Ingres

Ingres, *Venere Anadiomene*,
Musée Condé,
Chantilly



E ancora, geometricamente la figura presenta un asse di simmetria perfettamente dritto ma se osserviamo bene esso non è realizzato in nessun posto a eccezione del viso. Allo stesso modo la verticale non è realizzata in nessun posto ma risulta immaginata dalla obliquità degli assi minori (seni, ginocchia ecc.) la cui direzione cambia diverse volte. In sintesi la linearità apparente della figura è realizzata con parti oscillanti. Lo stesso movimento sinuoso del corpo dà la sensazione che in esso sia racchiuso qualcosa che ricorda immancabilmente l'onda dell'acqua. Di conseguenza, pur essendo quella della fanciulla una posa statica, a noi sembra estremamente dinamica, dinamica proprio perché accentuata dalle piccole curve del lato sinistro, che si concludono nel grande arco del fianco, mentre a destra questo è quasi dritto, a controbilanciare armonicamente il movimento del primo.

Importante particolare da notare è la simmetria obliqua dei gomiti, che serve a bilanciare una composizione che sarebbe potuta sembrare monotona per la presenza di curve molto arrotondate, laddove l'angolarità pronunciata dei gomiti serve a equilibrare le sinuosità dell'immagine.

A questo punto, cari lettori, penserete che l'artista si sia scervellato anni e anni a cercare tutti questi escamotage. Non è così!

Un vecchio refrain dice che la composizione non si impara. Dipende dalla sensibilità dell'artista. Essa è come lo stile, quando si scrive. Questo non si insegna perché esprime la personalità di chi scrive.

E qui, nel nostro caso, potremmo non notare questi fatti formali, avremmo lo stesso la sensazione di trovare linee e forme magistralmente fuse in uno schema compositivo armonico scaturito dalla posa del soggetto stesso, a sua volta esaltata e fusa col pigmento pittorico. Ne deriva un'esperienza estetica di grande ricchezza e profondità.

Naturalmente le regole per la resa artistica dell'anatomia del corpo o di qualsiasi oggetto non sono univoche, ma ogni volta vengono applicate a seconda della sensibilità e della pratica pittorica, scultorea o altro dell'artista.

E per oggi la pillola artistica, anche se difficoltosa da inghiottire, può bastare. Tuttavia, imparate alcune semplici regole, la decodificazione di un'opera procurerà un maggiore piacere.

Ancora sul paesaggio

Vorrei continuare a dire qualcosa d'altro sul paesaggio, anche perché, se la volta scorsa avessi continuato a parlarne, sarebbe venuto a noia, invece a pillole mi pare che sortisca un effetto più accettabile.

In precedenza, ho accennato ai due più importanti paesaggisti dell'800: Constable e Turner. Il primo (1776-1837) ha una vita molto travagliata perché nato fuori ambiente artistico. È figlio, infatti, di un mugnaio con il demone dell'arte. Disegnatore e pittore per istinto persegue con fatica le sue inclinazioni e soltanto nel 1798 potrà entrare alla Royal Academy di Londra. La sua vita sarà tutta un altalenare tra ristrettezze e difficoltà aggravate anche da un amore infelice per la moglie, Maria Bicknell, al cui matrimonio con l'artista si opponevano i parenti e che, una volta sua sposa, gli darà ben sette figli, morendo poi di tubercolosi.

Questa l'arida biografia. Dietro la magnificenza dei quadri, infatti, c'è sempre un uomo che ha vissuto, ha realizzato con le sue mani quei lavori eterni, perché, come vi dicevo la volta scorsa, l'arte scaturisce dall'attimo armonico in cui lo spazio e il tempo poeticamente si incontrano e vengono consegnati dall'artista all'eternità.

Constable amava la natura e in pieno libero spirito ottocentesco non voleva seguire scuole e imposizioni, ma preferiva osservare direttamente dal vero. Questo gli comportava la ricerca di uno stile e di una tecnica che gli permettessero di registrare la mutevolezza della luce e le gradazioni di colore sulle cose. In tal senso anticipa anche lui gli impressionisti e la scuola di Barbizon in particolare.

Constable, osservando attentamente la natura, non indulge mai ai facili effetti, preferisce invece una ricerca rigorosa, relativamente al ritmo della luce e alla immediatezza del taglio degli scorci.

Niente quinte di palcoscenico, come abbiamo visto precedentemente, niente escamotage per la resa del colore, ma ricerca di armonie cromatiche per riprodurre la naturalezza del paesaggio.

Pertanto, nelle sue opere confluiscono l'osservazione puntuale del vero insieme con un sentimento romantico della natura.

Essa per il Nostro è un complesso di fenomeni non esterni al creato, ma interni, che trovano la loro unificazione nel "sentimento" della luce, mezzo di trasfigurazione poetica dell'immagine.

Ricordiamo sempre che ogni arte va verso la signora delle arti: la poesia, lo stesso dire comune "è un quadro estremamente poetico", "un pezzo musicale ricco di poesia" e così via, ce lo testimonia.

E il paesaggio ancora domina i dipinti degli impressionisti e come non potrebbe, se essi dipingono all'aria aperta! Esempari i paesaggi di Corot, Coubert, Monet, Sisley, Pissarro in Francia, ma non sono da meno gli italiani Fontanesi, il visionario Previati, quello che scom-



pone la luce in sottili filamenti iridescenti, Giovanni Segantini, i cui paesaggi con le mucche, i poveri interni di stalle sono dei veri e propri capolavori del genere, che un po' tutti conosciamo e che è facile decodificare partendo dalla prospettiva, qualora ci sia, o vedendo il movimento della luce e delle forme, l'armonia dell'insieme, la trasfigurazione poetica.

E non può mancare il solito Van Gogh con i visionari paesaggi dell'ultimo periodo della sua vita, in particolare. Abbiamo riportato i due ultimi, prima del suicidio, e di cui parla al fratello Theo in questi termini: "Mi sono rimesso al lavoro, anche se il pennello quasi mi casca dalla mano, e ho ancora dipinto tre grandi tele. Sono immense distese di grano sotto cieli cupi e non mi è stato difficile cercare di esprimere la tristezza, l'estrema solitudine". Bastano queste poche parole per dare un'impronta a questi lavori in cui domina un colore ricco e serpeggiante.

Cosciente della sua malattia, trova pace nel rendere omaggio alla natura, alle povere e semplici cose che lo circondano e che gli consentono di tenersi aggrappato alla vita.

Grandissimo disegnatore, Van Gogh predilige questi soggetti in cui la vegetazione, le nuvole, le case dai muri grezzi gli permettono di

Constable, Veduta di Dedham,
Victoria and Albert Museum,
Londra

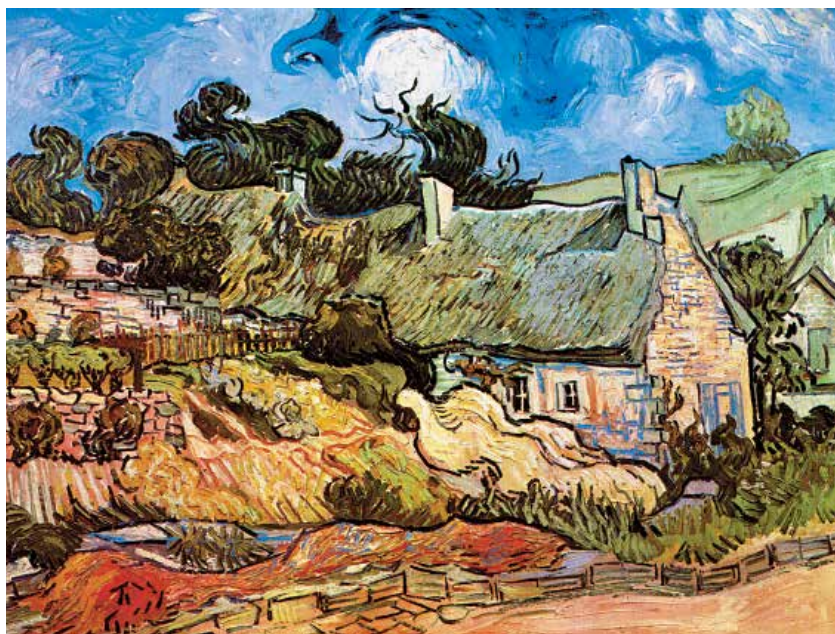
tratteggiare col pennello grossi filamenti fluenti e morbidi, densi di audace cromatismo, vedi l'ultimo quadro della sua vita "Campo di grano con volo di corvi", che sembra presagire la fine dei suoi giorni in quel cielo cupo e basso, in quelle pennellate furibonde del campo di grano, ove la natura non è più rasserenante e rasserenata, ma cupa, foriera di presagi oscuri. Infatti di lì a poco con lucida determinazione l'artista si suiciderà.

E ancora un paesaggio vorrei mostrarvi denso, invece, della sensibilità contemporanea, quello espressionista di Oscar Kokoschka del 1947 dal titolo "Veduta del Montana", in cui l'artista esprime attraverso tormentate pennellate la drammaticità di una terra forte e primitiva, terra di avventurieri e di passioni vive.

Qui, come in tutta la sua opera, l'artista tende a superare i limiti della rappresentazione che consente il disegno e il colore, per "compenerarsi" nello spirito del paesaggio. L'immagine è molto intensa ed esprime in forma visibile il sentimento che anima l'artista. Infatti, in relazione a questo, il colore assume una sua autonomia rispetto alla realtà in favore di una resa più che altro fantastica.

Se paragoniamo questo lavoro con quelli di Van Gogh facilmente risaltano similitudini e differenze. Il colore in Van Gogh rimane sempre a un livello naturalistico e l'intimo disagio esistenziale è espresso dalla pennellata tormentata, mentre in Kokoschka la realizzazione è più che altro fantastica in cui segno e colore si compenetrano, per

Van Gogh, *Bicocche a Cordeville*, Louvre, Parigi



esprimere una visione che va oltre i limiti del colore e della forma, come dicevamo.

E ora prendiamo in esame, come già per la *Sorgente*, qualche altro dipinto di Ingres. Teniamo tuttavia sempre presente che ogni opera d'arte va guardata prima di tutto nell'insieme, per vederne l'organizzazione globale delle linee, delle forme, dei colori, del ritmo compositivo, della forza della linea e così via. Solo in questo modo possiamo sentirne l'intima armonia, la poesia insomma. Poi cominciamo a esaminare le relazioni tra le singole parti e a saper distinguere tra pezzi e parti.

È chiaro che, se abbiamo un cielo uniforme, non esiste una struttura pittorica ben determinata, per cui un pezzo vale l'altro. Se invece si tratta di una scultura non possiamo ottenere da essa una segmentazione arbitraria.

In seno a questa differenziazione, poi, è necessario distinguere tra stile classicista e stile espressionista. Il primo tende alla semplicità, alla simmetria, alla regolarità, a un certo ordine compositivo, come già è stato visto nel numero scorso, quando si è esaminata *La Sorgente* di Ingres; il secondo mette in maggiore evidenza l'asimmetria, l'irregolarità e tende a stabilire una maggiore tensione tra le parti, vedi il paesaggio di Kokoschka.

Nel dipinto di Ingres, citato sopra e preso in esame precedentemente, le parti costitutive del quadro erano grossomodo due, lo sfondo



O. Kokoschka, *Veduta del Montana*, 1947, Kunsthhaus, Zurigo



Ingres, *La grande Odalisca*,
Louvre,
Parigi

delle rocce e la figura della fanciulla, che abbiamo esaminato minutamente nella impostazione delle linee sia interne all'immagine sia di contorno.

Inoltre, se avete fatto attenzione, abbiamo visto la figura prima nel suo insieme e poi l'abbiamo per così dire "sezionata" in unità più piccole. Lo stesso si può fare con altri lavori, senza perdere mai, però, lo sguardo d'insieme e cioè la struttura dell'opera nel suo complesso, come dicevamo.

Guardiamo, ora, la "Grande odalisca" sempre di Ingres. Le masse principali sono tre: il corpo dell'odalisca che ha una posizione a semicerchio, il tendaggio che continua formalmente il corpo della donna e lo sfondo. La continuità della linea compositiva a semicerchio è data anche dal colore della tenda richiamato dal cuscino su cui poggia il braccio sinistro l'odalisca e in parte anche dalla somiglianza cromatica del turbante della stessa, che è sul medesimo tono.

Questa struttura organizzativa delle forme e dei colori conferisce all'insieme un andamento sinuoso ed elegante, nonostante la sproporzione del corpo della donna, la schiena troppo allungata e i fianchi accentuati. Ma questo non lo notiamo al primo impatto, perché l'insieme è straordinariamente armonico. E sapete perché? Perché gli artisti, rispetto a noi, vedono le cose in modo differente. Noi osserviamo le forme, loro le masse, quindi i loro occhi funzionano in

modo diverso dai nostri. Infatti, in questo capolavoro, la massa dei fianchi era necessaria all'artista per bilanciare la massa del busto che a sua volta doveva bilanciare la massa della tenda e la piccola massa del cuscino sotto il braccio. Ecco perché non notiamo la sproporzione delle membra, anzi l'organizzazione delle masse ci sembra perfetta.

Lo stesso modo di lavorare è in Michelangelo. Se avete presente la *Madonna col bambino* della Sagrestia di San Lorenzo in Firenze, noterete come prima cosa una figura armonica, con la massa del bambino alzato in grembo il quale ha una posizione avvitata, e dà all'insieme un forte senso di dinamicità. Guardate poi le gambe della Madonna, audacissime per la posizione della Santa Madre di Cristo, sono accavallate ma ne manca una...

Bisogna porvi attenzione per accorgersene. Così, se siamo superficiali ci sembra che tutto funzioni a meraviglia e invece... Da ciò arguiamo la modernità e la grandezza di un artista che ragiona per masse e non per particolari.

Per tornare all'*Odalisca*, osserviamo il modo di girare la testa, il braccio destro leggermente ricurvo che continua nella piega della tenda, determinando una chiusura dello spazio in primo piano e dandoci una gradevole sensazione di intimità, come se anche noi, risucchiati dallo sfondo e respinti contemporaneamente dalla massa del corpo sinuoso volessimo entrare, senza riuscirci, dentro la scena.

Ovviamente, ancora queste masse principali possono essere frammentate in masse più piccole e poi ancora più piccole, ma, secondo la mia esperienza, se frammentiamo troppo, perdiamo l'insieme.

Come quando si fa l'analisi testuale di una poesia e la si sviscera da tutti i lati, dalla punteggiatura ai campi semantici, dal colore ai chiaroscuri e via di questo passo, alla fine non abbiamo più il piacere della lettura e le sensazioni che l'insieme delle parole e delle frasi ci suscitano.

E, comunque, bisogna sempre tenere presente che tra l'insieme e le sue parti esiste un rapporto biunivoco, per cui l'aspetto di ogni parte è sicuramente influenzato dall'aspetto del tutto, che a sua volta subisce l'influsso delle parti. Questo perché, quando l'artista crea un'opera, ha in mente uno schema di base fatto di superfici, di contorni e di volumi diversi uno dall'altro, che organizza secondo una grande varietà di forme.

Osserviamo, ora, la *Parabola dei ciechi* di Bruegel.

Intanto il quadro si rifà al detto biblico: "Se il cieco si fa guidare dal cieco, cadranno entrambi nel fosso." A questo punto, conosciuto l'argomento, diamo uno sguardo dall'alto, cioè uno sguardo d'insie-



Michelangelo, *Madonna Medici*, Cappella Medici, San Lorenzo, Firenze

Pieter Bruegel, *Parabola dei ciechi*, Palazzo Reale, Capodimonte



me e notiamo come la “struttura” portante del dipinto sia data dalla trasversale che parte in alto dall’angolo sinistro del quadro e arriva fino all’angolo destro in basso. In questa struttura si muovono diverse forme unite, a sinistra in gruppo di quattro e, a destra, in gruppo di due. Tutte queste sei figure hanno una grande coerenza formale. Inoltre, le teste formano una curva discendente, che si piega verso il basso a destra. Se per un attimo ci lasciamo assorbire dalla scena, abbiamo la sensazione di vedere diversi fotogrammi di un film, in cui si evidenzia l’andatura incerta dei personaggi, che incespicano qua e là fino a cadere a terra.

Inoltre, le figure si assomigliano ma non in modo esatto, piuttosto mutano gradualmente e noi osservatori senza volere seguiamo l’andamento dei corpi e spostiamo l’occhio fino al soggetto caduto.

Osserviamo ora le masse: lo sfondo, il gruppo dei quattro a sinistra, i due a destra. La scena si affolla nella parte alta, ma è bilanciata, come masse, dai grandi alberi sullo sfondo di destra. I colori sono tutti di tonalità piuttosto fredda, spenta, come spenti sono i globi oculari delle persone, e per di più sono stesi con la tecnica della tempera su tela, e si nota chiaramente la trama della stessa.

Il quadro è firmato in basso a sinistra e porta la data MDLXVIII (1568). Cari lettori, a questo punto mi vorrei fermare perché l’esposizione sicuramente vi ha stancato essendo un pochino arida. Purtroppo se ci vogliamo rendere conto della composizione, delle masse e dei colori è necessario un certo tecnicismo. Spero di rifarmi la prossima volta con qualcosa di più “leggero”.

Ritratto e autoritratto

Prima di dare di piglio all'argomento nuovo, vorrei rinfrescare la mia e vostra memoria di lettori su quanto abbiamo detto in precedenza.

Abbiamo distinto i generi nell'arte e indicato le principali allegorie di cui si servivano gli artisti. Abbiamo illustrato in modo molto elementare i principi della prospettiva. Abbiamo accennato al nudo, alla sezione aurea applicata all'arte. Abbiamo "letto" tecnicamente: *La Sorgente* e *La grande odalisca* di Ingres, *La Parabola dei ciechi* di Brueghel. Abbiamo analizzato l'evoluzione del "paesaggio" nei secoli e qualche altra cosa che mi sfugge.

Ora intendo parlarvi del ritratto e dell'autoritratto.

L'espressione del volto con la sua mimica, che rivela un sentire, ha sempre affascinato l'uomo.

Con ogni probabilità, in principio, il ritratto aveva funzione rituale legata alla magia e al culto dei morti. Nell'effigie, infatti, riviveva il defunto in questo mondo. Famosi i ritratti appartenenti a epoche diverse posti sulle mummie del Fayum, località dell'Egitto, che molti avranno visto, perché alcuni anni orsono a Roma la Fondazione Memmo vi ha dedicato una mostra straordinaria per ricchezza e bellezza di prodotti. L'uso del ritratto rimase per molti secoli, fino a giungere alle odierne foto sulle lapidi dei cimiteri. Esso ebbe sempre un posto importante nell'arte funeraria in quanto ricordo di colui che fu e contemporaneamente evocazione del suo spirito ed ebbe anche lo scopo di rappresentare il signore o il re davanti alla divinità, essendo divinità lui stesso, vedi la ritrattistica reale nell'Antico Egitto.

E adesso un po' di storia, nella speranza di non essere troppo didascalica.

Presso gli Etruschi il ritratto del defunto è presente nei coperchi delle urne cinerarie detti "canopi", dalla città egizia di Canopo, ove si venerava il dio dei morti Osiride. Per questo popolo italico raffinatissimo l'effigie del defunto più che funzione rappresentativa di vero e proprio ritratto aveva funzione evocativa, come tra gli Egizi.

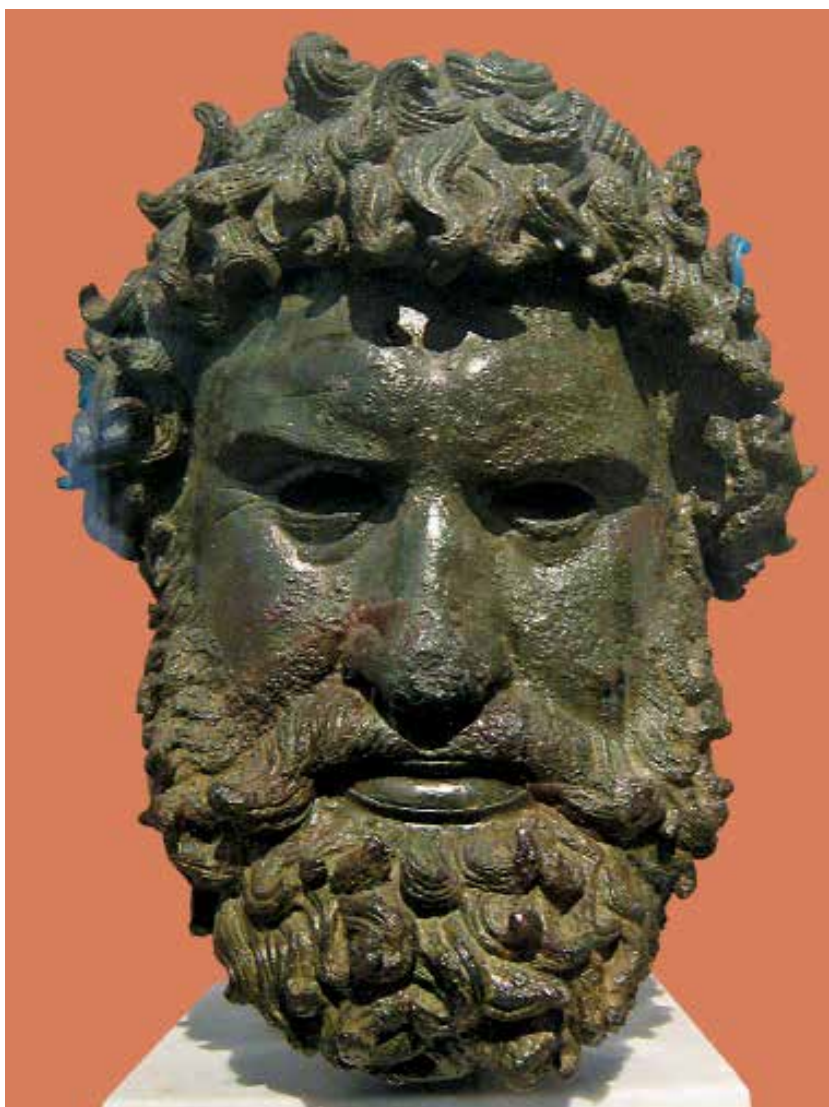
In immagine un coperchio di canopo che ritrae un defunto, i cui grandi occhi sembrano cercare il mistero dell'esistenza e contemporaneamente fissare un futuro che confina con l'eternità. Se osserviamo i tratti del volto, la mascella forte, la bocca severa, il profilo tagliente, si materializza davanti ai nostri occhi l'immagine di una persona di grande forza morale e di grande compostezza di fronte alla morte.

Nella cultura greca il ritratto, manifestatosi peraltro piuttosto tardi, ebbe per oggetto la sola testa con un accenno di busto. In esso erano idealizzati i tratti resi come eroe, condottiero, filosofo, poeta... Successivamente si fece più realistico come nel ritratto qui rappresentato probabilmente realizzato intorno al 340 a.C. In esso l'artista



Testa di Canopo etrusco, VII sec. a. C., terracotta, Civico Museo Archeologico, **Milano**

Testa di Pugile, 340 a. C.,
Museo Archeologico,
Atene



si rifà a tratti fisiognomici concreti espressi attraverso la rude schiettezza del modellato.

Presso i Romani, nei primi secoli, la raffigurazione di un soggetto evidenzia una forma di collegamento tra i vivi e i morti, solo in età tarda ebbe lo stesso significato che vi diamo oggi e cioè di rappresentazione delle fattezze e del carattere del singolo individuo. Presso questi antichi conquistatori il ritratto ebbe una grande diffusione perché, per esempio, nei volti degli imperatori e delle consorti si doveva leggere l'austerità e la maestosità della potenza dell'impero, indipendentemente dalla condotta e dall'aspetto dei personaggi.

Il primo promotore storico della sua effigie in senso pubblicitario fu senz'altro Augusto, piccoletto e insignificante, ma quanta grandezza nelle statue che lo rappresentavano nelle varie regioni dell'impero. Eh, cari lettori, se fosse esistita la televisione! L'Ottaviano Augusto avrebbe saputo bene come utilizzarla!

Mutatis mutandis, nulla cambia nel mondo, perché gli uomini e l'animo degli uomini sono sempre uguali e la sete di potere affascina tutti. Come ritratto, poi, da mostrare in figura ho scelto quello dell'imperatore Claudio, che aveva un fisico tutt'altro che "macho", se Claudio significa claudicante. Ma in effigie la sua immagine è magniloquente e pomposa e contrasta con la realtà.

Adesso, pazienti lettori, andiamo avanti con la tiritera e passiamo al Medio Evo.

In questo lungo periodo i donatori e i dedicatori di chiese sono raffigurati in mezzo ai Santi, ai piedi del Cristo o delle Madonne secondo rigidi schemi.

Eh, miei cari, come sempre, su questa terra, ci si illude che il denaro sia una buona raccomandazione e possa comprare persino un posto in prima fila tra Madonne e Santi per una sgomitata in più verso il Paradiso. Si deve giungere al Trecento affinché il valore dell'individuo per sé stesso venga affermato sullo schema simbolico precedente. Nasce a questo punto il ritratto vero e proprio con cui si cimenteranno gli artisti.

Se avete uno di questa benemerita categoria a vostra disposizione, amati lettori, non mancate di farvi fare il ritratto, potreste passare alla storia, non tanto perché siete voi, ma perché l'artista ha saputo bene interpretare il carattere, lo spirito che stanno dietro le sembianze del vostro volto.

Quindi animo. Tentate. L'artista nella modernità ha avuto e ha il compito di intuire la psicologia dell'uomo o della donna raffigurati. E vi sembra poco?

Come si fa a entrare nell'animo di una persona solo attraverso i tratti del viso? Tra l'altro, al disgraziato che vi ritrae, non potete raccontare nemmeno i fatti vostri in modo da dargli una traccia del vostro carattere. Nossignore, è proibito. Distrarreste l'artista dal suo arduo compito: leggere nel vostro animo.

È vita disgraziata quella del ritrattista. Ma anche quella di chi è ritratto non è semplice, se di lui si perde il nome, come spesso accade.

E se si perdesse il vostro nome nel ritratto fatto dal tale artista famoso? Oh! Signori miei, per la storia dell'arte, noi, la nostra immagine, né il nostro nome hanno importanza, è importante l'intensità dell'espressione, la dignità umana che l'opera testimonia e che non ha bisogno di alcuna denominazione. In parole povere, la persona raffi-



Imperatore Claudio,
Musei Vaticani,
Roma

Tiziano Vecellio, *Ritratto di gentiluomo dagli occhi glauchi* (particolare), olio su tela, Galleria Palatina, **Firenze**



gurata è solo una quisquilia per il grande pittore. Beh, francamente, se l'oblio riguardasse me, mi dispiacerebbe e... non poco.

Il fascino della bellezza dell'immagine, è vero, passerebbe di bocca in bocca, sarei ammirata e magari amata in effigie dopo aver dato fondo a un bel gruzzolo, ma poi... cosa funesta, non lascerei traccia della dissipazione delle mie ricchezze neanche in qualche sparuto documento, che attesti che quel tal pittore mi ritrasse in questo e quest'altro modo! Vita triste quella di chi è ritratto, carissimi. Ve l'ho già detto.



Philippe de Champaigne,
*Triplice ritratto del Cardinale
Richelieu*, olio su tela,
National Gallery,
Londra

A proposito di soggetto anonimo, guardate questo ritratto eseguito da Tiziano Vecellio che data intorno al 1540-1545 e che titola: *Ritratto di gentiluomo dagli occhi glauchi*. Costui, come potete constatare dall'abbigliamento, è un aristocratico. Su chi sia, si sono fatte molte congetture fino ad approdare al nome di Ippolito Riminaldi. Ma, dicevamo poco sopra, il soggetto ha poca importanza rispetto alla capacità dell'artista di aver saputo esprimere, attraverso lo sguardo dell'uomo, un profondo, malinconico pensiero. Noi, che osserviamo, restiamo turbati (ditemi la verità lettori, succede pure a voi) da quello sguardo verde-acqua fisso in una lontananza indefinibile, che esprime la grande complessità psicologica del personaggio, sicuramente uomo taciturno, che sollecita anche noi alla meditazione.

E ora, ecco un quadro sorprendente dipinto nel '600 da Philippe de Champaigne. È il *Triplice ritratto del Cardinale Richelieu*, che tutti conosciamo, se non altro attraverso le avventure dei tre Moschettieri di Dumas. Il Cardinale era debole di fisico, malaticcio, epilettico, ma dotato di una volontà di ferro, che gli fece superare l'empasse della sua salute e gli diede la facoltà di rendere gli altri succubi del suo carattere. Fu dotato di un eloquio raffinato, tanto che era difficile sottrarsi ai suoi ordini. Fu molto stimato dal papa Paolo V Farnese, che lo chiamò a Roma, ove Richelieu apprese l'arte della politica e della dissimulazione.

Ve lo dicevo poco sopra, lettori miei, guardatevi intorno e vedrete come nulla cambia! Il cervello pensa una cosa e la bocca, invece, dice: “Tiè queste parole, il resto si vedrà...” Non è così? Io spererei il contrario per il bene di tutti, ma ho troppi anni per farmi qualche illusione.

Torniamo al nostro beniamino, dopo varie vicende divenne onnipotente ministro del debole Luigi XIII. Tradì persino la regina madre: Maria dei Medici, che lo aveva chiamato a corte, gli aveva dato il potere e alla quale aveva giurato fedeltà. Per la ragion di stato non esitò a macchiarsi dei più atroci delitti. E comunque fu un uomo acuto e intelligentissimo. Questa a volo d’uccello la personalità. Ora vediamo cosa traspare dal triplice ritratto.

Le tre espressioni ermetiche mostrano chiaramente una personalità complessa di uomo deciso, di sottile e infido diplomatico, di doppiogiochista nella politica internazionale. Il fatto stesso che la figura viene vista da tre angolazioni diverse sembra moltiplicare le sfaccettature di animo e di mente di questo tortuoso personaggio.

Come sto cercando di dimostrare, quella del ritrattista è opera difficile, perché la resa psicologica del soggetto deve essere alta. Importa poco che si tratti di ciabattino o di regnante, per distinguerli basteranno pochi simboli e pochi oggetti di contorno: costume, in-

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



segne, suppellettili diranno a quale strato sociale appartenne: laico, religioso, popolano, regnante o altro.

Tuttavia sarà il volto la parte “parlante” che dirà la psicologia del personaggio.

Un esempio per tutti mi sembra opportuno citare. Il ritratto impietoso che fece Goya della famiglia reale di Carlo IV. Suntuosi i costumi, molti gli ori, i velluti e i gioielli, ma i figuranti sono solo dei manichini, fantasmi di sé stessi, simboli di una decadenza fisica e morale sottolineati dal colore spento. I personaggi sono divisi in due gruppi serrati ai lati mentre in uno spazio al centro dominano le figure dei due sovrani accanto ai quali ci sono gli altri membri della famiglia. A sinistra il futuro Ferdinando VII con la fidanzata, che nasconde il viso perché al tempo in cui l'artista dipinse il quadro non era stata scelta. Dietro i fidanzati, nella penombra, Goya ha raffigurato se stesso intento a dipingere. Questo ha fatto supporre che l'artista avesse effigiato la famiglia reale come se l'avesse vista dentro uno specchio. L'influenza di Velasquez de “Las meninas” è evidente.

E ora un ultimo ritratto. Vi sarete già stancati e mi state mandando al diavolo. Ma prima che lo fate, vi propino qualcosa di più moderno: Modigliani col ritratto della sua compagna Jeanne che amò perdutamente il pittore, gli diede una figlia e quando lui morì non seppe resistere alla sua assenza e pur essendo in attesa di un altro figlio si gettò dalla finestra.

Il sorriso tenue, appena accennato, quasi sofferente fa trasparire tutta la semplicità di una donna innamorata di un artista tormentato, che in lei aveva trovato un attimo di quiete. L'espressione malinconica è ottenuta stilizzando le linee del volto.

Questo ritratto assurge quasi a simbolo dell'ultimo periodo della vita di Modigliani, il più tragico, minato dal male, mentre la sua arte si faceva più ricca nello stile e nella profonda umanità che seppe trasporre nella figura della donna amata.

Un genere a parte è poi l'autoritratto. Esso dice dell'artista più di qualunque biografia.

Alcuni addirittura, vedi Van Gogh, per tutta la vita si autoritrassero e noi riguardanti possiamo notare il mutamento di carattere, i segni della vecchiaia, i tormenti interiori del personaggio.

Ma cosa spinge un artista a fare un autoritratto? Certamente un po' di vanità. Infatti, raramente abbiamo autoritratti giovanili, ma anche un po' di rivalsa nei confronti del tempo che scorre inesorabile.

Secondo le varie epoche, poi, gli autoritratti hanno una struttura compositiva diversa. Nel Quattrocento in genere l'artista si raffigurava in piedi tra altri personaggi. Nel Cinquecento invece si hanno i mezzobusto effigianti l'artista in età matura.



Modigliani, Ritratto di Jeanne Hébuterne, collezione privata, **Berna**



Perugino, *La consegna delle chiavi*, Cappella Sistina, Roma

Un presunto autoritratto merita la nostra attenzione. Avete presente “La consegna delle chiavi” del Perugino nella Cappella Sistina, quella da cui trasse spunto Raffaello per “Lo sposalizio della Vergine”? Nel personaggio in primo piano a destra si pensa che il Perugino abbia effigiato sé stesso. Se pensate alle sue bellissime Madonne, non vi sembra vero che quel faccione da gaudente, sfatto, largo, occhi sfuggenti e fronte bassa sia il suo e metta in evidenza un uomo più attento al guadagno che alla religione. Nonostante ciò, gli dobbiamo attribuire il merito di essere stato sincero, almeno!

Nel Seicento, come per tutte le altre manifestazioni, l'autoritratto è enfatico. L'epoca ne è ricchissima, perché tante sono le personalità artistiche del tempo.

Fa eccezione, quanto a stile, naturalmente il Caravaggio. Probabilmente è sua l'effigie della testa di Golia nel David della galleria Borghese. In esso è raffigurato tutto il dramma della vita dell'artista co-



Caravaggio, *David*,
Galleria Borghese,
Roma

stretto a vivere in mezzo ad avvenimenti e intrighi più grandi di lui. E ora andiamo al Settecento. Gli autoritratti sono sontuosi e inseriti in un'ambientazione anch'essa sontuosa e quindi sono facilmente riconoscibili e collocabili in quel secolo. Invece nell'Ottocento troviamo ritratti accademici in cui i maestri sono effigiati in giacche scure e Vi starete chiedendo, miei lettori, come mai la storia dell'arte sia così ricca di autoritratti. Gli uomini a qualunque latitudine e classe sociale appartengano sono sempre un po' vanitosi e ci tengono a lasciare ai posteri le loro effigi quasi segno di promozione sociale.

Chissà perché la classe ricca e nobile non ha prodotto artisti. Che sia la fame il motore dell'arte? Scherzo, evidentemente, ma non tanto. Con l'arrivo delle Avanguardie gli autoritratti cambiano nello stile e nel linguaggio espressivo. Ma di questo parleremo un'altra volta. Adesso do forfait, altrimenti, per noia, mi manderete al diavolo ancora una volta.

Autoritratto di Dürer e alchimia

Carissimi lettori, nel numero precedente abbiamo trattato il genere: “Ritratto e Autoritratto”. Certo, per essere esaustiva avrei avuto bisogno di molto più spazio. Ma devo limitarmi a questo e, per chi vuole approfondire, ci sono un’infinità di testi molto completi. Ora, vorrei continuare a scrivere su un particolare autoritratto e precisamente quello di Dürer del 1500. Osservatelo bene. Non è straordinariamente bello?

Per far comprendere il per come e il perché l’artista si è autorappresentato a quel modo, devo fare un lungo preambolo sulla “Grande Arte”: l’Alchimia, di cui l’autore era un profondissimo conoscitore, se realizzò, successivamente, una bellissima incisione intitolata *Melancolia I*, una specie di summa del magistero alchemico, e di cui tratterò, magari, in un prossimo numero quando il clima un po’ più fresco vi lascerà inclini alla meditazione.

Studi recenti (intorno agli anni Sessanta del secolo scorso), di autori italiani (soprattutto all’inizio) hanno messo in evidenza la stretta relazione tra l’arte e l’alchimia. Cos’è in realtà l’alchimia?

Certo non è una scienza esatta, ce ne guarderemmo bene dall’asserirlo, ma è una branca del sapere che mirò a “leggere” simbolicamente la realtà, nel senso che mise a fuoco “procedimenti dell’immaginazione, registrando impulsi ideali e tensioni liberatorie della psiche”.

Fermarsi a questa definizione, per comprendere qualcosa dell’Alchimia, è molto riduttivo, anche perché è una “scienza” (le virgolette sono d’obbligo) antichissima, di cui si è nutrita per secoli l’umanità, fino all’Illuminismo, quando cadde in disuso sotto i colpi della razionalità.

Cominciamo, intanto, a spiegare le cose per benino e chiediamoci, come faccio sempre dinanzi ai termini complicati: “Da dove deriva la parola?”.

“Alchimia” richiama alla memoria la parola “chimica”. In realtà, non ha nulla in comune con questa, se non la radice: al-kimiya. Parola araba, derivata dal siriano e da una tarda voce greca: chumeia o chemeia, probabilmente, a sua volta, derivata da cheo, che vuol dire fondere, oppure da chem che vuol dire nero. Secondo Plutarco l’Alchimia proviene dall’Egitto. Da lì, grazie ai mercanti arabi, si diffuse in Europa.

Addirittura, alcuni studiosi sostengono che la parola potrebbe rifarsi a una voce cinese: “kin-ye”. Essa indicava un composto di oro rosso e succhi di erbe, che avrebbe dovuto avere virtù rigeneratrici.

L’apprendimento e la padronanza dei principi dell’alchimia avevano la funzione di fare raggiungere all’adepto la salvezza e la libertà attraverso l’amore, in senso lato, il cui fuoco trasmuta, perché è illuminante ed è fonte di conoscenza.

La comprensione e l’approfondimento di questa arte hanno avuto alti e bassi per lunghi periodi, fino a essere accantonati definitivamente nel Settecento, il secolo dei “lumi” della razionalità, come detto poco sopra.



**Albrecht Dürer, Autoritratto
con fiore di eringio,**
1493, Louvre,
Parigi

Ora, andiamo ad approfondire le questioni. Dicevamo che la “Grande Arte” è una scienza antichissima. Essa si esprime attraverso simboli ed è evidentemente destituita da ogni attendibilità scientifica.

Certi autori la fanno risalire, addirittura, alla preistoria, e in particolare all'uomo di Neandertal (il predecessore dell' homo sapiens!) quando seppelliva i morti vicino al focolare in posizione fetale, con accanto pezzi di carne e utensili, affinché la fiamma potesse dare il calore della

vita al defunto. In questo senso già l'alchimia si pone nella prospettiva della rigenerazione del corpo. Infatti, per questi individui preistorici non c'era di meglio che consegnare il morto nel grembo della madre terra, per favorirne la rinascita. Successivamente, l'homo sapiens seppellì il defunto spalmandolo di terra rossa a simboleggiare la linfa vitale, il sangue. Non per nulla l'ultimo stadio dell'opus alchemico è il raggiungimento della perfezione umana simboleggiata dal colore rosso. Cari lettori, lo so, è un po' desueto rifarsi a questi concetti, ma di essi per secoli si è nutrita la civiltà. Infatti, vi siete mai chiesti perché certe persone, ancora al giorno d'oggi, decantano le proprietà terapeutiche dell'ocra? Perché certe tradizioni sono durissime a morire.

Tra l'altro questa terra giallo rossiccia era in uso tra gli antichi Greci ed è in uso ancora oggi nella farmacopea sia in Oriente che in Occidente. Da questo tipo di alchimia fisica nacque quella spirituale, il cui fine fu la trasformazione con mezzi mentali della qualità della vita dell'uomo, il quale raggiungeva la perfezione attraverso vari stadi, l'opus appunto, simboleggiati dai diversi colori.

Quanto detto sopra è un cenno appena della complessità della “Grande Arte”.

Jung, il secondo importante strizzacervelli, dopo Freud, vi attinse a piene mani, per cercare di spiegare determinati fenomeni della psiche, come gli “archetipi” dell'inconscio collettivo, che non sono altro

che simboli dell'immaginazione, i quali si presentano costantemente e a ogni latitudine sia nel mito che nell'arte, come nei sogni.

Detto in altre parole, il senso dell'alchimia risiede nel desiderio del soggetto, l'adepto, di cambiare se stesso per cambiare il mondo. Principi sostenibili anche al giorno d'oggi, tanto è vero che la visione ecologica della terra, dell'uomo e dell'universo, la medicina psicosomatica, l'esaltazione dell'amore e dell'erotismo e molto altro ancora sono attraversati dal pensiero della "Grande Arte".

L'adepto o seguace nella fase iniziale, la nigredo, (simbolicamente rappresentata dal sole al tramonto, per esempio) vede la sua morte e percorre varie fasi tra decesso e rinascita in forme sempre più pure, fino alla sua rinascita definitiva sotto forma di pietra filosofale, nel senso che l'essere umano diventa consapevole di sé stesso, allorché prende coscienza del suo essere doppio: maschio e femmina contemporaneamente: re-bis=la cosa due, rappresentata dall'androgino, uomo e donna insieme.

Anche questa pseudo teoria fu ripresa poi da Jung, quando sostenne che nell'essere umano è presente il processo di "individuazione", (dal latino *individuus* = non diviso) allorché il soggetto prende coscienza, se maschio, della sua parte femminile, se femmina, della sua parte maschile. Solo in tal caso l'uomo raggiunge il perfetto equilibrio psichico, che è poi equilibrio tra il maschile e il femminile di ciascun essere, come dicevamo, o che è lo stesso tra la parte razionale, solare, apollinea e la parte irrazionale, femminile, lunare, dionisiaca, presenti in ogni soggetto.

Vi faccio un esempio banalissimo. Se ci osserviamo bene ci accorgiamo subito che esiste in noi una parte razionale che spinge a ragionare sulle cose (maschile) e una parte irrazionale che ci spinge a intuire le cose (femminile). Nel momento in cui noi abbiamo piena consapevolezza di ciò e accettiamo l'una e l'altra parte, possiamo essere "individui".

Certo, se il povero prof. Jung sentisse come ho spiegato e ridotto all'osso e forse all'ovvietà, il suo famoso processo "individuationis", mi scaglierebbe in testa la sua lapide. Non lo può fare. E io con uno sberleffo ne approfitto.

In figura, adesso, osservate l'androgino alchemico, il quale, attraverso l'unione dei principi contrari del maschile e del femminile, supera la fase della "nerezza" e della morte, rappresentata dal pipistrello, per raggiungere la sublimazione, rappresentata dall'aquila.

Vista in questi termini, l'alchimia faceva sì che l'adepto, con le sole sue forze, migliorasse se stesso e il mondo, come abbiamo detto in apertura. Queste conclusioni trovano riscontro anche nel mondo orientale. Il filosofo taoista Chuang Tzu diceva che la vita e la morte non sono due cose nettamente separate, ma due aspetti dello stesso processo, della

stessa armonia ritmica, (ch'i-yun), che unisce i termini di una dualità come lo yin (luna, notte, buio, freddo, ecc.) e lo yang (sole, giorno, luce, ecc.). Infatti, il Tao, cioè la via, è chiaro e scuro, è vita e morte e l'uno necessita dell'altro per interpenetrarsi, ma senza fondersi mai, però. Tutti conosciamo il simbolo del Tao: un cerchio diviso in due parti, una bianca che contiene il segno opposto (nero) e una nera che contiene un cerchietto bianco, proprio a significare che tra tutti gli aspetti della vita non c'è opposizione, ma compenetrazione, come dicevamo. Quanto sopra mi fa porre una domanda, che in realtà giro anche a voi, stimatissimi lettori. La domanda è la seguente: l'interpretazione del mondo e del nostro essere nel mondo ha avuto, in realtà, una radice comune sia in Oriente che in Occidente?

A parte la domanda precedente, a questo punto il nostro discorso avrebbe bisogno di ulteriori approfondimenti, che, per la calura estiva, vi farebbero sudare le sette famose camicie e in un batter d'occhio mi mandereste al diavolo con tutte le scarpe, poiché afflitti da noia mortale. Allora, a scanso di anatemi, aggiungo una sola postilla.

Con l'avvento del Cristianesimo molte metafore cambiarono e si stabilì la frattura tra creatore e creatura, che l'alchimia aveva cercato di colmare, e contemporaneamente si snaturò l'opus alchemico, che aveva mirato all'autotrasformazione dell'uomo.

Ora, la trasmutazione del soggetto, simboleggiata dai vari metalli, è equiparata alla transustanziazione del sacramento eucaristico, mentre, l'uomo non raggiunge più da sé stesso la pietra filosofale, cioè la perfezione, ma potrà ottenerla attraverso il Cristo, poiché la pietra filosofale è il Cristo stesso.

A questo punto, vi starete chiedendo perché vi sto parlando di alchimia, se il mio argomento è l'arte?

È presto detto, l'artista e l'alchimista condividono gli stessi obbiettivi: fare per conoscere, conoscere per trasformare sé stessi e il mondo, da una parte, e, dall'altra, la creazione artistica in senso lato esprime l'insopprimibile desiderio dell'uomo di immortalità. Infatti, lo stesso Freud aveva notato come l'artista tenda a identificarsi con la propria opera, attraverso la quale vive in spirito nei secoli.

Già in epoche remote gli antichi Egizi quando effigiavano il defunto e ne riproducevano le fattezze, in realtà credevano di ridargli la vita. Lo prova il fatto che "creare" una scultura equivaleva nel linguaggio parlato a: "infondere vita". Addirittura l'artista era assimilato alla divinità, poiché aveva facoltà demiurgiche. Infatti, era credenza che il dio Path, (beato lui!) che aveva creato sé stesso, gli dei e tutte le cose, aveva creato anche l'arte e l'officina dell'artista.

Leonardo stesso sosteneva che, quando l'artista realizza un'opera, "la sua mente si trasmuta in modo simile alla mente divina".



Rebis o l'androgino alchimistico
(miniatura tratta da *Aurora consurgens*)



Albrecht Dürer, *Autoritratto con guanti*, 1498, Prado, Madrid

Dopo questi sparuti rudimenti di alchimia, (qualcos'altro dirò nel numero seguente) possiamo, adesso, riallacciarsi al discorso iniziale: l'autoritratto di Dürer.

Infatti, questo mio lungo excursus sull'alchimia prelude al fatto che proprio la lettura alchemica di alcuni capolavori dell'arte ci restituisce la visione "romantica" del "genio", cioè dell'artista emulo di Dio. Non è possibile "leggere" le opere del citato Dürer, di Michelangelo in primis, di Botticelli, di Leonardo, di Jan van Eyck, del Parmigianino, Bosh, Giorgione, Rembrandt e così elencando senza conoscere l'alchimia, appunto.

Ma, riprendiamo, finalmente, l'autoritratto di Dürer, dipinto nell'anno 1500, terzo e ultimo, dopo *Autoritratto con fiore di eringio* e *Autoritratto con guanti*.

I tratti del volto dell'artista, rispetto ai due precedenti, sono allungati e trasmettono un vivo senso di ieraticità e, poiché sono incorniciati da una chioma spiovente, rimandano certamente al volto di Gesù. L'opera si rifà, dunque, all'insegnamento dell'*Imitatio Christi*, consistente nell'imitazione del Cristo, appunto, da parte del fedele nel ripercorrere un cammino integerrimo, attraverso il quale raggiungerà la salvezza rappresentata dal Cristo, nuova pietra filosofale.

Come noterete, questo autoritratto è molto audace nell'iconografia, poiché l'*Imitatio Christi* si spinge fino a considerare l'alchimista-artista come un Redentore. Infatti, grazie alle capacità rigenerative proprie della Grande Arte, la materia oscura e caotica può essere "redenta" e trasformata in luce, in pietra filosofale. In altre parole, allo stesso modo del Cristo, che aveva riscattato l'uomo dalle tenebre del peccato, l'artista rende sublime la materia bruta.

Non a caso Lutero (contemporaneo di Dürer e verso il quale l'artista sembrava attratto) era un simpatizzante dell'alchimia, poiché essa riportava alla memoria la filosofia degli antichi saggi con le sue metafore e rappresentava bene sia "il fedele raccolto in preghiera davanti ai suoi Fornelli", sia "la Resurrezione dei morti nel giorno del Giudizio."

Osserviamo ancora l'autoritratto di Dürer del 1500 e paragoniamolo agli altri due. In essi l'artista si ritrae di tre quarti, mentre nell'ultimo di fronte. Con tutta evidenza lui vuole recuperare modelli che risalgono al periodo bizantino. La stessa mano destra, che tiene il bavero della pelliccia, potrebbe essere assimilata alla mano del Cristo benedicente.

L'opera è firmata col monogramma dell'artista e, contrariamente agli altri due autoritratti, riporta una scritta in latino anziché in tedesco: "Albertus Dürerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII".



**Albrecht Dürer, Autoritratto
con pelliccia, 1500,
Alte Pinakothek,
Monaco di Baviera**

Cari lettori, questa pillola di arte è stata un po' indigesta. Non è vero? Io ho cercato di renderla più chiara possibile. Ma la mia trattazione avrebbe dovuto occupare la rivista intera. Non dispero, piano piano ce la metterò tutta... per farmi mandare nel paese ove nessuno vuole andare!!! Scherzo, evidentemente. Tuttavia qualche altra pillolina ve la prescriverò ancora, perché non è possibile "leggere" le opere di molti autori senza conoscere i rudimenti dell'alchimia.

L'Alchimia

La Grande Arte come attività simbolica della mente

Cari lettori, mentre avete la mente “fresca”, come si diceva ai tempi miei, quando ci si svegliava alle 4-5 del mattino per studiare, abitudine ormai desueta, dicevo mentre avete la mente riposata, vorrei propinarvi un'altra pillola di “alchimia” per passare poi ad altro argomento.

Nelle pagine precedenti ho fatto una carrellata generale sull'argomento, ora cerco di approfondire un po' le cose in relazione alla simbologia. Ho sostenuto diverse volte, che ammiriamo la maestria formale di un Michelangelo, Giorgione, Tiziano, Leonardo e via elencando, ma, se scendiamo nei particolari della lettura delle immagini, in realtà cosa comprendiamo? Quale significato ha la gestualità nei capolavori di Leonardo? Quale significato assumono i personaggi della *Tempesta* di Giorgione con la donna nuda mentre un lampo attraversa il cielo? E che dire del contenuto dell'Amore sacro e dell'amore profano di Tiziano? E potrei continuare all'infinito. Molti significati non li sapremo mai.

Vi avrò detto anche che il famoso critico Federico Zeri sosteneva che, già a distanza di trent'anni, molte cose ci sfuggono nella lettura di un'opera, figuriamoci a distanza di secoli, quando siamo totalmente fuori dallo spirito del tempo del periodo preso in esame.

A tutt'oggi, l'interpretazione della *Primavera* del Botticelli non è certa. Ogni personaggio, ogni fiore, ogni frutto hanno un significato nascosto, che era chiaro ai contemporanei ma oscuro per noi. Non per nulla le scene del Vecchio e del Nuovo Testamento raffigurate nelle chiese erano dette la “Bibbia dei poveri”, perché in epoca di analfabetismo diffuso, l'immagine raccontava attraverso simboli, immediatamente riconoscibili dal popolo, le storie.

Conosciamo tutti la Divina Commedia, ma quanto complicato è il suo sistema planetario e ultraterreno! Essa, infatti, costituisce la summa del pensiero Medievale, ormai lontanissima dal nostro modo di pensare, e affonda le radici in un sistema simbolico molto complesso, per esempio, relativamente alla complicata organizzazione del cosmo e del mondo sotterraneo.

Gli stessi problemi si presentano quando si devono “leggere” le opere d'arte. Ecco perché ho ritenuto necessario dare dei cenni di Alchimia. Quasi tutti i lavori dei pittori dal Rinascimento in poi e fino all'Illuminismo si possono interpretare meglio, se si conosce qualcosa di questa materia. Senza contare molti moderni quali De Chirico, Duchamp e tanti, tanti altri.

Nell'articolo precedente ci siamo diffusi sull'etimologia e anche sul fatto che essa affonda le radici lontano nel tempo, addirittura nell'uomo di Neanderthal. Con i Persiani si giunge già a una simbologia complessa, che passa poi a tutto il mondo antico e prende a diffondersi rapidamente per mezzo dei mercanti arabi.



Allegoria dell'alchimia, da Cabala, Spiegel der Kunst und Natur di S. Michelspacher

I primi veri trattati contenenti anche immagini alchemiche risalgono ai Bizantini nell'XI secolo con il Codice Marcianus Graecus 299. Tra tali figurazioni: cerchi concentrici, segni criptografici, geroglifici, e, soprattutto, l'ouròboros, il serpente che si morde la coda, simbolo di perfezione, appunto perché questo rettile cambia la pelle, come l'adepto quando apprende e pratica la dottrina alchemica, che ha come fine quel desiderio tutto umano di perfezione e di prolungamento della vita anche oltre la morte. Infatti, l'adepto attraverso vari gradi, simboleggiati dai pianeti, dai metalli o dai colori, può raggiungere il benessere fisico e mentale.

Lo scopo del magistero alchemico, dunque, è comprendere la Natura e le sue arcane trasformazioni, affinché il cammino dell'uomo sia parte di un tutto, che poi è il cosmo stesso.

In questo senso vengono rivisitati molti miti pagani. Emblematico quello di Orfeo, che scende negli Inferi e adombra il viaggio dell'anima da

Il laboratorio dell'alchimista,
dal trattato Voarchadumia
contra Alchimiam di G. Panteo,
1530



uno stato di nerezza fino alla risalita attraverso la forza dell'immaginazione creatrice, che l'arte, nel caso di Orfeo la musica, può esprimere. Quello dell'alchimista è un gesto di umiltà, una professione di ignoranza (come non ricordare Socrate?) che dà significato alla sua fatica quando vuole scoprire il senso ultimo del proprio essere nel mondo. E quanto bisogno di alchimia ci sarebbe oggi, presi come siamo a rincorrere... che cosa?

Ma sorvoliamo su queste arcane analisi, che lasciamo ad altri, esperti più di noi!

Vi siete mai chiesti perché si dice: “questo vino è un elisir”, “quell’uomo è la quintessenza della bontà”, “hai trovato la pietra filosofale”? Se ci fate caso, miei lettori, i detti attraversano secoli e millenni anche quando il senso originario si è perso. Infatti, elisir, quintessenza, pietra filosofale sono simboli alchemici, che nutrono corpo e anima e portano alla “salus” fisica e spirituale in un processo che rispecchia la metamorfosi dei metalli.

La quintessenza (ricordiamo che i progressi scientifici, come li intendiamo oggi, erano quasi inesistenti) è la sostanza con cui erano costituiti i cieli, secondo gli alchimisti. Essa è ingenerata e incorruttibile e, a differenza dei 4 elementi (aria, acqua, terra, fuoco) il cui andamento è rettilineo, ha un movimento curvilineo.

La quintessenza permea di sé tutti i mondi: vegetale, minerale, terrestre, celeste, e pertanto “tutto è uno e uno è tutto”, nel senso che nell’universale è contenuto il particolare, e nel particolare è contenuto l’universale. Quindi, la quintessenza è intermediaria tra il micro e il macrocosmo ed è metaforicamente rappresentata, per esempio, da una catena aurea, che ha la funzione di unire le leggi naturali con quelle dell’universo. Per traslato, poi, la catena aurea ha lo scopo di unire le forze intellettive e quelle vitali del mondo, in altri termini unisce l’uomo con il cielo.

Alla catena aurea si può pure sostituire un altro simbolo: la scala di Giacobbe. Ecco perché in molti dipinti voi vedete una scala. Questa metaforicamente unisce il cielo, rappresentato da un’aquila, con la terra, rappresentata da un rospo e simbolicamente ogni gradino corrisponde alle fasi dell’opus.

L’*Opera*, in questi termini, ribadiamo, si configura come viaggio (già questo concetto è presente nei pitagorici come viaggio dell’anima e anche nella loro numeralogia) dell’anima verso la liberazione dalla prigione del corpo. Essa è rappresentata dall’attraversamento di sette porte di metalli diversi assegnate a divinità planetarie diverse, davanti a ciascuna delle quali l’adepto sosta quaranta giorni, prima che la divinità preposta lo faccia passare alla porta successiva, che lo porterà alla fine al “tesoro nascosto” oppure, che è lo stesso, alla conoscenza suprema.

Conoscere e interpretare questo percorso di ascesa e purificazione apparentemente è semplice, se si sanno interpretare i simboli, diventa più oscuro quando la simbologia cambia completamente, per cui lo stesso percorso può essere descritto con altri simboli o con altre metafore. Bellissima la parabola del re che si spoglia delle sue vesti per fare un bagno purificatore e rinascere più potente. Il che vuol si-

gnificare che l'anima deve fare un certo percorso fino a raggiungere la sua liberazione.

In questo senso l'Alchimia è una dottrina della salvezza. L'acqua del bagno che fluisce non è altro che l'anima del mondo, che gli alchimisti chiamano "mercurio filosofico", perché questo elemento è instabile, inafferrabile, irrequieto. L'obbiettivo di questa disciplina, dunque, è quello di formare l'uomo universale, l'*anthropos*, attraverso una dinamica, un movimento, *dynamis*, che insegna a unire l'inizio con la fine, il basso con l'alto e così via nell'unità del tutto attraverso l'umano e titanico tentativo di conoscere sé stessi e il mondo.

Osservate attentamente le due immagini riportate nelle pagine precedenti e tenete a mente i vari simboli che ritroveremo in molte composizioni che commenteremo di seguito.

Quindi quello alchemico è percorso di salvezza mediante le forze dell'uomo, che poi con il Cristianesimo sarà svalutato in quanto avverrà attraverso Cristo.

Ancora una volta, ripetiamo, tutto il cammino sopra indicato si comunica per simboli. Conoscitori profondi di Alchimia furono: il già citato De Chirico, i Surrealisti e Duchamp in primis, nell'era moderna, senza tralasciare Maurizio Calvesi e in particolare Arturo Schwartz a noi contemporanei. Cari lettori, questa volta l'argomento è un po' indigesto, vero? Abbiate pazienza, devo aggiungere un'altra notazione.

L'alchimia si esprime anche attraverso i simboli della geometria pitagorica, proponendosi questa come scienza della proporzione universale, per esempio, col suo quadrato magico, la somma dei cui numeri in tutti i sensi (orizzontale, verticale, trasversale) dà sempre lo stesso risultato. Questa stessa branca del sapere stabilisce pure i valori dei luoghi musicali, medici e astronomici. Ecco perché la musica è tanto celebrata in molti quadri. Importante pure la "tetraktis", formata da piccoli triangoli disposti a loro volta in forma triangolare la cui somma per ogni lato è sempre dieci.

Carissimi lettori, lo capisco perfettamente, vi starete un po' annoiando con tutti questi concetti astratti, ma vedrete che vi torneranno utili nei vostri giri per musei e quando un simbolo vi sembrerà fuori posto, comprenderete presto quale messaggio l'artista ha voluto darvi.

Adesso un'ultima pillolina e la più importante. L'opus alchemico dava molta importanza all'immaginazione, potente e magica attività creatrice dell'anima, assolutamente diversa dal fantasticare e dalla fantasia. In questo modo vi spiegate l'attenzione che molti artisti riservarono ai simboli ermetici, appunto perché attraverso la sua immaginazione l'artista era un demiurgo, un creatore.

La favoleggiata trasformazione del piombo in oro, che tanto fa sorridere i digiuni di alchimia, non è altro che un processo redentivo, come



più volte detto, della materia nella sua complessità e molteplicità espresso dalla frase: “nel tutto l’uno, l’uno nel tutto”, proprio perché unica è la materia, compreso l’uomo, e unico il percorso escatologico, cioè di salvezza. Da quanto sopra, risulta chiara l’importanza dell’immaginazione creatrice, la cui funzione è quella di unire i due stati delle cose attraverso il potere imitativo-magico, che racchiude l’immagine simbolo.

Tiriamo un sospiro di sollievo e passiamo alla natura morta, che approfondiremo in un numero successivo, tanto per “dimenticare” il polpettone alchemico, e osserviamo quella che l’universo mondo conosce come simbolica di questo genere: la *Canestra* del Caravaggio. Il pittore stesso affermava che non c’è alcuna differenza tra dipingere un quadro di fiori e un quadro di figure.

Prima di addentrarci nell’allegoria, diciamo che l’opera fu dipinta, come risulta dall’esame radiologico, su un’altra tela cancellata di Prospero Orsi detto Prosperino delle Notti, amico “di schiamazzi” del Caravaggio. Essa, con ogni probabilità, insieme con un’altra an-

**Caravaggio, *Canestra di frutta*,
Pinacoteca Ambrosiana,
Milano**

data perduta, gli fu commissionata dal Cardinale Federico Borromeo, quella perduta era legata al culto mariano, questa rimanda al Cristo.

Leggiamo, ora, la *Canestra* dal punto di vista formale. La prospettiva è leggermente ribassata in modo che sulla parete chiara sia i frutti sia le foglie possano risaltare. Inoltre, la natura morta è schiacciata verso il basso e questo le conferisce un grande senso di spazialità, come avverrà molti anni dopo anche nel *Seppellimento di Santa Lucia*. La composizione è a piramide ribassata. La massa rappresentata dalle foglie in alto a sinistra è equilibrata da quella a destra in basso. L'occhio si posa sulla mela bacata (sezione aurea? Calcolate voi?) e scorre trasversalmente ad abbracciare tutta la composizione.

In genere, le nature morte stanno su un ripiano, la novità della *Canestra* è che sporge dal bordo dello stesso e addirittura proietta un'ombra. Cosa vuol dire l'artista? Come la canestra è in equilibrio precario, così la nostra vita e, quindi, l'opera simboleggia la "vanitas" e contemporaneamente è segno di offerta del Cristo per la redenzione dell'umanità. I frutti sono legati alla simbologia cristologica. Infatti, non era possibile "ritrarli" dal vero, in quanto la loro maturazione appartiene a periodi diversi. La mela bacata rappresenta la caducità delle cose e il trascorrere del tempo. Essa ha una simbologia antichissima e fu legata al culto della Grande Madre, e quindi alla bellezza femminile e alla seduzione, metafora, insieme con tante altre, passate direttamente nella tradizione cristiana.

Il fico è l'allegoria della vita, della luce e della forza della conoscenza e presiede alla nascita.

La pesca è il simbolo della trinità in quanto formata da polpa, nocciolo e seme. Adombra la Redenzione e dunque la Verità.

L'uva infine rinvia al sangue di Cristo. Sant'Agostino, infatti, paragona Cristo a un grappolo di uva, non per nulla il prete alla consacrazione del pane e del vino dice che quest'ultimo è il sangue di Cristo. A questo punto, cari lettori, tirate un sospiro di sollievo, prendete la riproduzione della *Canestra*, shakerate quanto detto e ne avrete bella chiara la simbologia, apprezzando mille volte di più il dipinto, in quanto lo avrete decodificato nel suo significato più recondito.

Un'ultima cosa ho dimenticato: il fondo. Esso è simbolo già di per sé stesso di luce in senso reale e in senso metaforico. Da qui, possibilmente, parte la ricerca sulla luce in quanto metafora salvifica, che sarà la cifra distintiva del Caravaggio maturo.

Natura morta e Alchimia

Cari, e spero incuriositi, lettori, continuerò a trattare la “natura morta”, in relazione alla lettura alchemica.

Essa è un genere antichissimo, addirittura è presente nelle raffigurazioni egizie come offerta agli dei o al defunto. A Pergamo nei mosaici del pavimento erano raffigurati oggetti e avanzi di cibo caduti dalle tavole del banchetto.

In epoca ellenistica frutti e oggetti ritornano sia nei vasi che nei dipinti, senza dire di Ercolano e Pompei, dove figurano come fatto autonomo negli affreschi insieme a vasi, coppe, argenti ecc... con una resa naturalistica altissima.

Nel Medioevo, invece, la natura morta compare schematizzata nei mosaici. Si eclissa, poi, per un po' di tempo, per ricomparire nel '500 quale componente di opere più complesse, per esempio sulla tavola di un banchetto, nelle Ultime Cene, sullo sfondo di un ritratto, ai piedi di un Santo.

Come dipinto autonomo ritornerà nel '600 e il Caravaggio innoverà il genere in senso assolutamente realistico, ma con una spiccata simbologia.



Frutta e cacciagione,
I sec. d.C., affresco, Museo
Archeologico Nazionale,
Napoli



Caravaggio, *Suonatore di liuto*, Ermitage, San Pietroburgo

Realismo e simbologia, già illustrate per la *Canestra*, si riproporranno sia nel *Bacco* che nel *Bacchino malato*.

Dopo Caravaggio, molti pittori seguirono il suo esempio, addirittura alcuni si specializzarono proprio in tale genere, un nome per tutti: Giuseppe Recco, a cui accenneremo ancora nel numero seguente. Nei lavori di tutti gli artisti ogni oggetto, fiore o frutto racchiudeva un significato ulteriore.

Teschi, clessidre e orologi diventarono, così, il simbolo del passare del tempo e della vanità delle cose (come già in Caravaggio nella posizione stessa della *Canestra*, nello stesso frutto bacato che stanno a indicare la caducità delle cose), le monete allusero al tatto, nonché all'inutilità delle ricchezze, che non si possono portare all'altro mondo. Tale simbologia per i nostri predecessori era immediatamente riconoscibile, oggi, invece, ne abbiamo perso il senso e possiamo ammi-

rare solo la bellezza formale dei dipinti, a meno che... non cominciamo a chiederci quale sia il significato degli oggetti... Tra l'altro, nell'arte contemporanea dei grandi maestri, le nature morte hanno perso terreno, se si eccettua qualcuno come De Chirico, o Salvador Dalì nella *Cena* e qualche altro.

Una notazione a parte meritano le "nature morte" di Morandi, i cui oggetti vivono una vita tutta propria. Sono cose umili, bottiglie, vecchi barattoli, lumi, combinati in modi diversi, che, attraversati da una sottile malinconia, diventano simboli universali.

Anche l'arte "pop" e "optical" non disdegna a volte la raffigurazione di nature morte.

Facendo un salto indietro nel tempo, una menzione particolare meritano accanto ai paesaggi le nature morte di Fiamminghi e Olandesi. Costoro a partire dal tardo Medioevo portarono tale genere a livelli altissimi se non addirittura virtuosistici. Ma ne ripareremo ancora nei prossimi numeri.

Ora, esimi lettori, esaminiamo alcuni dipinti.

Continuiamo con il Caravaggio e osserviamo il *Bacco*. I critici del '600, è vero, giudicarono aspramente quest'opera, ma la compresero pienamente. Infatti, il realismo del nostro artista non è naturalismo, ma sottintende una ricerca della verità, per cui "fare arte" possa diventare attività morale.

Ricordate come gli alchimisti consideravano l'artista? Allo stesso modo del Cristo, che aveva riscattato l'uomo dalle tenebre del peccato. Similmente l'artista rende sublime la materia bruta, facendo un suo percorso di conoscenza (l'opus alchemico).

Caravaggio, allora, da uomo del suo tempo, attraverso l'evoluzione di un percorso pittorico si immerge nella realtà, "rivive" il fatto, ne scopre sia i motivi profondi che l'hanno generato sia gli esiti trascendenti e quindi se ne assume tutte le responsabilità nella realizzazione dell'opera. Il motivo realistico si trasforma in mitico, la pittura in poesia, non come invenzione della fantasia, ma come espressione e significato autentico della vita interiore. E più alchimista di così!?

Gli artisti, dal Rinascimento in poi, con la rivisitazione del mondo classico non ignoravano i miti e al mito si rifà Caravaggio nel *Bacco*. Ma il suo non è il Dio ebbro dei Greci che ubbidisce alle pulsioni, ma un dio, se così si può dire, più meditativo. Un dio che è consapevole che tra le pulsioni e il soddisfacimento delle stesse c'è il tempo della ragione (Saturno). Infatti, il suo sguardo non ha l'ardore della passione di Dioniso, piuttosto del tempo dell'attesa, della meditazione (Chronos). Attesa e meditazione sono i principi che trasformano la materia, ossia la pulsione in coscienza. Il *Bacco* di Caravaggio espri-

me, dunque, meditazione, introversione, malinconia (nigredo), attesa, dicevamo, affinché la macerazione dei sensi giunga, attraverso la ragione, a conclusione.

E ancora una volta ritornano i simboli che abbiamo visto nella *Canestra*. L'uva e le foglie di vite rappresentano i desideri dei sensi, le pulsioni, che sono reiterati anche nei tralci che stanno sulla testa del fanciullo (molto simile all'ermafrodito) come a dire che la pulsione, la libido, è diventata stimolo creativo. La frutta anche qui accenna alla putrefazione e la coppa e la bottiglia alla decantazione. In pratica, si sta compiendo nel fanciullo un iter cognitivo attraverso l'eros, l'amore, che lo porterà alla verità.

Spero di non aver forzato l'interpretazione del dipinto, ma ho tenuto presente i precetti alchemici letti attraverso la religione, che circolavano ampiamente negli ambienti colti e che l'artista dovette ben presto assorbire.

Più o meno la stessa interpretazione possiamo tentare nel *Suonatore di Liuto* che insieme con *I bari*, la *Buona ventura*, *Bacchino malato*, *Fanciullo con canestro di frutta* costituiscono un ciclo che ha per soggetto "sottinteso" la conoscenza della realtà.

Esaminiamo solo il *Suonatore di liuto*. Ormai dovrete essere esperti nell'interpretazione.

Compare sempre un giovane, sulla scena gli stessi elementi simbolici: sensazioni, emozioni e corporeità espressi dai tre tipi di fiori dentro il vaso, la cui luce rilette addirittura la finestra! Questi si trasformano in valori etici e principi spirituali simboleggiati dalle tre pere. Essi sono mezzi per far suonare le corde dell'anima rappresentata dall'archetto e per interpretare la "mistica musica". Infatti lo spartito è aperto su una composizione religiosa. Le dodici corde del liuto sono a loro volta metafora della conoscenza, che può avvenire solo se si superano determinati ostacoli. Ricordate la simbologia della scala nell'alchimia? Mi sono chiesta perché il fanciullo, che è poi l'ermafrodita, porta un vestito bianco e un nastro bianco in testa?

Questo "non-colore", secondo la simbologia alchemica, vuol dire rinuncia ai ruoli imposti dal mondo materiale, per raggiungere la pienezza della propria individualità, animus e anima insieme, maschile e femminile, razionalità e irrazionalità. Ricordate Jung? Sosteneva che una persona diventa individuo, (che vuol dire "non diviso") quando se femmina prende coscienza del suo maschile, viceversa se maschio del suo femminile, il che vuol dire che il soggetto ha raggiunto uno sviluppo armonico tra razionalità e fantasia.

Lettori cari, che bella maratona.

Vediamo di decodificare qualcosa di più "leggero", si fa per dire, con il tornare all'alchimia.

Tutti avrete visto o almeno sentito parlare della poesia visiva e visuale. Beh, non è un'invenzione contemporanea.

A parte gli alessandrini e tutti quelli venuti dopo, gli Alchimisti usavano immagini simboliche, dette “corpo”, unite a delle parole, dette “anima”, le quali avevano il compito di spiegare la natura simbolica della composizione nel suo insieme.

In altri termini, si cercava di unificare l'immagine e la parola attraverso il significato mistico di entrambe. Ne derivava che l'apparente diversità delle due espressioni era resa unificata dal medesimo significato. Infatti il detto oraziano “ut pictura poesis” (la poesia è



Caravaggio, *Bacco*, Uffizi,
Firenze

come la pittura) trova rispondenza in questo modo di unire le due espressioni artistiche. In questo senso si può parlare di costruzione immaginativa. Essa prende il nome di “Emblemata”.

Accanto agli “Emblemata” sono i “sigilli geroglifici”, immagini simboliche allusive all’armonia del cosmo rappresentate in forme geometriche. Infatti, la geometria, per gli alchimisti, coordinava il micro col macro cosmo. Sono detti “geroglifici” perché si fanno risalire all’antico Egitto i cui ideogrammi avrebbero alluso a presunti sensi morali e simbolici.

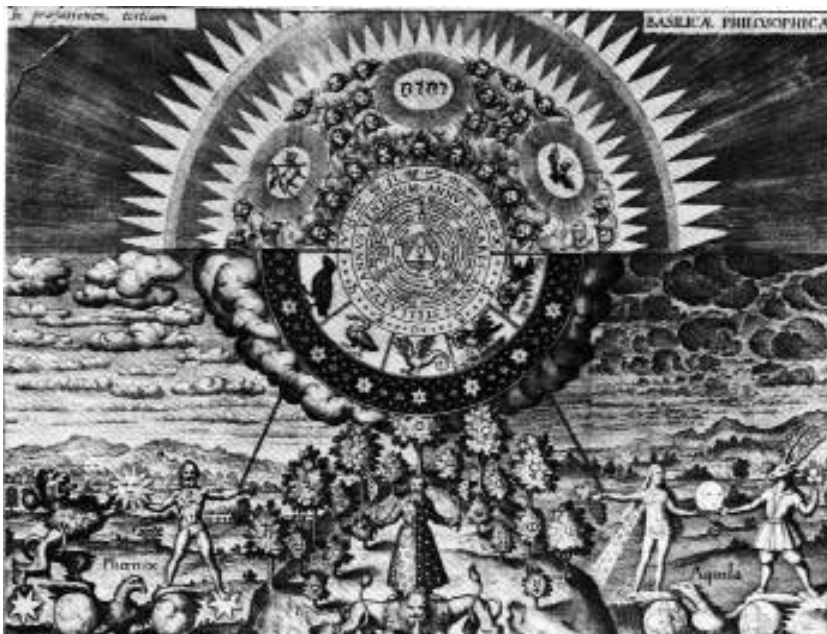
Gli umanisti, infatti, pensavano che nella sapienza degli Egizi convivessero parola e immagine. Anche perché, allora, la decodificazione dei segni era “in mente dei” e avverrà secoli dopo.

Lettori cari, è delizioso osservare la figura qui sotto, ci dà la sensazione di qualcosa di magico, ma poi quanto alla decifrazione punto per punto è un rompicapo, perché ogni segno, anche il più piccolo ha un suo preciso significato.

Faccio un esempio breve e veloce.

Vi inviterei a osservare determinati segni che stanno attaccati agli alberi dell’immagine centrale in basso. Alcuni di essi li ritroveremo nella Porta magica a Piazza Vittorio a Roma. Questa non si trova nella sede originaria che era l’ingresso secondario alla villa del marchese Palombara sull’Esquilino e, per giunta, è in pessimo stato di conser-

Janitor Pansophus,
*La cosmologia alchemico-
rosacrociaria nella visione
dell’unità microcosmo terreno e
macrocosmo uranico,*
Musaeum Hermeticum,
Francoforte



vazione. Fu portata nella sede attuale quando fu sistemata la piazza Vittorio Emanuele e fu demolito il muro di cinta dell'orto della villa. Attualmente, a fianco di questa porta in marmo, ci sono due nanetti, che nulla hanno a che vedere con quella.

Il conte Palombara era, al pari del Principe di San Severo a Napoli, della cui cappella parleremo qualche altra volta, uno dei maggiori intenditori di Alchimia. Costui aveva realizzato un orto che aveva tutte le connotazioni alchemiche e la cui porta ne costituiva l'ingresso. Lui stesso parla di questo ambiente nel suo testamento del 1680 di cui riportiamo le parole, rifacendoci a un testo di M. Calvesi, uno dei maggiori intenditori di Alchimia in Italia ancora viventi.

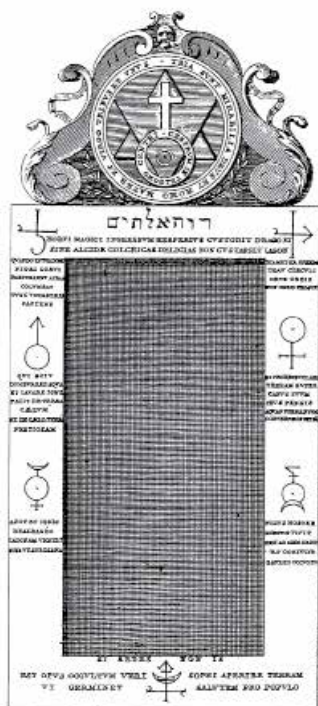
Dice, tra le altre cose il marchese: "... Entra, uomo che non cerchi le cose vane, fuori stia Venere, e a voi, ladri, chiudo le porte. Purificato da ogni vizio, lieto liba il mare di vino genuino (*l'uva e le coppe di vino del Caravaggio! NdR*) secondo il costume di Bacco. Esulta, se vuoi, tra le uve e liberamente attingi a ciò che desideri. A te preparo, con cuore puro, qualunque cosa tu voglia chiedermi. Qui le api producono la chiara ricchezza del miele sempre molle. Ora, se leggerai queste iscrizioni, tu che piangi, starai bene, qui, all'ombra della selva, dove l'estate si sposa alla primavera. Mai piangeresti con la fronte mesta se rimanessi tra i fiori, né resteresti in lacrime, mentre qui spirano mormorii del vento...".

Lettori cari, avrete certamente letto o sentito la frase: "quel tale vive nel suo *hortus conclusus*". Da quanto detto sopra comprenderete a cosa si riferisce l'espressione. "Il giardino era il luogo eletto – come dice lo stesso Calvesi nell'opera citata – in cui la salute fisica e psichica dell'uomo consiste nella simbiosi conoscitiva e spontanea tra sé stesso e Dio attraverso l'ordine della Natura, senza bisogno di alcun "artificio". Quindi da una parte la "Porta magica" con le sue iscrizioni realizzate col segreto linguaggio simbolico, che introduce l'uomo nel giardino disegnato da Dio, dall'altra un macrocosmo dove il sole e la luna interagiscono insieme con gli astri e i quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco.

Ne consegue che la natura considerata nella sua matrice pagana guida l'alchimista a custodire l'opera della creazione, in cui fisica e metafisica camminano di pari passo.

Abbiamo aspettato secoli per scoprire l'ecologia! Ve lo dicevo già in un numero precedente.

Il linguaggio degli alchimisti essendo basato sulle leggi della Natura è totalizzante, perché unifica realtà e immaginario. Più bello di così? Senza tutte le elucubrazioni contemporanee sull'impossibilità del linguaggio di dire la totalità delle cose. Ma, il tempo non si può fermare e neppure l'evoluzione del linguaggio.



La Porta Magica di Roma in una incisione del 1806

La dizione “natura morta” e la “polvere” nell’arte

Nelle pagine precedenti, cari lettori, abbiamo parlato delle nature morte, ne abbiamo esposto un po’ di storia e trattato alcune del Caravaggio.

Adesso, continueremo ad approfondire il tema dicendo che, tra la seconda metà del ’500 e il ’600, si sviluppò il concetto di: “genere” pittorico, che poteva essere di carattere religioso, storico, mitologico a cui si aggiungono il ritratto, il paesaggio, la “natura morta”, appunto. Spesso, un modo di indicare qualcosa entra nel linguaggio comune, si trasforma in stereotipo e ne perdiamo senso e origine. Una cosa simile è accaduta all’espressione “natura morta”. Oggi, pronuncian-dola sappiamo tutti di cosa si tratta, ma non è stato sempre così. La locuzione nacque tra molte difficoltà nel XVIII secolo e il genere che essa indicava per molto tempo fu considerato “minore” con una connotazione dispregiativa rispetto ai quadri storici, religiosi, mitologici e via dicendo, pensati come “cose viventi”.

Nel “Dizionario universale di scienze, lettere e arti” di Lissona e Valle del 1875 abbiamo per la prima volta la seguente definizione: “Natura morta dicesi degli animali uccisi e specialmente della selvaggina, di cui la rappresentazione costituisce un genere particolare di pittura.” Precedentemente a partire dal XVI e XVII secolo si era sempre parlato di “quadri di fiori”, di “colazioni” e così via. La dizione francese “Nature Morte” apparve per la prima volta nel 1756 e dalla Francia si diffuse in Italia, in calco di traduzione, con “Natura Morta”.

F. Zurbaran, *Tazza e vasi*, Prado,
Madrid





G. Recco, Pesci,
Museo nazionale di S. Martino,
Napoli

Essa è un genere antichissimo che si era eclissato durante il Medio Evo e che si ripresentò già alla fine del Trecento. Si narra che Giotto dipingesse su un quadro una mosca. Quando il suo maestro Cimabue si avvicinò per scacciarla, si accorse che era dipinta. E comunque sia, a un certo punto gli artisti cominciarono a prestare attenzione al valore simbolico degli oggetti, che permettevano loro di dare dei messaggi per rappresentare il “memento mori”, la “vanitas”, la bellezza passeggera ed effimera e altro.

La pittura olandese e fiamminga a partire dal Cinquecento e Seicento già si era appropriata del genere e l’aveva portato a livelli altissimi. In Spagna ebbero successo i “bodegones” dipinti di interni di umili cucine. Famose le nature morte di Zurbaran avvolte da una luce purissima, come constatate in quella raffigurata, in cui gli oggetti sono allineati uno dietro l’altro. Solo la maestria di un grandissimo artista è riuscita a non rendere monotona la composizione attraverso l’uso sapiente della luce, delle forme, dei colori, della disposizione stessa e dei bilanci delle masse degli oggetti rappresentati.

Importante pittore italiano di “nature morte” nel 600 fu il napoletano Giuseppe Recco, tanto abile e famoso da essere chiamato alla corte spagnola. Tuttavia, rispetto alle raffinate composizioni fiamminghe, quelle napoletane si distinguono per una certa sottile vena ironica, maggiore inventiva compositiva e maggiore fluidità della pennellata, come potete ben vedere in figura.

Vermeer, *La lattaia*,
Rijksmuseum,
Amsterdam



La natura morta era conosciutissima nei Paesi Bassi con l'espressione: "vie coye", in Germania con "still leben" e in Inghilterra con "still live", che in realtà significano: natura immobile, statica, silenziosa, di contro agli altri quadri di modelli viventi. In ambito fiammingo, riportiamo di Vermeer l'immagine della Lattaia, invitandovi a osservare il particolare del tavolo con la brocca, il cesto del pane, il pane e tutto il resto che è di per sé stesso una raffinatissima natura morta accarezzata dalla luce spiovente dalla finestra. La composizione è trasversale, per cui l'occhio, guidato dal caldo luminismo, scivola dolcemente dal volto della lattaia alla natura morta composta sul tavolo. Da notare la raffinatezza coloristica: blu i risvolti delle maniche della lattaia, del grembiule e dello strofinaccio che obbligano lo sguardo a una visione semicircolare di modo che dopo una prima occhiata d'insieme ci si possa soffermare sui particolari. Ineccepibili gli accordi cromatici tra colori primari e complementari, nonché lo squisito equilibrio delle masse pittoriche.

Un accenno merita la tecnica a picchiettato puntinismo in modo da far risplendere al massimo i colori.

Sostenevamo poco sopra, che fiori, frutta, stoviglie, strumenti musicali, oggetti vari danno numerosi spunti simbolici e compositivi agli artisti, oltre a offrire il destro per ricerche ottiche alla Manet, scardinamenti prospettici alla Cezanne, vorticosità spaziali futuriste, disar-



Magritte, *I valori personali*,
Museum of Modern Art,
San Francisco

ticolazioni percettive cubiste, cadenze classiche alla Morandi e così via. Anche la moda e l’evoluzione tecnologica con l’esibizione di vasi e ventagli orientali, oggetti di arte primitiva, giocattoli, frutti e cibi esotici, strumenti meccanici e industriali danno agli artisti ampia facoltà di sperimentazione e di indagine sulla realtà.

Una menzione particolare meritano i Surrealisti con le loro improbabili commistioni di oggetti, metamorfosi, incoerenze spaziali e dimensionali, come potete notare in Magritte: *I valori personali*.

Insomma a farla breve, dal suo apparire come genere autonomo la natura morta si è rivelata come fonte inesauribile di indagine sulla realtà.

Tra le immagini riprodotte, quella di Braque, a proposito della quale il critico Rosenblum così si esprime: “... nel mondo del Cubismo nessun fatto visivo è un assoluto. Una forma densa e opaca può improvvisamente diventare trasparente e senza peso; un contorno net-

to, fermo improvvisamente può dissolversi in una superficie vibrante.” Invece, nella natura morta di Boccioni, rappresentante del Futurismo, un oggetto reale, il cocomero, viene reinventato nel suo statuto formale. Il vuoto, il pieno, il loro spaccato, le sezioni ottenute sono assemblate per dare vita a una nuova visione della realtà vista come animata dalla scomposizione dinamica. Certo non basterebbe l'intera rivista per riprodurre le nature morte delle varie epoche, tuttavia ne vorrei riportare una di Morandi per introdurre un argomento molto importante che la riguarda e cioè la presenza della polvere.

Se osservate l'opera riprodotta, risulterà evidente che uno strato di polvere sottile avvolge i vari elementi della composizione. Racconta il giornalista Cesare Garboli che, durante un'intervista, ebbe modo di constatare come l'artista odiasse tutto ciò che luccicava e, pertanto, lasciava che uno strato di polvere si depositasse sugli oggetti da rappresentare in modo da smorzare il brilio, i riflessi di luce, annullare ogni bagliore al solo fine di fare emergere le superfici nude e crude senza apporti esterni, neanche luministici. L'unica cosa che doveva avere vita erano le superfici in sé stesse. Nel suo caso, dunque, la natura morta

Boccioni, *Natura morta.*
Cocomero, Sprengel Museum,
Hannover





lunghi dal rappresentare il “memento mori”, voleva affermare il “memento vivere” degli oggetti presi a modello in quanto superficie.

In realtà, che cosa meglio della polvere può simboleggiare il passare del tempo, l’aleatorietà della vita? Molti artisti hanno fatto con la polvere delle vere opere d’arte, vedi Duchamp ne “L’allevamento di polvere”, consistente nel fotografare della polvere lasciata depositare casualmente su una superficie. Cosa, in effetti, rappresenta la polvere? Una traccia, un segno, un calco, una vera e propria iscrizione del tempo legata alla durata. E se per un attimo facciamo attenzione e ricordiamo che l’artista è il padre degli oggetti decontestualizzati (ready made) apparirà chiaro che anche la polvere lasciata accumulare assurge alla funzione di oggetto, ma per la sua stessa natura, essendo inconsistente e deperibile, sarà impossibile fissarla in immagine, se non attraverso la fotografia, che lo stesso artista affida all’amico Man Ray. A questo punto, vorrei chiedere: in effetti cos’è la polvere?

È un elemento mutevole sia nella sua composizione reale che nel nostro immaginario. Essa è aumentata man mano che la civiltà umana si è sviluppata e gli artisti, a partire dal secondo dopoguerra, l’hanno manipolata impastandola con gli elementi tradizionali della pittura fino a fonderli e renderli irriconoscibili, vedi l’art brut.

Ma poi, se ci fate caso, cos’è la pittura, se non deposito di pigmenti e quindi di polvere su una superficie? E l’uomo non è rappresentato come polvere? (pulvis es et in pulverem reverteris).

A sinistra
Morandi, Natura morta,
collezione privata

A destra
Braque, Violino e brocca,
Kunstmuseum,
Basilea





M. Duchamp, *Elevage du poussière*, foto Man Rey, collezione privata, **Milano**

Pagina precedente
Leonardo, *Ultima Cena*
(particolare), Cenacolo di Santa Maria delle Grazie, **Milano**

E la polvere già con Leonardo ci induce a riflettere sul mutamento di percezione delle cose, nonché, in sua presenza, sulla variazione del colore nella tecnica pittorica. Con tutta probabilità la tecnica dello sfumato leonardesco prende l’abbrivio da considerazioni di tal fatta. Infatti, la visione delle cose, a causa del pulviscolo che c’è nell’aria, non è mai assolutamente chiara. A sua volta, il pulviscolo non è statico ma in movimento, ne risulta una visione delle cose più dinamica in quanto è possibile cogliere l’energia in potenza presente nell’atmosfera. È come se Leonardo disegnando l’anatomia dei corpi e i fenomeni della realtà volesse interiorizzarne piuttosto che exteriorizzarne il moto. Osservando le varie immagini si ha la sensazione che esse racchiudano “all’interno” della loro superficie il movimento, che solo la luce poi rivelerà. Ne consegue che lo “sfumato”, proprio di Leonardo, vuole esprimere piuttosto valori dinamici, che attutenti e questo può avvenire solo se la pittura diventa osservazione e addestramento intellettuale.

Come ha bene intuito Piero Bigonciari.

Il vinciano scruta la realtà considerandola come un esercizio per la mente. Infatti, nel “Trattato della pittura” dice che osservare è “Un modo di aumentare e destare l’ingegno a varie invenzioni. [...] Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de’ muri, o nella cenere del fuo-

E. Baschenis, *Natura morta con strumenti musicali* (quadro centrale del trittico Agliardi), olio su tela, collezione privata



co o nuvoli, o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni, sì di componimenti, di battaglie, d'animali e d'uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore: perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni."

In altre parole lo "sfumato" leonardesco è come un velo, al di sotto del quale scorre una dinamicità intensa e sottile sottolineata dall'accentuata gestualità dei personaggi. Questa tecnica è possibile in pittura poiché si procede per velature. Pressoché impossibile da realizzare per l'affresco, nonostante le sperimentazioni dell'artista, allorché gli fu affidato il compito di decorare *L'ultima cena* nel Refettorio delle Grazie a Milano. Dal punto di vista tecnico, purtroppo, fallì il suo obbiettivo e già dopo alcuni anni dall'esecuzione l'opera cominciò a disintegrarsi.

Accanto a Leonardo, moltissimi artisti lavorarono con la "polvere". Un esempio per tutti: Evaristo Baschenis. Costui raffigurò di preferenza nelle sue "nature morte", viste spesso in "trompe d'oeil", strumenti musicali, libri e altri oggetti su un tavolo, a rappresentare l'angolo dell'otium, alla latina, cioè dello studio e della meditazione, in quanto nutrimento dello spirito, in una specie di gara tra pittura e musica come mezzi per elevare l'uomo al di sopra della materialità delle cose.

Nelle sue opere la polvere, dicevamo, è presente spesso, ora come ditata ora come strisciata, a sottolineare il segno lasciato da qualcuno e a indicare una suggestione tattile, che ci attrae nel trompe d'oeil, dentro cui anche noi vorremmo lasciare la nostra "ditata". Il tentativo di Ba-



Giacometti, *Uomo che cammina*,
collezione privata

schenis, allora, è quello di evocare un suono attraverso la tattilità degli oggetti, non per nulla gli strumenti su cui l’artista dipinse le impronte sono quelli a “pizzico”: liuti, mandole, chitarre e quant’altro... In questo modo egli evidenzia lo stretto intreccio tra pittura, musica, tatto.

Nell’immobile mondo della natura morta, Baschenis ha introdotto un elemento dinamico: la ditata, che cambia lo statuto delle cose. Allo stesso modo di quando sul nostro tavolo polveroso o sulle nostre auto impolverate qualcuno traccia delle ditate introducendo nell’insieme un elemento incongruo, disgregante, che ci porta a ragionare sul corporeo e sul fisico oltre che sull’individuale,

in modo da attirare l’attenzione e farci riflettere su qualcosa, per dirne un’altra, che potrebbe anche essere, con una visione più “moderna”, che tra la morte e il niente c’è sempre una eccedenza infinitesimale.

Facciamo un bel salto nel tempo e arriviamo, tra i moltissimi che potremmo citare, a Giacometti, altro artista che ha lavorato e vissuto nella polvere accumulata dentro il suo leggendario studio di Parigi per decenni, polvere diventata simbolo, è vero, di precarietà, ma anche di immutabilità, di costante caduta dall’inizio del mondo.

Giacometti faceva e disfaceva costantemente le sue opere, mai contento del risultato. Forse, se non ci fosse stato il fratello Diego a salvarle, noi non ne avremmo che pochissime.

Tuttavia, la polvere in quanto tale non è presente nella sua opera, ma c’è nella sua vita d’artista, anzi è onnipresente a testimoniare il senso della transitorietà dell’esistenza e quindi anche dell’opera. Diceva l’artista che “l’arte è solo un mezzo per vedere”. Anche il celebre Kokoschka aveva intitolato la sua Accademia a Salisburgo: “Scuola del vedere”. Quindi la visione sta sempre in primo piano, visione non di come le cose appaiono ma di come si interpretano. Così le sculture del nostro Giacometti sono idee, effigi della aleatorietà dell’esistenza e, pertanto, custodi della morte, ma nello stesso tempo sono esseri umani, persone, in precario equilibrio tra un qui, sulla terra e un là, labile e sottile, nella morte.

Respiriamo profondamente, raccogliamo le idee e... alla prossima volta.

La pittura tonale a Venezia

La tempesta di Giorgione e *Concerto campestre* di Tiziano

Carissimi aficionados della rubrica “Oltre l’ovvio”, ho in serbo un’altra bella chicca alchemica, tanto per gradire ed entrare in argomenti leggeri e vaporosi... Si fa per dire. Niente paura, seguitemi con un minimo di attenzione e i concetti saranno un po’ più... commestibili per la materia grigio-perla.

Nei numeri scorsi abbiamo esaminato alcuni dipinti del Caravaggio e di altri artisti, che si rifecero a questo esclusivo mondo culturale, l’alchemico.

Adesso, addentriamoci ancora un poco nell’argomento e camminiamo passo passo con quei geni, che riuscirono a trasformare i simboli in immagini, ricche di fascino e armonia e a parlarci di altri mondi, cose ed episodi con il tocco prodigioso del loro pennello.

In questo numero parleremo del colorismo veneziano rinascimentale, laddove il fiorentino fu più razionale e l’effetto pittorico affidato soprattutto al disegno.

Venezia nel quattordicesimo e quindicesimo secolo vede un esplodere della vita culturale avendo al centro del fermento la Cancelleria di San Marco, nonché la Scuola di logica e filosofia di Rialto, quali poli di studi storici e scientifici. Non bisogna, tra l’altro, trascurare Aldo Manunzio, per mezzo del quale la città diventa il fulcro dell’editoria e perno di un raffinato umanesimo, nonché meta di artisti e scrittori che, grazie alla tolleranza dimostrata dalla Serenissima, vollero sottrarsi ai rigori e ai condizionamenti della Chiesa.

In questa atmosfera si formarono artisti geniali, la cui influenza ha attraversato i secoli, fino allo scadere del diciannovesimo. Annoveriamo tra i tanti Carpaccio, Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo, Giorgione, Tiziano e molti altri.

Tra gli artisti più incerti quanto a datazioni biografiche e, nello stesso tempo, prodigiosi è da annoverare Giorgione, maestro della pittura veneziana, morto presumibilmente all’età di trentatré anni, nel 1511 forse di peste, contagiata da una donna da lui molto amata, secondo quanto racconta il Vasari ne: “Le vite de’ più eccellenti, pittori, scultori, architetti”. Lo stesso aggiunge che l’artista dipinse sia su tavola, che su tela, nonché “in fresco”. Il suo vero nome era Giorgio, ma “dalle fattezze della persona e dalla grandezza dell’animo fu poi chiamato Giorgione, il quale, quantunque egli fusse di umilissima stirpe, non fu però se non gentile e di buoni costumi in tutta la sua vita.”

Oltre alla pittura, coltivò la musica, il canto, il disegno. Probabilmente a Venezia fu allievo dei Bellini e probabilmente anche di Gentile o di Giovanni da Fabriano. Tuttavia, il Nostro sin dall’inizio mostrò una grande indipendenza rispetto ai suoi maestri. Ciò lo allontanò dalle forme tradizionali della pittura per porre l’accento sull’impor-

**Giorgione, *La tempesta*,
olio su tela, 78 x 72 cm,
Galleria dell'Accademia,
Venezia**



Giorgione, *La tempesta*
(particolare)



tanza del colore puro. In questo senso può considerarsi il precursore dell'arte moderna insieme col suo allievo Tiziano.

Venezia, come abbiamo sostenuto poco sopra, era nei primi anni del '500 un crogiuolo culturale a cui Giorgione non dovette essere estraneo, tuttavia la libertà della sua fantasia non fu mai subordinata a una rigida tematica concettuale, pur presente nei suoi lavori.

Queste le nude e scarse notazioni biografiche, che ci interessano fino a un certo punto, perché, come sostengo, è sempre l'opera a dirci della bellezza e dell'armonia, della fantasia, del colore, del ritmo e del presunto contenuto di un quadro.

Carissimi, pazienti lettori, a questo punto, finalmente, vorrei scendere nei particolari ed esaminare *La tempesta*, opera eseguita con certezza dal maestro. Sappiamo attraverso i preziosi appunti di Marcantonio Michiel che nel 1530 era in casa di Gabriele Vendramin. Dopo varie vicende la ritroviamo nel 1875 nella dimora del Principe

Giovannelli, da cui l'acquistò lo Stato italiano nel 1932. Queste le circostanze relativamente alle date e all'attribuzione certa a Giorgione, meno sicuri, invece, se non contrastanti i pareri sul soggetto.

Intanto, le radiografie hanno evidenziato che sotto la figura del giovane ce n'è un'altra. Una donna nuda seduta sulla riva di un torrentello. Tra la fine del '400 e i primi del cinquecento la cultura umanistica, oltre che alla Cancelleria di San Marco e alla Scuola di logica e filosofia di Rialto, faceva capo anche a Caterina Cornaro, che si circondò di artisti e letterati nella sua ospitale casa. Qui fiorì l'ideale di vita arcadica, che induceva a rifugiarsi nella semplicità della natura. Il Giorgione non dovette essere estraneo a questa congerie, che esprime compiutamente nel nuovo tipo di paesaggio presente nei suoi quadri. Questo non era considerato ancora un genere autonomo, come ricorderete.

Cari, miei lettori, affinché possa io continuare a parlarvi del nostro artista, vi propongo un esperimento. Andate a Venezia in una bella giornata e osservate la luce. Non potete non notare come questa sia di un luminismo particolare. E 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. Non può non essere così, perché, come avrete modo di notare, se ponete attenzione, la qualità della luce è assolutamente diversa, più cupa, meno brillante.

Comunque, per non tediare ancora andiamo al quadro. Questo, meglio di qualunque altro, riassume il concetto secondo cui la vera opera d'arte riesce a bloccare l'attimo in cui spazio e tempo sono sospesi e in perfetto equilibrio, e come tali vengono resi dall'opera. Esaminiamone, ora, la struttura compositiva. Essa si articola secondo piani paralleli. Inoltre, osserviamo bene lo sfondo con le architetture e i tronchi di colonna. Ci accorgiamo subito che la prospettiva non è scientifica, ma ciò nulla toglie alla poesia dell'insieme, colto nel momento in cui un lampo fende il cielo squarciando le nuvole. Nell'attimo del balenio luci misteriose si adagiano su piante, acque, erbe, cespugli e ogni altro elemento, traducendoli in poesia.

L'abbiamo detto altre volte: tutte le arti *tendono* verso la poesia, verso quel quid, che l'artista trae da sé e fa di un'opera un fatto profondamente emozionale. Arte, infatti, deriva, come ricorderete da una radice *ar*, che vuol dire andare verso, nel nostro caso andare dall'immagine verso l'animo dello spettatore per farne vibrare le corde.

Afficionados miei, che mi avete seguito fino a questo punto, magari sbuffando un po', se quanto sopra è facilmente dimostrabile, più arcano resta il significato intrinseco dell'opera, che chiaro dovette essere ai contemporanei, ma oscuro per noi a distanza di secoli.

Tutti avete presente la Gioconda di Leonardo, il cui fascino non sta tanto nella sottintesa androginità, (l'androgino alchemico, ricordate? Ben interpretata secoli dopo da Duchamp, quando, con gesto apparentemente dissacrante, aggiunse barba e baffi) quanto in quel perenne moto molecolare, di cui parlavamo in uno dei numeri immediatamente precedenti, evidenziato dallo sfumato, che diventa, per l'artista, simbolo dell'"unione" alchemica.

Un altro inciso vorrei fare. Bisogna tenere sempre presente che forma e contenuto non sono separabili, proprio perché la visione del mondo (Weltanschauung) di ogni artista si esprime attraverso l'invenzione formale. Nel caso di Leonardo abbiamo lo sfumato, nel caso di Giorgione l'uso "tonale" del colore senza la mediazione del disegno.

Infatti, è il luminismo pieno e realizzato il messaggio, che Giorgione sviluppa, poi, nell'iconografia. In questo lavoro paesaggio e figure sono in simbiosi, perché la pittura "imita" la natura, ripetendone i processi. Ricordate Dürer con il suo ultimo autoritratto, quello del 1500 quando si dipinge con le fattezze del Cristo? Lì, sostenemmo che l'artista con la sua "imitatio Christi" ripercorre il Suo cammino di redenzione. Allo stesso modo l'arte, quando trasforma e redime la materia oscura e caotica.

Quindi, ne *La tempesta* il simbolo di salvezza è rappresentato dalla *fusione tonale*, come dicevamo, come in Leonardo dallo *sfumato*. Infatti, la pittura non fa altro, secondo le teorie alchemiche, che imitare la natura ripetendone l'iter basato sull'amore, nel nostro caso sull'attrazione dei quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco, presenti nel dipinto attraverso il cielo, il fulmine, il ruscello, la terra. Questi quando si mescolano permettono il sorgere di forme di vita più o meno evolute.

Ci chiediamo allora: "Che cosa simboleggiano l'uomo e la donna?" Certamente, le due polarità del maschile e del femminile, come sostiene Calvesi. E il poppante? Certamente, il frutto della vita. Così come gli arbusti, gli alberi e così via si nutrono dell'umore della terra, allo stesso modo il bimbo si nutre del latte materno. Quindi il processo stesso della pittura è analogo a quello della natura.

Cari lettori, questo è tutto quello che so in merito a *La tempesta* di Giorgione.

Allievo di Giorgione e degno rappresentante della cultura del tempo fu Tiziano, perché respirò lo stesso clima culturale del primo e

anche lui si servì in modo mirabile della pittura tonale. Per cui affiancherei a *La tempesta* di Giorgione il *Concerto campestre* di Tiziano, in quanto si possono riscontrare similitudini nei contenuti formali. Lì un uomo vestito, qui due. Lì una donna nuda che allatta un bimbo, di contro due donne nude: una versa l'acqua, l'altra suona un flauto. Più o meno lussureggiante, come la prima, la natura, in cui i quattro elementi sono insiti nell'insieme della composizione: l'acqua è rappresentata dalla figura che la versa, mentre le stesse quattro figure potrebbero essere simboli dei quattro elementi, il fuoco, per esempio, potrebbe essere rappresentato dal vestito rosso dell'uomo di sinistra, l'aria dal giovane con i capelli "cotonati", si direbbe oggi, cioè con i capelli gonfi di atmosfera e la terra dalla figura di donna accosciata e con lo strumento musicale.



Giorgione, *La tempesta*
(particolare)

Tiziano, *Concerto campestre*,
olio su tela, 110 x 138 cm, Louvre,
Parigi

Osserviamo la composizione. Essa ha un'impostazione leggermente obliqua, perché la linea ideale che l'attraversa va dalla testa della donna, che versa l'acqua alla testa della donna seduta. In secondo piano, tra le due donne, sono raffigurati due giovani, la cui posizione dà ulteriore orizzontalità al quadro, come gli alberi e il paesaggio dello sfondo. Simile struttura si trova spesso nei dipinti del Tiziano, *L'amore sacro e l'amore profano* ne è un esempio.

Qui a congiungere le due figure della donna nuda e di quella vestita è un sarcofago istoriato.

Da ciò che vi sto dicendo da almeno un anno a questa parte, spero vi sia chiaro, che è molto più difficile da interpretare l'arte del passato, che non la contemporanea. Questa, infatti, si basa su un unico codi-



ce di lettura, mentre la prima su più codici. Per cui, per apprezzare un'opera, a parte il fatto estetico, si dovrebbero conoscere tutti i codici. Se non tutti almeno i più importanti.

Ma torniamo al Tiziano.

Diceva Leonardo che è triste quell'allievo che non supera il maestro e certamente Tiziano, rispetto al suo maestro, si distingue per la maggiore forza vitale che promana dai suoi capolavori. Essa pulsa in direzione dell'umano, mentre le figure si accampano prepotenti nello spazio, secondo pose sicure, su cui la luce offre infinite possibilità espressive, date appunto dal colore nelle sue molteplici nuance. E il colore sarà il tratto distintivo di questo genio della pittura veneziana.

Per rendersi conto del mio dire basta paragonare le due immagini di Giorgione e di Tiziano. È vero sono simili compositivamente, ma diversi nella carica espressiva, oseremo dire, più terrena e sensuale in Tiziano, meno prepotente nel suo maestro, allorché le figure irrompono nello spazio, ma entrambe altamente poetiche.

Il tema è quello musicale legato alla cultura del tempo, che è la neoplatonica veneziana, riscontrabile chiaramente in questo capolavoro. Infatti, l'artista insiste sul fatto che c'è perfetta concordanza tra musica terrena, il flauto, e musica celeste, il liuto. Entrambe espressioni della corrispondenza tra l'armonia musicale e l'armonia universale.

Tra l'altro, nel dipinto sono sottesi altri significati adombrati dai particolari. Per esempio, a destra irrompe sulla scena un pastore arruffato, che esce da un boschetto insieme col gregge e un altro compagno. I due suonatori si volgono e sembrano confabulare su questa irruzione, che turba l'armonia della natura e della musica. La stessa donna accosciata a terra sospende l'esecuzione e dal gesto sembra che interroghi e si interroghi.

A questo punto è facile chiedersi: "Cosa Tiziano ci vuol far capire?"

Per rendere più agevole la comprensione, paragoniamo il modo di pensare contemporaneo con quello del passato. Oggi, l'arte è frutto, spesso, di commistione di generi, luoghi e persone e di contaminazione tra cultura "alta" e popolare.

Invece, in quest'opera, Tiziano attraverso la simbologia, condanna sia la contaminazione dei generi musicali colti con elementi popolari, sia la commistione tra le classi sociali riscontrabile nel contrasto tra città e campagna.

Tutto questo nostro discorso sta a dimostrare come il linguaggio pittorico non sia dissimile da quello filosofico o religioso e il brevissimo commento di queste opere ce lo dimostra ampiamente. Infatti, ogni espressione del genio umano manifesta sempre lo spirito del tempo, o come direbbero i tedeschi: *Zeitgeist*, fa più kolto!

Interpretazione dell'Amor Sacro e dell'Amor Profano

Nel numero precedente, carissimi lettori, ci siamo diffusi a parlare della pittura tonale in quel di Venezia durante il Rinascimento e abbiamo accennato a Giorgione e al suo allievo Tiziano. A proposito di quest'ultimo abbiamo esaminato il dipinto "Concerto campestre".

In questo numero, "interrogiamo" un altro dipinto, a cui avevamo accennato precedentemente e cioè *Amor sacro e amor profano*, di dimensioni considerevoli: 118 x 279 cm, custodito gelosamente nella Galleria Borghese a Roma, non lontano dal Museo di Arte Contemporanea.

Amici miei, a questo punto vi posso dire che per quest'opera ho consultato un mare di testi, molti discordanti, altri concordanti.

Mi viene da versare lacrime amare! Quasi, quasi ritiro la parola e parlo di Paolo e Francesca, che col nostro argomento hanno a che fare tanto quanto i cavoli a merenda.

Mi rimorde, però, la coscienza. Mi insegnarono, bambina, che le promesse si mantengono. Mi armo di coraggio e cerco di districarmi nel



ginepraio di interpretazioni, cominciando a eliminare quelle che mi sembrano cervellotiche, per lasciare, invece, altre che sono più in linea con lo spirito del tempo.

Sappiamo da fonti storiche, che l'opera fu commissionata da Nicolò Aurelio, gran Cancelliere di Venezia nel 1514. Tra l'altro l'Aurelio era anche un dotto umanista e quindi al corrente della temperie culturale della Serenissima, che orbitava attorno a Caterina Cornaro, alla Cancelleria di San Marco e alla Scuola di logica e filosofia di Rialto, nonché all'editore Aldo Manunzio. Come avevamo detto nel numero precedente.

In diversi numeri di questa rubrica abbiamo sostenuto che per l'arte del passato è facile leggere il codice denotativo o primario, come dice il Panofsky, cioè l'aspetto formale strettamente estetico di una qualsiasi opera d'arte. Se passiamo, però, al codice connotativo o, come ho detto altrove, multiplo, le cose si imbrogliano, avendo noi perso i significati simbolici delle immagini dell'epoca.

Intanto, cari lettori, cominciamo dalle cose più semplici.



Tiziano, *Amore sacro e amore profano*, Galleria Borghese, Roma

Il dipinto, probabilmente, fu realizzato, secondo il pensiero di molti studiosi, in occasione del matrimonio del Cancelliere con Laura Bagarotto. Infatti, gli stemmi delle due famiglie compaiono nei fregi della fontana per l'uomo e alla base del bacile posato sopra per la donna.

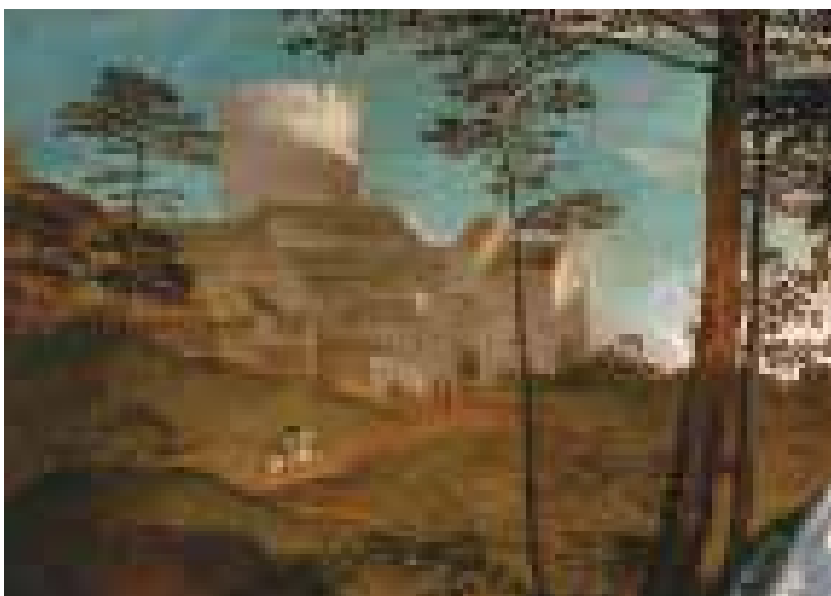
Esaminiamo, adesso, la composizione (codice denotativo). Essa è semplicissima nell'impostazione e si snoda lungo una traiettoria orizzontale, in cui compaiono due donne: una vestita e una nuda in perfetta simmetria. Elemento di raccordo tra le due un sarcofago-fontana finemente istoriato, dentro il quale immerge la mano Cupido.

Il paesaggio fa parte integrante dell'opera, come già nel *Concerto campestre* e in molte opere di Tiziano. Esso si articola su due registri: a sinistra è montuoso ed è attraversato da un sentiero lungo il quale è lanciato un cavaliere al galoppo. Nella radura più in basso e non lontano dalla donna vestita una coppia di conigli, simbolo di fertilità. Le fronde degli alberi si stagliano nitide quasi a proteggere la figura abbigliata, mentre la luce ha caldi riflessi rosati, carezzevoli. A destra, invece, compare un paesaggio pianeggiante, ove si notano chiaramente greggi che pascolano e più indietro, sullo sfondo, una coppia di cavalieri e un cane che insegue una lepre, mentre in lontananza si staglia nitida una chiesa. È naturale, esaminando questa immagine, ricordare utopie bucoliche, che abbiamo visto caratteristiche del circolo di Caterina Cornaro.

Osserviamo, adesso, il sarcofago. Notiamo diversi simboli sia di vita sia di morte. Infatti, nella parte frontale destra sono raffigurati Venere e Adone, nel momento in cui la prima soccorre il secondo, aggredito dal dio Marte, e lei si punge con una spina. A sinistra, invece, è possibile vedere il ratto di Proserpina.

Tiziano,
Amore sacro e amore profano
(particolare del sarcofago)





Tiziano, *Amore sacro e amore profano* (particolare del paesaggio)

Passiamo al colore: la tavolozza è tenuta volutamente su ridotte tonalità limpide e vive basate tutte sul rosa delle carni, il rosso del mantello e il bianco della veste di seta. L'effetto è di contrasto ma anche di assonanza cromatica, che sarà sempre la cifra distintiva di Tiziano. Le pennellate sono larghe e stese senza disegno preparatorio sulla tela. Le figure dai contorni netti si stagliano possenti nell'ambientazione, umanissime, opulente e morbide.

Conosciamo anche il modo di lavorare di Tiziano attraverso Marco Boschini, che raccoglie le testimonianze direttamente da un allievo: Palma il Giovane. Costui gli raccontava che Tiziano non eseguì mai un'opera "alla prima", cioè senza ritoccarla. Infatti, una volta realizzata, essa veniva messa "faccia al muro", per farla asciugare, e ripresa dopo qualche mese più e più volte. Essa era considerata dall'artista come una nemica con cui lottare fino a farla giungere a perfezione. Dopo queste scarse notizie vediamo di connotare in qualche modo l'opera, interpretandone i contenuti sottesi.

Osserviamo l'impianto compositivo e cerchiamo di carpirne i significati alla luce delle nostre poche conoscenze alchemiche. Come già nel dipinto *Il concerto campestre* esaminato in dettaglio nel numero precedente, anche questo è di derivazione neoplatonica e interpreta il pensiero dell'umanista Marsilio Ficino, per il quale la bellezza terrena rispecchia la celeste.

Guardiamo, adesso, attentamente le due donne. Una è spogliata e una è vestita. Ci chiediamo: quale metafora esse possono rappre-

**Tiziano, Amore sacro
e amore profano** (particolare
dell'Amore profano)



sentare in relazione a un dono di matrimonio? Chi è stata la modella delle due donne dalle medesime fattezze? Iniziamo dal secondo interrogativo. Con ogni probabilità fu Angela Moro, chiamata “Zanfetta”, una famosa e colta cortigiana. Erano tempi quelli, quando la cultura riscattava anche una... cortigiana. Infatti, costei si permetteva il lusso di parlare da pari a pari nientemeno che con Pietro Bembo e l'Aretino, oltre a essere modella dei più famosi pittori del momento, e Tiziano tra questi.

Allentiamo un poco la tensione con una curiosità. Il dipinto si trova in bella mostra alla Galleria Borghese. Nel 1899 i famosi banchieri Rotschild offrirono una cifra enorme per questo quadro, così enorme da superare il prezzo dell'intera galleria compresi i dipinti. Non ci fu nulla da fare e il Tiziano ci delizia ancora con la sua bellezza e col fascino dell'interpretazione, attorno a cui, come dicevamo, si sono affannati il fior fiore di studiosi.

Uno solo pare averla spuntata su tutti: il Panofsky. Infatti la sua esegesi è risultata la più convincente e a essa ci riferiamo. Se dovessimo accennare a tutte le altre, non basterebbe l'intera rivista.

A questo punto, cari lettori e amanti dell'arte di Tiziano, facciamo un passo avanti, andiamo ad approfondire la connotazione dell'opera in relazione al neoplatonismo. Osserviamo, ancora una volta, l'immagine delle due donne.



Tiziano, *Amore sacro e amore profano* (particolare dell'Amore sacro)

Su, facciamo una scommessa! Secondo voi, quale delle due donne rappresenta l'amore sacro? Vi verrebbe spontaneo indicarlo nella figura vestita e l'amore profano in quella nuda. Infatti, educati secondo la morale cristiana, "leggiamo" così le due immagini. Non immaginate quale tranello ci è stato teso. Per Tiziano e lo spirito del tempo cinquecentesco la nudità era simbolo di purezza, di virtù e di candore. Vi spiegate

in questo modo anche le tantissime figure nude di Michelangelo nella Cappella Sistina, le cui pudenda, subito dopo la morte dell'artista, vennero ricoperte da Daniele da Volterra, che meritò l'appellativo di "braghettone". E non si comprende il perché, visto che la corte papale era esempio lampante di vizi e corruzione!!! Cambiano i tempi? Beh, magari nella forma... ma il contenuto...

Dopo questo divertissement, torniamo al nostro quadro. La verità è nuda e pertanto l'Amore Sacro viene così rappresentato, ed esprime il "sentimento della bellezza", mentre l'Amore Profano è vestito sontuosamente, perché l'acconciatura, l'abbigliamento e tutto il resto sono gli artifici a cui esso ricorre per aumentare l'attrazione tra i due sessi ed esprime la "consapevolezza della bellezza". Le due figure, poi, sono poste nelle parti estreme del dipinto a significare una divisione simbolica, che è solo apparente, perché metaforicamente sono unite da Eros, colui che inizia ai misteri dell'amore e permette la congiunzione di quello spirituale col carnale, di quello sacro col profano. In altre parole l'Eros unisce la coscienza sacra con la coscienza profana per trasformarla in Bellezza spirituale.

Ricordate tutta la teoria dell'adepto che attraverso una serie di trasformazioni simboleggiati dai metalli, dai colori e quant'altro giunge alla conoscenza del sé, alla presa di coscienza del re-bis, la cosa due, simboleggiato dall'androgino, maschio e femmina contemporaneamente?

La Bellezza è luce, la coscienza è esperienza dei sentimenti. L'eros, il piacere, la Voluptas non è piacere fisico ma energia.

Un simile concetto lo troviamo in India con la Sakti, la sposa di Shiva, che personifica l'energia primitiva, l'aspetto dinamico e potenziale del Dio.

E come non ricordare di Lucrezio: *L'inno a Venere*?

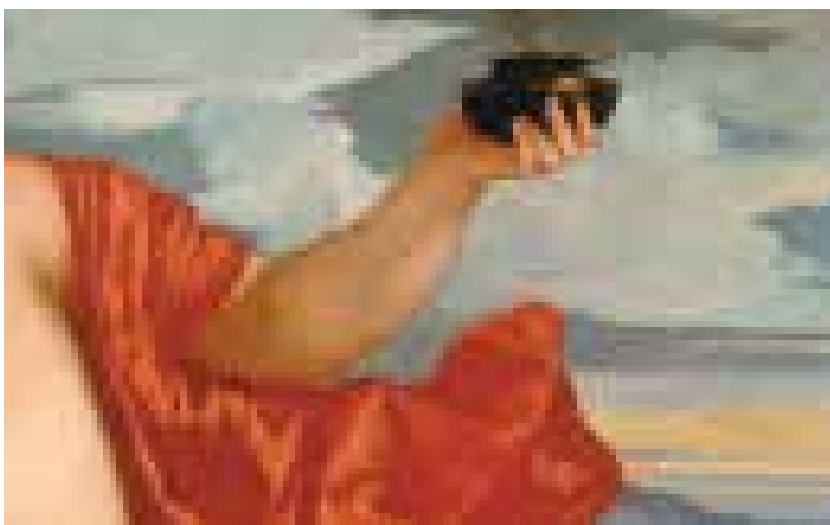
Ma non addentriamoci in altri ambiti, che ognuno, per conto proprio, potrà approfondire. Infatti, le concezioni alchemiche non sono appannaggio solo della cultura europea, ma sono presenti in altre forme e con altri nomi in altre civiltà.

Torniamo al nostro dipinto per sottolineare che a quanto detto sopra contribuisce anche lo sfondo. L'Amore Profano ha uno sfondo scuro con la collinetta e il castello, che simboleggiano la precarietà del mondo, invece l'Amore Sacro ha alle spalle un paesaggio ampio e luminoso, ove la bellezza celestiale (il cielo chiarissimo), la chiesa col campanile svettante stanno a indicare la nudità Sacra, evidenziate anche dalla posizione elevata della figura nuda, appena appoggiata sul sarcofago, e dalla posizione della donna vestita più formosa, più pesante, meno spirituale.

Osserviamo ancora i gesti. La prima ha un braccio alzato a indicare il cielo sottolineato anche dalla fiaccola, che simboleggia l'infinito Amore divino, mentre l'altro è rivolto verso il basso a richiamare la famosa frase alchemica "ciò che è in basso è simile a ciò che è in alto", la seconda, invece, ha una mano in grembo nella stessa posizione del velo dell'altra e quindi simboleggia il sesso, mentre l'altra mano è posata su uno scrigno chiuso, metafora di possesso, di impossibilità di aprirlo, di egoismo, di felicità temporanea; in contrapposizione: un bacile aperto, simbolo dell'infinito, dell'illimitato, della trascendenza dell'Amore Sacro.

Vorrei fermarmi qui con le due figure, altrimenti mi manderete al diavolo presto presto e io prima di arrivarci vi devo tediare un altro po' con qualche altro simbolo: il mirto. La figura di sinistra ne stringe un rametto nella mano, mentre ne ha una corona in testa. Esso è il simbolo oltre che di Eros anche di Venere e della fedeltà coniugale, infatti sullo sfondo, come abbiamo notato sopra, ci sono i due conigli. Tra l'altro, sia il mirto che l'alloro erano usati per commemorare un sacrificio, una vittoria e quant'altro (anche oggi sulla tomba del milite ignoto, il 2 giugno, si mette una corona di alloro). Di conseguenza sono sì simbolo dell'Amore Profano, ma anche di elevazione spirituale che lo fa diventare Sacro. A questo punto, si può parlare di "coincidentia oppositorum", cioè di unione di spirito e materia.

E Cupido, figura di raccordo? Questi immerge la mano nel sarcofago-fontana. Torniamo a osservare la composizione e immaginiamo un semicerchio, che parte dalla testa, scende verso il braccio della figura di sinistra, continua nel braccio poggiato sul sarcofago e sale verso la



Tiziano, *Amore sacro e amore profano* (particolare della mano che tiene la fiaccola)

testa della figura di destra, notiamo facilmente che dentro questo semicerchio è inscritto Cupido. Allora, così leggiamo: Amore è compenetrazione e contemporaneamente superamento dell'esperienza sensoriale indirizzata a un più elevato sentire. Detto in parole molto semplici.

Ultimo rompicapo. Le figure istoriate nella fronte del sarcofago contengono simboli di vita e di morte: a sinistra il ratto di Proserpina, il cui mito di morte e rinascita tutti conoscete, mentre a destra Venere soccorre Adone aggredito da Marte. Di conseguenza, possiamo interpretare le due donne anche come Venere e Proserpina. Interpretazione privilegiata da Calvesi, che decodifica il quadro come rappresentazione dell'alternanza delle stagioni, riferendosi appunto alle scene del sarcofago. Successivamente, dice sempre Calvesi, il quadro divenne un dono di nozze.

Accanto a questa interpretazione ne potrei citare tante altre, ma dopo la maratona che abbiamo fatto, per leggere sia pure in modo superficiale il quadro, certamente mi scagliereste la rivista in testa. E la mia è troppo dolorante per sopportare l'impatto... e poi, chi vi tedierebbe con le cose dell'arte?

Ancora un codicillo. Ho impiegato tutto questo spazio solamente per "leggere" superficialmente, molto superficialmente, un quadro. Cosa voglio dire? Con argomenti alla mano ho cercato di dimostrare quanto sia difficile l'interpretazione dei quadri dei nostri artisti, di cui magnifichiamo la maestria, pure incontestabile, ma di cui sicuramente non comprendiamo i significati. Infatti, denotare un quadro è semplice, ma connotarlo? È proprio vero che l'arte contemporanea è più difficile della classica? Ma ci arriveremo. Abbiate fede nella mia salute mentale.

La Melancolia I di Dürer

Miei carissimi lettori, non vi azzardate a leggere questo mio scritto sotto il solleone! Mi raccomando. Vi brucereste non solo la pelle ma anche le meningi, essendo arduo l'argomento e un po' indigesto, perché l'alchimia la farà sempre da padrona anche ora. Precedentemente, ho trattato, in breve, la pittura tonale veneta e mi sono soffermata sulla decodificazione di alcune opere secondo la cultura del tempo.

Adesso, intendo riferirmi a un autore conosciuto in tutto il mondo al modo del nostro Michelangelo o Tiziano o Leonardo, che risponde al nome di Albrecht Dürer, famosissimo incisore oltre che pittore, nato nel maggio del 1471.

Il padre, anche lui Albrecht, era un orafo affermato, che si era stabilito a Norimberga, allora città molto prospera, ove guadagnava bene nella bottega del famoso maestro Holper. Una volta in proprio ne sposò la figlia, Barbara, dalla quale ebbe ben diciotto figli, (non c'erano ancora gli anticoncezionali!) molti di più rispetto a una squadra di calcio, "mister" compreso, ma erano uomini duri e coraggiosi quelli, anticipatori del "celodurismo" leghista...

Bando alle battute frizzanti e torniamo al nostro Albrecht iunior, che fu il terzo figlio. Tuttavia, molti dei fratelli, come spesso accadeva in quel tempo, morirono fanciulli.

Il Nostro sin da bambino manifestò una spiccata attitudine per l'arte. Infatti, dal padre fu messo a bottega presso un famoso pittore: Michael Wolgemut, con il quale collaborava l'editore e stampatore Anton Koberger, che predilesse Albrecht iunior in modo particolare, essendone anche padrino. Presso di lui si stampavano i libri più importanti del secolo, ma anche si facevano bellissimi multipli di matrici xilografiche.

Cosa è, in realtà, la xilografia?

È una incisione su legno, generalmente di pero, i cui primi esempi risalgono addirittura al settimo secolo.

La scissione del legno può essere di "filo" o di "testa". Nel primo caso la sezione da incidere viene tagliata longitudinalmente rispetto al tronco, nel secondo trasversalmente.

La peculiarità di questa tecnica consente di lavorare in rilievo sulla materia, usando un particolare attrezzo, la sgorbia. Ne consegue che le parti rialzate risulteranno nere, una volta inchiostrate, mentre quelle scavate bianche.

In questa esperienza artistica fu maestro il nostro Dürer, essendo anche un disegnatore formidabile.

Costui, oltre che nella xilografia, eccelse anche nell'incisione a punta secca. Tecnica raffinatissima consistente nell'incidere il metallo con una punta generalmente di diamante senza ausilio di acidi.



Autoritratto di **Dürer**
tredicenne, incisione a punta
d'argento, Albertina,
Vienna

Facendo sulla lastra una pressione maggiore o minore si ottengono solchi più o meno profondi. Ovviamente in seguito alla pressione, le parti di metallo incise, le barbe, fuoriescono sulla superficie. Queste nel momento della stampa trattengono l'inchiostro e danno all'opera quella sensazione di "vellutato", che è la peculiarità di questa tecnica.

Per darvi un assaggio della precoce capacità artistica del Dürer, basta osservare un suo autoritratto in punta d'argento (tecnica che non ammette pentimenti né cancellature) eseguito a soli tredici anni.

La moglie di Dürer, disegno,
1495, Grafische Albertina,
Vienna



Osservando l'immagine, noterete agevolmente di quale e quanto spirito di osservazione fosse dotato l'artista, che, nonostante l'eccellenza nelle due branche incisorie, all'età di quindici anni disse al padre che si sentiva fortemente attratto dalla pittura.

Questi, come abbiamo accennato in precedenza, si arrese ai desideri del figlio e lo mise a bottega del citato Wolgemut.

Ma, già a diciannove anni, il giovane non ebbe nulla da imparare. Bei tempi quelli! I "bamboccioni" erano ancora *in mente dei!*

Subito dopo il giovane cominciò a girare in largo e lungo per la Germa-

nia. Al suo rientro a Norimberga sposò Agnes Frey, ma di lei parleremo un'altra volta.

Della moglie l'artista ci ha lasciato un bellissimo disegno, che per la maestria del tratto e l'espressività della figura resta al di fuori di ogni collocazione temporale e stilistica, come potete vedere nell'immagine.

Non erano trascorsi che pochi mesi dal matrimonio, allorché Dürer sentì il bisogno di intraprendere il famoso viaggio in Italia. Si soffermò a Venezia in particolare, città cosmopolita di grande fascino orientaleggiante.

Qui avvertì decisamente "il vento nuovo", la "maniera moderna" di dipingere, la nuova concezione del paesaggio, che abbiamo già esaminato a proposito di Giorgione e di Tiziano. Conobbe i Bellini, Lorenzo di Credi e diversi altri artisti. Copiò anche il Mantegna e acquisì familiarità con la cultura classica, rimanendo affascinato dal pathos dei gesti, dalle scene mitologiche, che disegnò magistralmente e incise anche su rame.

In figura è possibile notare uno studio per il Ratto di Europa e alcuni magistrali disegni, come quello di un filosofo con un teschio nelle mani, un Apollo con l'arco e alcune teste leonine.

Tenete a mente che, allora, la carta era molto cara e quindi si sfruttava ogni piccolo spazio, come notate in questo foglio.

Dal punto di vista tecnico, osservate, miei attenti lettori, la sicurezza del tratto, la maestria altissima nel disegno, la capacità di rendere armonici i movimenti e così via.



Disse di lui Erasmo da Rotterdam: “Che cosa non dipingerebbe? Dipinge anche quello che non è possibile dipingere! Il fuoco, i raggi del sole, il tuono, i lampi, persino ciò che è astratto, le sensazioni, i sentimenti, l’intera anima umana.”

Nel frattempo iniziò il nuovo secolo, infiammato da molte guerre tra cui quelle di religione contro Lutero e i Luterani verso cui il Dürer inclinava, non senza profonde lacerazioni, data l’indole meditativa e profondamente religiosa.

Ad aggravare la situazione intervenne un’ondata di peste su Norimberga.

Questa fu una scusa buona per lasciare la città per un secondo viaggio a Venezia. Qui eseguì diverse opere di grande respiro. Tornato in patria, continuò a lavorare furiosamente, applicandosi, anche, per oltre vent’anni, all’elaborazione delle sue ricerche teoriche e delle sue riflessioni sull’arte, che affronteremo successivamente insieme con la decodificazione di alcuni suoi capolavori.

Dürer, Foglio d’album,
Grafische Albertina,
Vienna



A questo punto, andiamo all'opera *Melancholia I*, che ci interessa commentare in questa sede.

Inutile dire della perfezione del disegno e della maestria tecnica nell'uso del bulino.

Commentiamo, invece, le singole immagini dell'opera e i relativi simboli sottesi (codice connotativo).

Nell'insieme l'incisione mette in evidenza l'indolenza e lo scoramento d'animo di uno spirito erudito. Tuttavia, non c'è disperazione nei gesti, ma la serenità di chi è consapevole, che il proprio sapere deve essere approfondito.

Ci colpisce dell'opera la figura in primo piano di una donna alata in atteggiamento pensoso. La sua mano destra è poggiata su di un libro e stringe un compasso. Essa è sola e piegata su se stessa, intorno moltissimi simboli della scienza e dell'arte, a significare la curiosità dello spirito umano.

Dürer, come abbiamo detto un attimo fa, aveva un temperamento incline alla riflessione e alla meditazione, per cui questa figura ha tutto il sapore dell'autoritratto interiore di un artista nato per creare e, proprio per questo, destinato a essere solo. A testimonianza, basta citare una sua frase che così affermava: "Non posso arrivare a sapere che cosa sia la bellezza". Lui che di bellezza ne aveva data tanta al mondo! Ma torniamo alla decodificazione dei simboli principali e del titolo stesso: *Melancholia I*. Cosa vuol dire?

Per la cultura rinascimentale gli uomini avevano quattro temperamenti: malinconico, flemmatico, collerico e sanguigno. Secondo l'interpretazione del dotto umanista Marsilio Ficino del pensiero di Aristotile, il temperamento malinconico, proprio a causa della fragilità del soggetto, finisce per emergere nelle attività intellettuali, nella creatività.

E cosa significa quel "I"?

Secondo l'interpretazione del Panofsky non indica un numero progressivo riguardante le incisioni, ma la melanconia, in quanto patologia. Nel caso specifico indicherebbe quella degli artisti, giacché essi si muovono nella sfera dell'immaginazione, come, appunto, sembra indicare la figura alata chiusa nella meditazione e profondamente triste perché incapace di dominare completamente il pensiero. Pertanto, essa simboleggia il primo gradino di una scala che si deve aspirare a percorrere fino a giungere alla sommità, cioè alla consapevolezza del sé, insomma al "rebis", a cui tante volte abbiamo accennato.

Infatti, le fasi dell'opus iniziavano dalla nigredo, indicata dal colore nero, nel nostro caso dal sole all'ocaso, che si nota sullo sfondo a sinistra accanto al titolo originale che suona appunto: *Melencolia I*. La seconda fase dell'opus, invece, era l'albedo contrassegnata dal bianco, la terza la "citrinitas" dal giallo e la quarta la "rubedo" dal rosso.

Dürer, *Melancholia I*,
incisione a bulino, 1514,
Staatliche Kunsthalle,
Karlsruhe

Quest'ultima corrispondeva al raggiungimento della pietra filosofale e quindi della perfezione.

A queste quattro fasi corrispondono gli elementi della natura. Alla nigredo: la terra, la notte, la vecchiaia, la morte, la malinconia; all'albedo: l'acqua, la primavera, la fanciullezza; alla citrinitas: l'aria, il meriggio, la giovinezza; infine alla rubedo il fuoco, la maturità, la luce limpida dell'autunno e del tramonto.

Ricordate, cari lettori, la tempesta del Giorgione? Se andate a rivedere il quadro vi noterete agevolmente questi quattro elementi.

Tornate a guardare, ora, l'immagine del Dürer, vi scorgerete che la fase della nigredo, la prima dell'opus, quella riguardante la terra, la morte, la notte, la malinconia possono essere simboleggiate dal volto molto scuro della donna e dal pipistrello, che compare dentro il sole al tramonto. Le altre fasi, invece, possono essere simboleggiate dall'unione dei contrari: caldo, freddo; acqua, fuoco; maschile, femminile.

In questa immagine, infatti, l'incandescenza del sole è oscurata e traccia una scia simile a una cometa, che si dirige in basso verso l'acqua, per creare l'unione dei contrari: caldo (sole), freddo (acqua).

Questa prima fase è sotto il segno di Saturno, mentre la seconda fase è indicata dall'arcobaleno, simbolo dell'unione di molteplici colori, ma in alto a destra è raffigurato anche un quadrato magico o quadrato di Giove, proprio perché la seconda fase è sotto il suo segno. Ricordate la sua peculiarità? In qualunque modo voi sommate i numeri, il risultato sarà sempre lo stesso, nel nostro caso il numero è il trentaquattro. E ancora, segno ben augurante del prosieguo dell'opera sono le ali della donna, che, pur sedendo a terra in una prima fase, ha la possibilità di elevarsi, mentre la borsa posta ai suoi piedi è palesemente vuota, appunto perché potrà riempirsi dell'oro simbolo della raggiunta rubedo o perfezione.

Il processo, ci suggerisce Dürer, di perfezionamento è ciclico ed è simboleggiato dalla ruota di macina (su cui siede un putto alato) posta accanto alla donna. Essa allude alla "triturazione" della materia. Ma, non basta, la stessa forma arrotondata presenta il cane acciambellato. Questo insieme con il putto è il simbolo di Mercurio e, quindi, del mercurio, metallo estremamente mobile e capace di trasformazione. Trasformazione che si può ottenere anche attraverso il calore ed è simboleggiata dall'"athanor", il forno, quella struttura cubica la cui porta è costituita dal quadrato magico e alla cui parete è attaccata la clessidra, che segna il tempo della prima fase dell'opus, fase che si svolge nelle ore notturne, come indicano i numeri romani incisi nel semicerchio posto sulla cima della clessidra. A questo bisogna aggiungere la bilancia, che simboleggia i dosaggi della materia, nonché la scala a pioli in numero di sette.

Essi alludono alle sette operazioni necessarie, per completare la prima fase dell'opus. Sette sono anche le ore notturne indicate dalla clessidra, così come sette è il numero magico ottenuto dalla somma del tre e del quattro, cifre "chiave" del quadrato magico. Il tre simboleggia il divino (la trinità), mentre il quattro il terreno (aria, acqua, terra, fuoco) elementi tutti presenti anche nell'immagine del sole all'ocaso. Da notare le chiavi, attaccate alla cintola della donna, in numero di quattro (le fasi dell'opus) di cui una più in vista, come a volere dire che una fase, la prima, è già in atto.

Cari lettori, so che il vostro cervello sta andando a fuoco, oltre che per la canicola, per tutti questi simboli, che si confondono nella vostra materia grigetto-trasognata, come succede nella mia in questo preciso momento. A furia di osservare questo e quel simbolo, ho proprio paura che, guardandomi allo specchio, il fumo dell'opus alchemico, che si è accumulato dentro la mia testa, esca dalle orecchie.

Il break era necessario, per allentare la tensione e dare di piglio agli altri simboli per concludere al più presto questo argomento e per dimostrare, che è molto più facile decodificare un'opera contemporanea nel momento in cui diciamo: "non ci capisco niente", che non un'opera classica nel momento in cui esclamiamo: "Com'è bella!" Frase che si addice in modo superbo alla Melancholia, ma... poi i guai spuntano in sede di decodificazione.

Pertanto, torniamo ai simboli che stanno a terra. Il poliedro troncato e la sfera riecheggiano la materia allo stato di separazione e di unione. Il mantice, il crogiolo, il vaso, le molle, i chiodi, la sega, la riga, il martello, lo stampo alludono tutti al momento in cui la materia viene triturata e deve subire infiniti travagli prima di essere "redenta" attraverso il fuoco dell'athanor. In altre parole, la materia, allo stesso modo del Cristo, subisce il martirio, per trasformarsi in pietra filosofale e quindi operare il proprio riscatto. Infatti, sia i chiodi che il martello e la tenaglia non sono altro che i simboli della passione del Cristo.

Il su indicato processo è implicito anche nell'atto creativo dell'artista, come abbiamo più volte asserito nei numeri precedenti. Allo stesso modo dell'opus, anche l'arte ha un percorso identico, che parte da un momento fisico riguardante i materiali, per passare a uno visivo che riguarda l'armonia delle forme e, infine, a uno ideale dello spirito. Questi trovano la loro unificazione nel più alto livello sapienziale o, che è lo stesso, nella conquista dell'oro o della pietra filosofale.

Per questa volta il martirio delle vostre meningi è terminato, non senza avervi raccomandato di prestare attenzione particolare a quanto detto, perché i medesimi simboli e i medesimi percorsi spirituali ritroveremo in molti artisti nostri e in Michelangelo in particolare.

Dürer pittore

L'influsso del Rinascimento italiano sull'artista

Miei attenti lettori, in questo spazio intendo analizzare, ancora, alcune opere di uno dei più grandi artisti di tutti i tempi: Dürer. Di lui in passato abbiamo esaminato varie opere come gli autoritratti, *Melancolia I* e via elencando.

Adesso aggiungiamo qualche altra cosa e, finalmente, lo manderemo a riposare in santa pace.

Intanto, approfondiamo, con qualche curiosità in più, le sue vicende biografiche e in particolare parliamo di quella che è giunta a noi come una novella Santippe: la moglie Agnes Frey. Buon partito per il padre dell'artista, che con il consuocero Hans Frey, commerciante, si era accordato. Lei non aveva che sedici anni e pensava di trovare dal marito lo stesso ambiente di casa sua.

Sbalzata in un mondo di cui non sospettava l'esistenza, non seppe adeguarsi e, probabilmente, Albrecht nulla fece per aiutarla. Agnes era, tutto sommato, una buona diavola, ma spenta e noiosa, cresciuta col solo intento di essere educata per diventare una buona moglie, abile nei lavori domestici e molto oculata, religiosa e affabile con i colleghi del marito, a eccezione del Pirckheimer, che, secondo lei, parlava da miscredente e faceva tante citazioni in latino. Lui la ripagava di ugual moneta, tanto che quando l'artista morì, l'accusò di averne provocato la morte facendolo lavorare al di là delle sue forze per amore di guadagno.

Non avendo i due sposi nulla da dirsi, dopo pochi mesi dal matrimonio, avvenuto nel luglio del 1494, Albrecht partì per Venezia, dove ritornerà una seconda volta nel 1505 per sfuggire, questa volta, alla peste che si diffondeva a Norimberga. Lasciò tuttavia la moglie (con la segreta speranza che la peste se la portasse? Nostro maligno pensiero!) a occuparsi del commercio delle sue opere.

Solo una volta l'artista, addirittura dopo 25 anni di matrimonio, decise di condurla con sé ad Anversa, ma diede disposizione all'albergatore affinché lei pranzasse solitamente per conto suo con la fantesca. Quando desiderava desinare con la moglie, avrebbe dato ordini in tal senso.

Dürer, d'altra parte, influenzato dagli ambienti umanistici coltivava, secondo la moda, una certa misoginia in favore, invece, di una forte amicizia e intesa spirituale tra uomini.

Il tempo passava, la maturità incombeva. A questo punto i colori cominciarono a spegnersi, allora il Nostro si indirizzò verso le incisioni a bulino, come la *Melancolia I*, che abbiamo esaminato in precedenza, a proposito delle quali disse Erasmo da Rotterdam: "Apelle si aiutava con i colori... Dürer cosa, invece, non ha saputo esprimere con i suoi monocromi, cioè con le sue linee nere! Luci e ombre, rilievi e profondità, seguendo scrupolosamente le regole della proporzione



e dell'armonia. Tutto ciò è reso dal Dürer soltanto con l'impiego del tratto nero, in modo tale che se si aggiungesse il colore si guasterebbe l'effetto."

Nel frattempo, cominciarono a diffondersi le idee di Lutero e l'artista, inclinando verso di esse, ebbe una profonda crisi spirituale, soprattutto quando, un po' dovunque, iniziarono le violenze. Ma non visse tanto da vedere la cristianità lacerata. Da tempo sofferente e magro come uno scheletro morì nell'aprile del 1528. Scrisse di lui Lutero: "Gli uomini buoni devono piangere la morte di Dürer."

L'artista non ebbe dei veri e propri maestri, ma solo attraverso le sue riflessioni riuscì ad amalgamare la cultura umanistica e la coloristica italiana con la forza espressiva del gotico nordico in uno con la pre-

Dürer, Festa del Rosario,
olio su legno, Nàrodni Galerie,
Praga

dilezione per i particolari. E ancora, l'amore per l'ideale della bellezza classica si fuse nelle sue opere con la ricerca scientifica che, in un certo senso ci richiama alla mente Leonardo.

A contatto con il colorismo di Giorgione e Tiziano e degli altri maestri italiani rivaleggiò sicuramente con loro nella bellissima tavola *Festa del rosario*. L'opera fu dipinta in cinque mesi come si legge nel cartiglio sulla destra. Tuttavia, sconsiderati restauri l'hanno qua e là sconciata. La scena è ambientata su un prato fiorito con uno sfondo di alberi e montagne illuminati da una luce assolutamente realistica, che mette in evidenza ogni dettaglio.

Miei cari lettori, vi chiedo un attimo di concentrazione. Osservate bene bene l'opera e permettete che vi chieda: "Cosa vi ricorda la sua impostazione?"

Certamente, la pittura italiana del tempo. Infatti, la composizione è piramidale con l'asse che passa sulla corona della Vergine che sta al centro della scena insieme col bambino in posizione rialzata e sotto un baldacchino, mentre due angeli tengono sollevata dal suo capo la corona. In ginocchio il Papa e l'Imperatore con una folla di persone, probabilmente facenti parte della Confraternita del rosario. Sullo sfondo il paesaggio, curato nei minimi particolari, restituisce grande profondità all'opera.

Dürer, *Gesù dodicenne tra i dottori*, Museo Thyssen, Madrid



La pennellata è minuziosa e, come potete facilmente vedere, mette in rilievo ogni particolare, basta osservare solamente il mantello, che copre le spalle del prelato, per rendersi conto di quanto “ferma” fosse la mano dell’artista.

Adesso, a proposito dell’armonia dei colori, vorrei riportare ciò che lui stesso scrisse: “Supponendo che un profano esamini un tuo quadro che contiene, tra le altre cose, un manto rosso, e ti dica: ‘Guarda, amico, come è bello il rosso del manto da questa parte, mentre dall’altra ha un colore bianco e delle macchie pallide’, allora vuol dire che non lo hai soddisfatto e la tua opera è degna di riprovazione. Bisogna che tu dipinga un oggetto rosso – e così per ogni altro colore – in modo tale che sia rosso dovunque, senza che perda l’apparenza del rilievo. Lo stesso principio devi osservare nell’ombreggiare perché non si possa dire che un bel rosso è guastato dal nero. Bisogna quindi che tu faccia attenzione a ombreggiare ogni colore con un colore che sia in armonia con esso...”.

Da quanto sopra, arguite che per Dürer il colore ebbe la funzione di rivestimento luminoso delle cose, come, del resto, dovrebbe essere per qualsiasi artista visivo.

Amici miei lettori, vi esorterei, quando andate per pinacoteche, mostre, esposizioni varie di tenere a mente queste nozioni, valide allora come oggi. Anche se nella contemporaneità molte cose sono cambiate, l’armonia nella scelta del colore rimane sempre uguale, forse perché per legge di natura l’occhio vede e seleziona in un determinato modo piuttosto che in un altro le varie tinte. Il buon artista si riconosce anche da questo.

Quanto meticolosamente Dürer dipinse la *Madonna del Rosario* impiegandovi ben cinque mesi, tanto velocemente eseguì *Gesù dodicenne tra i dottori*, in cinque giorni.

Qui le influenze gotiche si mescolano in modo originale e mirabile con quelle rinascimentali italiane.

La composizione si articola attorno alla gestualità delle mani, mentre i vari personaggi quasi fuoriescono dal quadro con forza, per andare verso il riguardante.

A differenza del primo quadro, le pennellate qui sono ampie e fluide e mettono in evidenza come l’opera sia stata eseguita di “getto”. Lo sfondo è neutro, ma vero capolavoro è l’espressione dei volti, da una parte quelli maligni e inquisitori dei sapienti che tengono in mano con arroganza volumoni contenenti i testi della Legge. Dall’altra, al centro, la figura del Cristo dodicenne che sembra non ascoltarli neanche.

E le mani? Un eccezionale risultato espressivo del senso che può assumere un gesto, nel nostro caso la protervia del sapiente che tocca, quasi in segno di sfida, le mani di Gesù. A questo aggiungiamo il con-

trasto tra il volto caricaturale del dottore e la purezza del volto del ragazzo. Distinti lettori, ora osservate con attenzione la faccia orrenda del dottore che sta vicino al Fanciullo, quale nostro grande artista vi ricorda? Neanche a dirsi, in coro virtuale avrete risposto: Leonardo. Sì, infatti, se prendete certi disegni del nostro genio, vi troverete poche differenze quanto a resa fisiognomica.

Adesso, vorrei farvi apprezzare, carissimi amici, un altro dipinto che a molti sarà familiare, perché trovasi a Firenze: *L'adorazione dei magi*.

In quest'opera è chiara la traccia profonda, che in Dürer lasciò la visione delle opere del nostro Rinascimento durante il viaggio in Italia, che inaugurerà quella serie di "viaggi in Italia" che ogni buon artista doveva compiere. La tradizione si prolungò fino ad arrivare allo stesso Goethe.

Dürer, *L'adorazione
dei Magi*, Uffizi,
Firenze



Osservando l'opera, notiamo come il paesaggio non è più uno sfondo ma è funzionale, come già in Giorgione o Tiziano, all'opera stessa, creando quella specie di doppio triangolo, i cui vertici sono costituiti dal pilastro quasi diruto sullo sfondo e dalla figura centrale del re, in cui si può ravvisare un autoritratto dello stesso artista. Basterebbe ricordare quello con fiore d'eringio e quello con la pelliccia.

Come nelle altre opere, la cura dei particolari è straordinaria, basta guardare la coppa che tiene in mano il re, molto simile a quelli che l'artista aveva disegnato nel suo *Album di schizzi di Dresda* probabilmente per un suo amico orafo.

Una curiosità ancora. Il dipinto, che originariamente era a Wittenberg, venne nel 1603 portato a Vienna nel palazzo imperiale e qui rimase fino al 1742, quando Rodolfo II lo scambiò con i fiorentini chiedendo un'opera di Fra' Bartolomeo: "La presentazione al tempio".

Desidererei, ancora, sottolineare un altro aspetto dell'opera del maestro. Man mano che lui acquisì ed elaborò gli ideali umanistici e si avvicinò all'arte classica, venne liberandosi da quell'ossessione del nudo femminile, in quanto peccaminoso, che era stato retaggio della cultura medioevale.

A Venezia, infatti, nacque il suo interesse per il corpo umano e per l'armonia delle sue proporzioni a contatto con le opere del Mantegna, del Pollaiuolo e dello stesso Leonardo.

Prima di giungere al superbo *Peccato originale* del Prado, Dürer sperimentò diversi nudi, alcuni addirittura fatti col compasso, secondo le indicazioni di Vitruvio.

Qualche anno prima aveva inciso a bulino un *Adamo ed Eva* nell'atto di compiere il peccato originale.

Quelli del Prado, rispetto ai primi nudi a bulino, sono decisamente più slanciati, lì i corpi erano otto volte la testa, qui nove, le stesse figure sono più morbide e sfumate. Nel cartiglio che tiene Eva si legge: "Albertus Dürer almanus fecit post virginis partum 1507 A.D.".

Da notare che tali opere sono le prime che raffigurano i corpi a grandezza naturale di tutta l'arte tedesca.

Amiche e amici miei non fate paragoni con i e le vostre compagne... questi sono nudi ideali e i vostri sono realissimi e, quel che è di più, tangibili...

Notate, ancora, l'atteggiamento dei volti, stupefatto quello di Adamo (e come poteva essere altrimenti?), civettuolo quello di Eva (sempre lei, la maliarda!).

Nelle due immagini, infatti, si fondono la ricerca scientifica delle proporzioni e il sentimento di partecipazione alla vita dell'essere umano. Il grande artista è proprio questo, allorché riesce a unificare tecnica e tecnicismo senza dimenticare l'uomo.



Infine, l'ultimo capolavoro di Dürer: *I quattro apostoli*, denominazione impropria perché l'evangelista Marco non fu uno degli apostoli e, se vogliamo, nemmeno San Paolo.

Le due tavole originariamente avevano in basso delle iscrizioni di carattere morale, segate quando furono trasferite a Monaco nel 1627.

Opere di maestosa severità, non vennero commissionate, ma furono dipinte su libera iniziativa dell'artista, che rivendicò sempre, con autentico spirito moderno, la propria libertà di espressione. Cristiane, più che cattoliche, sono le immagini. Infatti, sono giudicate esempi di arte protestante, in particolare nella disposizione dei personaggi. In primo piano è San Giovanni, che rappresenta il sanguigno in alchimia, indietro sta San Marco, il collerico, poi San Paolo, il melanconico, e, infine, indietro quella figura che sembra emergere dal fondo, alla Caravaggio: San Pietro, il flemmatico.

Ricordate come dei vari caratteri, o meglio umori, abbiamo parlato a proposito della decodificazione di *Melancolia I*? Anche qui ne abbiamo un esempio.

Ma torniamo ai nostri apostoli. Essi rivelano, tra le altre cose, come l'artista fosse influenzato dalle nuove idee luterane, che vedevano nelle pestilenze, nelle ingiustizie, nelle violenze delle tante guerre, un campo di battaglia tra Dio e il male, che l'artista non sperimentò fino in fondo, perché morì prima di vedere l'immane carneficina dovuta alle lotte di religione.

A questo punto, carissimi lettori, di Dürer sapete qualcosa in più rispetto a prima. Tra l'altro, osservando le sue opere, vi troverete qualcosa di familiare. Perché?

Perché, se l'artista fu influenzato dal Rinascimento italiano, a sua volta influenzò gli altri che vennero dopo di lui, il Pontormo, per esempio, o Rosso Fiorentino, che inaugurarono quella corrente detta Manierismo. Essa si basava non sullo studio della natura, ma su forme e maniere già sperimentate. Un po' come la nostra arte contemporanea.



Dürer, *I quattro evangelisti*,
Alte Pinakothek,
Monaco

Pagina precedente
Dürer, *Adamo ed Eva*, Prado,
Madrid

Michelangelo Buonarroti

Un genio titanico al servizio della bellezza

Lettori carissimi, vorrei affrontare la “lettura” di qualche opera di un artista per il quale non basterebbero volumi e volumi per comprenderne fino in fondo la grandezza: Michelangelo Buonarroti.

Ricordo, anni fa, di essermi commossa leggendo un racconto di Rilke dal titolo *Di un uomo che ascoltava le pietre*, in cui si narrava che anche il buon Dio si inchinava davanti a Michelangelo: “... [Dio] si reclinò sempre più sulla terra. Trovò l'uomo, come sempre, al lavoro. Guardò, al di sopra delle sue spalle, le mani che ascoltavano le pietre. Rabbri-vidi di spavento. Avrebbero forse, anche le pietre, un'anima? Perché le ascoltava, dunque, quell'uomo?”. E poco più avanti: “Michelangelo!” gridò allora angosciato il buon Dio. “Chi sta racchiuso là in quella pietra?”. Michelangelo tese l'orecchio. Le sue mani tremavano. Poi, con voce sorda, rispose: “Tu, mio Dio, e chi altro? Ma io non riesco a giungere fino a Te...”.

Bastano queste poche parole scritte da un artista per un altro artista, per comprendere la capacità dell'uno di penetrare nel mistero della creazione dell'altro. Ci verrebbe da dire: “Tra titani ci si intende!”

Cosa dire di Michelangelo? I polpettoni televisivi ce ne hanno dato degli assaggi. Ma per valutarne il genio bisogna mettersi dinanzi alle opere. Diverse quelle incompiute, diverse quelle che ci “sembrano” incompiute.

Michelangelo è uomo del suo tempo, e del suo tempo assorbe in modo magistrale la cultura presso il giardino di San Marco a Firenze, specie di Accademia all'aperto in cui erano raccolte statue antiche e moderne.

Qui il giovane incontra il suo protettore Lorenzo il Magnifico che “fiuta” ben presto le sue capacità e lo accoglie nella casa di via Larga, assegnandogli una stanza. Sono due anni splendidi in cui avviene la prima formazione culturale del Buonarroti, che assimila le dottrine del neoplatonismo di Marsilio Ficino e le dottrine ermetiche tra magia e filosofia, che si facevano risalire a Ermete Trismegisto. Ma, in quel luogo non c'è solo il Ficino imbevuto di neoplatonismo, accanto a lui Cristoforo Landino, il poeta Angelo Poliziano, Pico della Mirandola e altri. Tutti costoro facevano parte della Nuova Accademia Platonica.

In particolare, è interessante il pensiero di Pico della Mirandola, il quale, diversamente dal Ficino, cercò di conciliare la dottrina platonica con l'aristotelica e con alcune dottrine religiose e magiche in favore di una visione più universalistica della cultura del tempo, poiché pose al centro di tutta la sua ideale ricerca l'uomo, in quanto essere libero e fornito di dignità. Come notate da questi pochi accenni, alla corte del Magnifico esistevano diverse correnti di pensiero. Insom-

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



ma, la conoscenza del neoplatonismo e delle sue varianti era una specie di moda da cui neanche Michelangelo fu immune.

Che lui conoscesse queste dottrine risulta chiaro da alcuni suoi versi. Ne cito qualcuno, poi, i più curiosi possono approfondirli a proprio agio: “Sol pur col foco il fabbro il ferro stende / al concetto suo caro e bel lavoro, / né senza foco alcun artista l’oro / al sommo grado suo raffina e rende”. L’allusione all’oro è chiara e sta a significare, naturalmente, la trasformazione dei metalli in oro o, che è lo stesso, il raggiungimento da parte del soggetto della perfezione, del rebus, che tantissime volte abbiamo citato.

Ben presto il periodo fecondo di nuove idee finisce, perché Lorenzo si spegne e per il giovane Michelangelo è una vera tragedia, al punto che per molti giorni non riesce a scolpire. Tuttavia si è già messo in evidenza.

Erano bei tempi quelli, quando un talento autentico, se pur giovanissimo, riusciva ad affermarsi e a essere riconosciuto tale. Oggi li sprechiamo, come i broccoli marciti al mercato alle quattordici. Non recriminiamo, però, finiremmo per scoraggiarci e invece di pensare al nostro artista penseremmo ai talenti sprecati, che ci stanno intorno.

Intanto, la fama del Nostro va diffondendosi e Firenze e la corte papale se lo disputeranno. Della corte di Lorenzo gli resteranno profondamente radicati alcuni concetti, come quello del corpo in quanto prigioniero dell’anima, la quale anela a ritornare a Dio, a ciò aggiungasi l’idea che nella materia sia nascosta la potenza della spiritualità, come benissimo intuì Rilke nel passo citato sopra. Ma accanto alle correnti neoplatoniche influisce sul nostro artista anche una religiosità inquieta assai vicina alle dottrine del Savonarola, approfondite anche dalle letture di Dante e della Bibbia. E comunque, cari lettori, tenete costantemente per fermo, che i grandi artisti filtrano sempre quanto apprendono in modo personale e in modo geniale. Altrimenti che geni sarebbero?

Non ricordo più dove ho letto una frase “geniale”, la quale sostiene che il genio non è compreso, è l’incomprensione degli altri a generare il genio e noi, che vorremmo comprendere, ci affanneremo, in questa sede, a portare in superficie ciò che sta nascosto nell’opera. Sempre se ci riusciamo.

A questo punto, vorrei, sottolineare il rapporto bellissimo che Michelangelo ha con una donna conosciuta a Roma nel 1536: Vittoria Colonna, la cui amicizia dura poco più di un decennio e alla quale dedica dei versi indimenticabili e per la quale esegue diversi disegni a soggetto religioso, *Crocifissioni* in particolare. Col Buonarroti si incontra per molto tempo, la domenica, nel convento di San Silvestro

a Bagnacavallo. Qui, raccontano testimoni oculari, la marchesa andava incontro all'artista e lo faceva sedere accanto a sé "ai piedi di un lauro, appoggiati all'edera verde che guarnisce il muro". Quando Vittoria morirà Michelangelo dirà: "Morte mi tolse uno grande amico". La donna aveva un sentire molto affine a quello dell'artista. Per entrambi, infatti, il sentimento religioso era lotta e conquista. Non bisogna dimenticare che questo sarà il periodo in cui Lutero spacherà in due l'Europa cristiana.

Se questi sono i capisaldi del pensiero di Michelangelo, a essi bisogna aggiungere l'influsso profondissimo dell'eredità classica. Tuttavia *mai* in lui i modelli sono imitati, se mai emulati, che è altra cosa e, comunque, la profondità spirituale rispetto agli esempi classici è certamente assai diversa.

Traspare dalle sue opere l'angoscia della condizione umana, un profondo desiderio di liberazione dell'anima dalle catene del corpo, come dicevamo, il senso del peccato, la consapevolezza della fuga del tempo e della brevità della vita, dell'incombere della morte, probabilmente mai esorcizzata, che si risolvono tutti nelle sue opere in profonde tensioni drammatiche, che ne fanno un uomo e un artista assolutamente moderno.

Basta osservare l'ultimo suo capolavoro per rendersene conto: la *Pietà Rondanini*, che compendia in una gran parte del suo pensiero e in cui le tensioni e i convincimenti di cui sopra si sciolgono completamente.

Rispetto alle altre *Pietà*, questa sicuramente è la più vicina al suo spirito, in quanto esprime insieme il dolore della condizione umana e la sua immortale speranza.

Fu scolpita utilizzando un frammento di costruzione romana, una colonna, pare. Probabilmente l'opera fu iniziata nel 1552, dodici anni prima della morte dell'artista e fu ripresa più volte. Lo stanno a testimoniare le parti "finite" come una gamba e, in particolare, il braccio del Cristo in posizione assolutamente fuori posto rispetto al resto della figura.

Quest'opera si caratterizza per l'allungamento delle proporzioni dei corpi che si intrecciano in una lunga spirale verticale. Come nella *Pietà vaticana*, i personaggi sono due, ma mentre lì il "finito" aveva toccato vertici virtuosistici, in questa al contrario predomina il "non finito". Molti critici considerano quest'opera incompleta. Ma, ci chiediamo: è proprio così, oppure essa rispecchia il punto più alto del pensiero di Michelangelo, pur non essendo pervenuto alla forma definitiva, che avrebbe voluto darle?

Chiunque ha visto questa *Pietà*, si sarà reso conto, anche senza essere un artista, di quanto impiccante sia per uno scultore, che lavora



una statua, quel braccio fuori posto, appena attaccato al resto del gruppo da un frammento, allora mi chiedo: “Perché l’artista non lo tolse? Del resto non gli mancava il vigore, se si dice che con un colpo di mazzuolo staccò la testa del Cristo. Come mai non lo fece con il braccio, che richiedeva anche minor vigore?”

Probabilmente, ci saranno al fondo altre motivazioni. Ma, osserviamo la scultura più attentamente.

Madre e figlio, in quanto salvatori dell’umanità, formano un unico blocco, che si avvolge a spirale in un solo anelito verso il cielo, ma i volti sono rivolti in basso e quello di Maria è carico di tutto il dolore del mondo. Il gruppo esprime un’intensa spiritualità, come se l’artista nella lavorazione rivivesse il percorso della passione, perché a questo punto uomo e opera sono diventati un *unicum*. Il non finito in arte è come il non finito della vita.

Ricordate l’ultimo ritratto di Dürer in cui lui si rappresenta con le fattezze del Cristo? A tal proposito dicevamo che quell’autoritratto si giustificava col principio alchemico dell’*Imitatio Christi* in quanto, così come il Cristo era venuto sulla terra per trasformare e salvare l’umanità, allo stesso modo l’artista trasforma la materia oscura e caotica in luce. Non per nulla il braccio del Cristo di Michelangelo è finito e levigato e, quindi, “luminoso”.

Torno a dire, che quanto sopra è una mia osservazione. Con questa estrema opera, il Buonarroti ha voluto lasciare l’ultimo messaggio spirituale, che inneggia alla grandezza dell’artista che, allo stesso modo del Cristo, ha la forza di redimere la materia. Temi tutti, che come vedremo in seguito, erano comparsi più espliciti nella Sagrestia nuova di San Lorenzo in Firenze.

Cari lettori, mi raccomando, tenete a mente questa “lettura” del “finito” e “non finito” in questa *Pietà*, andate a controllare e ditemi se le mie intuizioni sono corrette, altrimenti scrivetemi i vostri dubbi, li analizzeremo insieme e cercheremo l’interpretazione più esaustiva. Adesso nello spazio che ci resta vorrei esaminare un’altra opera di Michelangelo, una delle prime. Vi avviso, sarò polemica. Quindi affilate le armi.

Desidero parlarvi del *David*. L’opera viene realizzata, secondo quanto sostiene il Vasari, con un blocco di marmo che era stato appena sbozzato da Agostino di Duccio circa quarant’anni prima. Michelangelo, “l’uomo che parlava alle pietre”, avrebbe dato chissà che cosa per averlo! L’occasione si presenta quando Pier Soderini fu eletto Gonfaloniere della città nel 1502. Due anni dopo l’opera è terminata e viene collocata, al posto della Giuditta di Donatello davanti al Palazzo della Signoria. I Fiorentini rimangono molto ammirati dalla capacità del Buonarroti nel recuperare il blocco e soprannominano

Nella pagina a fronte
Michelangelo, David,
Galleria dell’Accademia,
Firenze

la statua “Il gigante”. È tanto l’entusiasmo che suscita in città che per decidere della collocazione è riunita una commissione che stima opportuna Piazza della Signoria.

Ma perché i Fiorentini ammirarono tanto questa statua? È semplice, essa rappresenta gli ideali delle virtù repubblicane, dopo la cacciata dei Medici, nella fierezza dello sguardo, nella bellezza atletica del corpo.

Andiamo all’iconografia. *David* non è rappresentato in atteggiamento trionfatore, ma un momento prima di attaccare Golia, nell’attimo, cioè, in cui è pronto a porre mano alla fionda.

Ora, osserviamo i fianchi della statua, uno è disteso, il destro, che è sotto la protezione divina, l’altro, il sinistro, è piegato e quindi metaforicamente è più vulnerabile, perché esposto alle forze del male. A questo punto il *David* diventa simbolo della Fortezza e dell’Ira, considerate virtù civiche, soprattutto nel periodo della Repubblica fiorentina.

Ora passiamo al fatto esclusivamente estetico.

Tempo fa passeggiavo con due scultori proprio in Piazza della Signoria. Costoro guardavano il *David* e storcivano il naso. Finalmente, uno disse: “Una volta o l’altra bisognerà avere il coraggio di dire che questa è un’opera decisamente brutta di Michelangelo”. E l’altro “Non posso darti torto, nel complesso è sproporzionata. Sicuramente non è questo il posto per il quale Michelangelo l’aveva scolpita. Non avrebbe fatto mai tali errori.”. E il primo: “Lo penso anch’io. Certamente era collocata molto più in alto in modo che si potesse vedere dal basso.”

Esaminando l’opera, in effetti, qualche defaillance esiste. Basta osservare il “testone” troppo grande relativamente al giro delle spalle. Se poi si osservano le gambe e si mettono in relazione al grande busto queste sembrano un tantino risicate, senza parlare delle mani esageratamente grandi, una è, addirittura, percorsa da nervature troppo enfatiche.

Michelangelo scolpisce il *David* attorno ai venticinque anni e quindi non manca di esperienza se già a diciassette è un artista affermato. In realtà l’opera non era stata concepita per il luogo in cui fu posta, ma per un contrafforte della cattedrale e pertanto doveva essere osservata dal basso in alto e da lontano. Tutto questo a volere essere pignoli, come i miei due amici scultori. Per il resto è da notare la grande novità “espressiva” che la statua comunica. La tradizione voleva, che gli eroi venissero rappresentati con armi e corazze, invece Michelangelo lo rappresenta nudo, appunto perché a guidare la sua mano deve essere la Provvidenza. Il fatto che il *David* esprimesse l’attimo prima di attaccare il nemico è messo in evidenza anche dalla



Michelangelo, David
(particolare)

tensione dei muscoli, dall'atteggiamento del volto molto concentrato e dalla posizione delle gambe e delle braccia.

Quindi cari lettori, tutte le volte che osservate il David non vedetelo come esempio ormai stereotipato di bellezza maschile, quanto, invece, di virtù.

Ultima curiosità: diverse sono state le traversie di questa statua. Essa ebbe spezzato il braccio sinistro durante una rivolta contro i Medici, fu perduto anche il dito medio della mano destra, rifatto poi nel 1813 e finalmente andò a riposare in pace presso la Galleria dell'Accademia ove ora si trova. Ma, i pazzi non mancheranno, uno ne sfregiò, nel 1991, la punta del piede sinistro prontamente restaurato. Infine nel 2004 subì un ulteriore maquillage per poter celebrare degnamente il proprio compleanno: cinquecento anni.

Le ossa del nostro Michelangelo oggi saranno polvere, ma le opere sono rimaste a perenne memoria del genio. È questa l'immortalità che tocca all'artista. E a noi?

La Sagrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze

Carissimi lettori di questa rubrica, vorrei continuare a dire qualcosa sull'opera di Michelangelo e vorrei soffermarmi su un unico complesso monumentale: la *Sagrestia Nuova* in San Lorenzo a Firenze, riferendomi nelle linee generali alla lettura che ne fa M. Calvesi e integrandola con alcune mie riflessioni e qualche curiosità, tanto per allentare la tensione.

Precedentemente, abbiamo illustrato il pensiero dell'artista. Esso, come dicevamo, affonda le sue radici nel neoplatonismo e nelle sue varie interpretazioni, che erano state sviluppate nella cerchia di poeti, artisti, filosofi e intellettuali in genere, che orbitavano attorno a Lorenzo il Magnifico, grande mecenate, uomo di cultura e politico raffinatissimo, tanto da essere definito l'ago della bilancia della politica italiana, perché capace di destreggiarsi autorevolmente tra i diversi staterelli e in grado di comporre pacificamente i conflitti, che, inevitabilmente, scoppiavano per vari motivi. Presso il Magnifico, Michelangelo rimane qualche anno ma non assorbe mai passivamente il neoplatonismo, lo filtra e lo elabora al modo di tutti i geni.

Nella *Sagrestia Nuova*, a mio modesto parere, si concentra, anche se in un piccolo spazio, l'articolato pensiero dell'artista, tradotto in armonia di forme e di ritmi.

Per rendere più chiaro il mio pensiero, immaginate, che io sia la vostra guida virtuale. Seguitemi... addentriamoci nell'atrio dove c'è la biglietteria. Della cripta non parlerò perché sottrarrei spazio al Nostro. Qui, con calma, comincio a dire che la *Sagrestia Nuova* fu commissionata da Leone X e da suo cugino Giulio de' Medici a Michelangelo nel 1520, perché realizzasse una cappella funeraria in armonia con la *Sagrestia Vecchia* del Brunelleschi. Intorno al gennaio del 1521 l'artista ultimò il progetto, subito approvato, quindi si recò a Carrara per scegliere i marmi.

Dopo queste scarne notizie tecniche, saliamo le scale e addentriamoci nella cappella dei Principi e poi nella *Sagrestia Nuova*, il cui impianto architettonico è anche opera di Michelangelo.

A quel tempo lui aveva quarantacinque anni, una grande esperienza tecnica e una profonda cultura, che induceva il suo animo a ripiegarsi, spesso, su se stesso in preda alle riflessioni sulla morte e sulla malinconia che ne derivava. Infatti, questo esprimono i volti delle statue, se osservati attentamente. Lo stesso artista dice a tal proposito: "Il Di e la Notte parlano e dicono: noi abbiamo col nostro veloce corso alla morte condotto il duca Giuliano."

Facciamo con gli occhi un giro panoramico. Architettura e scultura sono armonicamente fuse, pur evidenziando un complesso percorso culturale risolto in immagini di altissima poesia.

Ora, osserviamo i due gruppi statuari affrontati. A destra, rispetto



all'ingresso, si stagliano il *Giorno* e la *Notte*, a sinistra l'*Aurora* e il *Crepuscolo*. Le quattro statue non sono altro che allegorie del tempo a cui il corpo umano è assoggettato.

Al disopra dei gruppi marmorei, a formare con essi un ideale triangolo, Lorenzo e Giuliano. Studiamoli attentamente. Essi non sono stati rappresentati giacenti, come solitamente si fa con i defunti, ma seduti, a simboleggiare l'immortalità dell'anima.

Adesso, giriamo lo sguardo lungo le pareti. La loro monotonia è alleggerita da fasce in pietra serena grigio-nera. Il tutto, nel suo insieme, ci restituisce un senso di profonda armonia, sottolineato dall'ambiente quadrato, che culmina in alto in un'ampia cupola circolare di respiro cosmico, quasi a richiamare alla mente il desiderio della vita eterna. Non dimentichiamo, infatti, che questa è una cappella funebre.

Osserviamo ancora la cupola. Attorno a essa si articolano quattro toni, che rappresentano i quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco.

Torniamo, adesso, a guardare le pareti di destra e di sinistra con le statue. Dicevamo che esse formano un ideale triangolo. Alla parete destra in alto si erge la statua di Giuliano, duca di Nemours, figlio di Lorenzo il Magnifico. Costui è rappresentato come capitano che regge in mano il bastone del comando, mentre la testa si volge repentinamente da una parte. Esso simboleggia l'azione, mentre la statua affrontata di Lorenzo duca di Urbino il pensiero, lo dice chiaramente

Interno della Sagrestia
Nuova in San Lorenzo,
Firenze

**Michelangelo, il *Giorno*
e la *Notte*, Sagrestia Nuova
di San Lorenzo,
Firenze**



l'atteggiamento. Entrambi volgono lo sguardo dalla stessa parte: verso la *Madonna col bambino*.

A proposito della statua di Giuliano, alcuni concittadini si lamentarono con Michelangelo, perché aveva idealizzato la figura del condottiero non rispettandone la rassomiglianza. A loro l'artista rispose che nessuno dopo dieci secoli se ne sarebbe accorto!!!

Sotto di lui a destra sta il *Giorno*, a sinistra la *Notte* con i simboli caratteristici: barbagianni, maschera dei sogni, mazzo di fiori e bulbi di papavero.

A questo punto, la vostra guida virtuale Lidia Pizzo vi chiede: “Analizzate bene la Notte. Vi richiama qualche altra opera?... St, st... non gridate! Ho sentito: la Melancholia di Dürer. Siete bravissimi, amici miei, le mie parole non sono state sprecate”.

Adesso una notizia certo non sconosciuta. La Notte in particolare aveva già attirato l'attenzione dei contemporanei tanto che Giovanni Strozzi scrisse: “La Notte, che tu vedi in sì dolci atti / dormire, fu da un angelo scolpita / in questo sasso; e perché dorme, ha vita; / destala, se non ‘l credi, e parleratti”. Michelangelo rispose con un epigramma tra i più belli del Cinquecento, in cui immagina che la statua parli, forse con vena polemica contro i tempi, e dica, alla fine: “Grato m’è ‘l sonno, e più l’esser di sasso, / mentre che ‘l danno e la vergogna dura, / non veder non sentir m’è gran ventura; / però non mi destar: deh, parla basso”.

Andiamo, adesso, a guardare la parte opposta. Vediamo il *Crepuscolo* e l’*Aurora*.

A proposito di quest’ultima il Vasari così commenta: “Ma che dirò io dell’Aurora, femmina ignuda e da far uscire il malinconico dall’animo?” Riguardiamo il primo gruppo. Il *Giorno* e la *Notte* si voltano completamente le spalle e stanno a significare che le due essenze sono assolutamente opposte, mentre nel secondo l’*Aurora* e il *Crepuscolo* accennano a un leggero movimento dell’una verso l’altro, appunto perché sono sostanze più affini e quindi tendono ad avvicinarsi.

Osserviamo ancora il volto del *Giorno*. Compare il famoso “non finito”, di cui parleremo tra poco, avvolto in una luce velata, che sembra richiamare il “Sol niger”. Ricordate che della stessa iconografia del sol niger, o sole all’ocaso, avevamo parlato a proposito di Dürer nella Melancholia più volte citata?

Andiamo avanti con le spiegazioni: sul “non finito” michelangiolesco si è detto di tutto e di più, ma se conosciamo la sua formazione culturale la cosa non ci stupirà, a parte quelle opere che l’artista lascia non finite per mancanza di tempo. Qui non pare che sia così, il non finito, a mio modesto, avviso, è voluto, eccome!

Esso si articola in due direzioni. Da una parte, stilisticamente permette al Buonarroti di fare scorrere la luce dove lui ritiene e di bloccarla dove lui vuole, in modo da mettere in evidenza le masse che gli interessano, quindi il dialogo è tra la *materia* e la *forma*, dall’altra gli serve per dimostrare come l’artista pieghi la materia alla propria volontà, allo stesso modo di come l’opus alchemico, attraverso varie fasi, fa pervenire alla perfezione l’adepto. Pertanto, il processo che Michelangelo vuole evidenziare è quello che va dall’informe alla forma.

A questo punto vorrei porre a voi lettori e a me stessa un interrogativo: perché l’artista ha “finito” il volto della Notte e non quello

Pagina seguente
**Michelangelo, l'Aurora e
 il Crepuscolo**, Sagrestia Nuova
 di San Lorenzo,
Firenze

del *Giorno*? La cosa non mi sembra casuale se trova riscontro anche dalla parte opposta: *Aurora* e *Crepuscolo*.

Allora, cosa avrà voluto dire? A mio modestissimo avviso, l'artista nel "finito" del volto della *Notte* ha voluto metaforizzare il processo di riflessione del soggetto che avviene appunto nell'oscurità, nella propria interiorità, dove si può acquisire la chiarezza, di contro al "rumore" del giorno, all'incapacità o impossibilità di riflessione, cioè, quando siamo distratti da altre cose. Anche nel *Crepuscolo* in modo meno accentuato si riscontra lo stesso processo del "non finito", perché in quel momento inizia la riflessione, che si risolve poi all' *Aurora*, opera dal volto perfettamente levigato.

Quindi, tirando le somme, il percorso dall'oscurità del pensiero e della materia alla chiarezza è ciclico, come il percorso dell'opus.

Quella testé indicata, ovviamente, è la lettura *razionale* dell'opera. Ma, la grandezza di un artista sta proprio nel trasformare i contenuti in poesia.

Analizziamo ora altri aspetti dell'opera michelangiolesca: il "contrapposto", cioè un contrasto di masse che trova la sua unità nella forma. Sempre a mio parere, esso si articola secondo due direttrici che illustro meglio osservando la *Madonna col bambino*. Pochissimi si accorgono che la Madonna non ha la gamba destra, quella che sta sotto appunto. La mancanza non si avverte, perché il contrasto tra le masse è perfettamente equilibrato. La stessa tecnica si riscontra anche nella pittura. Inoltre, l'appoggio su cui è posato il piede della Madonna è "non finito". Questo, a mio parere, è un escamotage tecnico che permette all'artista di bloccare lì la luce che si apre, poi, a raggiera sulle masse soprastanti. Ciò gli consente, pure, di dimostrare che la materia non finita sta in basso e trova la sua risoluzione o per meglio dire la sua perfezione nella figura della Vergine col bambino. Perfezione che si raggiunge superando i "contrari", finito non finito, luce tenebra, giorno notte e così via

A quanto sopra si deve aggiungere la derivazione classica dell'impostazione del gesto della Madonna, che potrebbe sembrare blasfemo con quelle sue gambe accavallate. Infatti, un precedente si vede in una scultura ellenistica: la *Musa Arundel*.

Aggiungo ancora un'ultima cosa. L'immagine della Madonna lega tra loro i duchi, perché entrambi volgono lo sguardo verso di lei. Essi contemplano la Vergine Madre in quanto simbolo di vita, mentre loro sono morti sì, ma con l'anima libera dalla prigione del corpo.

Ancora un altro aspetto della cultura michelangiolesca che si risolve in poesia: la linea "serpentina". Essa è quel processo di avvitamento che consente l'equilibrio nella contrapposizione delle masse. Inoltre, tale forma per se stessa è quella del fuoco, della fiamma, della fiamma





In alto
Musa Arundel, Ashmolean
Museum,
Oxford

A destra
Michelangelo, Madonna
col bambino, Sagrestia Nuova
di San Lorenzo,
Firenze



alchemica, cioè della fiamma interiore, agente della trasformazione. Allora, qual è la grande novità a cui perviene il nostro genio? Quella di avere unito in armonico equilibrio il dinamismo della forma e il processo che concorre alla sua genesi.

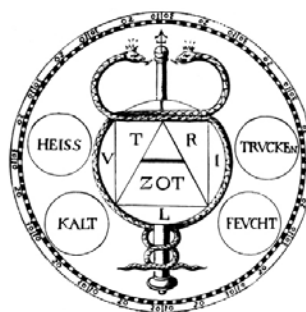
Ovviamente si è parlato di alchimia a proposito di Michelangelo, ma, come vi dicevo, sarebbe molto riduttivo fare dipendere solo da questa l'opera di un artista del suo calibro e di quelli a cui abbiamo accennato in precedenza. L'alchimia, in realtà, fa parte di un sistema di pensiero, che fu la cifra distintiva dell'epoca e, secondo Calvesi, aveva come "punto centrale di riferimento una concezione ciclica del tempo e una visione dinamica delle attive possibilità di realizzazione concesse da Dio all'uomo, quasi a "somiglianza" ed emulazione delle sue virtù demiurgiche: dove Dio (come il fuoco) è la meta da raggiungere, il vertice a cui ricongiungersi, e al tempo stesso il modello di una tensione creativa che consente di proiettarsi verso quel vertice."

A mo' di esemplificazione: così come il nostro secolo è caratterizzato dal "pensiero debole", dalla frammentazione cioè dei "metaracconti" o grandi racconti, allo stesso modo il Rinascimento è contrassegnato dal neoplatonismo e dall'alchimia.

Vorrei confessarvi, amici miei, perché dopo oltre due anni di letture condivise, forse voi vi siete affezionati a me e io a voi, dicevo che vi vorrei confessare una mia idea alquanto strampalata, che mi piacerebbe confermare o confutare, relativamente al vituperato "pensiero debole". Non pensate che se esso fosse stato applicato veramente sottoponendo tutto alla ragione, ci saremmo risparmiate molte violenze? Persecuzioni, nazismo, marxismo e chi più ne ha più ne metta. Il pensiero forte, se non ben arginato, porta alla razionalizzazione, pensiero logico ma non razionale. È la razionalizzazione, infatti, che causa gli integralismi di qualunque forma, sempre a mio modestissimo parere, appunto perché tutto ruota attorno a un centro, un obiettivo che si vuole perseguire a ogni costo. In questo modo solo io posso spiegarmi le violenze inenarrabili della Chiesa, Giordano Bruno docet, del nazismo o del marxismo e via dicendo.

Carissimi, l'argomento è pesantuccio, ma io spero di aver lanciato un sassolino piccolo piccolo di riflessione.

La vostra guida virtuale ha finito il giro della Sagrestia Nuova. Ma, tornate a vedere da soli il posto. Il bagno rigenerante sarà assicurato. Abbracciate l'insieme con lo sguardo, partendo dal pavimento quadrato, salite con gli occhi agli immensi triangoli dei gruppi scultorei, ai tondi, e attraverso la cupola guardate l'infinito, poi, fate un salto temporale e, come nelle ricette per i pasticcini, aggiungete un pizzico di Infinito del Leopardi. Potrebbe essere una prescrizione altamente energetica.



In alto
Veduta interna della cupola della
Sagrestia Nuova di San Lorenzo,
Firenze

Sotto
Confronto con un particolare
dell'illustrazione della *Cabala* di
S. Michelspacher, 1615

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 Grosloye* 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!”.

Michelangelo, Mosè,
San Pietro in Vincoli,
Roma



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 carica / 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.

"Sembrerebbe 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 nasconde 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 Groslaye* e la *Pietà Rondanini* che delineano il pensiero di Michelangelo e non solo nel campo artistico.

"L'esame della *Pietà De Groslaye* 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 funereo 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

Gentilissimi 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 panneggio 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 deposto 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 deposto 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 deposto, 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 sbozzarlo in modo da agevolarne 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, probabilmente 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 possiamo 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 brutta 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.

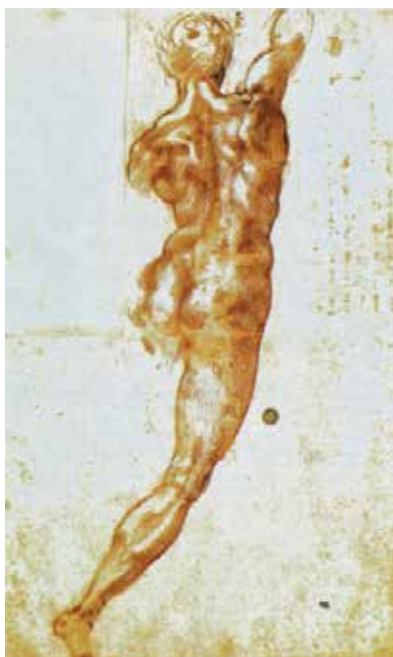
All’inizio l’allievo disegnavo con punta d’argento su carta bianca oppure su carta colorata, in questo caso lavorava a tempera. Fondamentale era l’apprendimento della prospettiva e dell’anatomia.

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 tirschieria, 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 aficionados, 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 sagona, 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 luminosismo 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. Inventava 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. Inventava 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 influì 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’*An-nunziata* 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 raccordo 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

Gentili 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 vinciario 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 durezza 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, popolate 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 popolate 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-



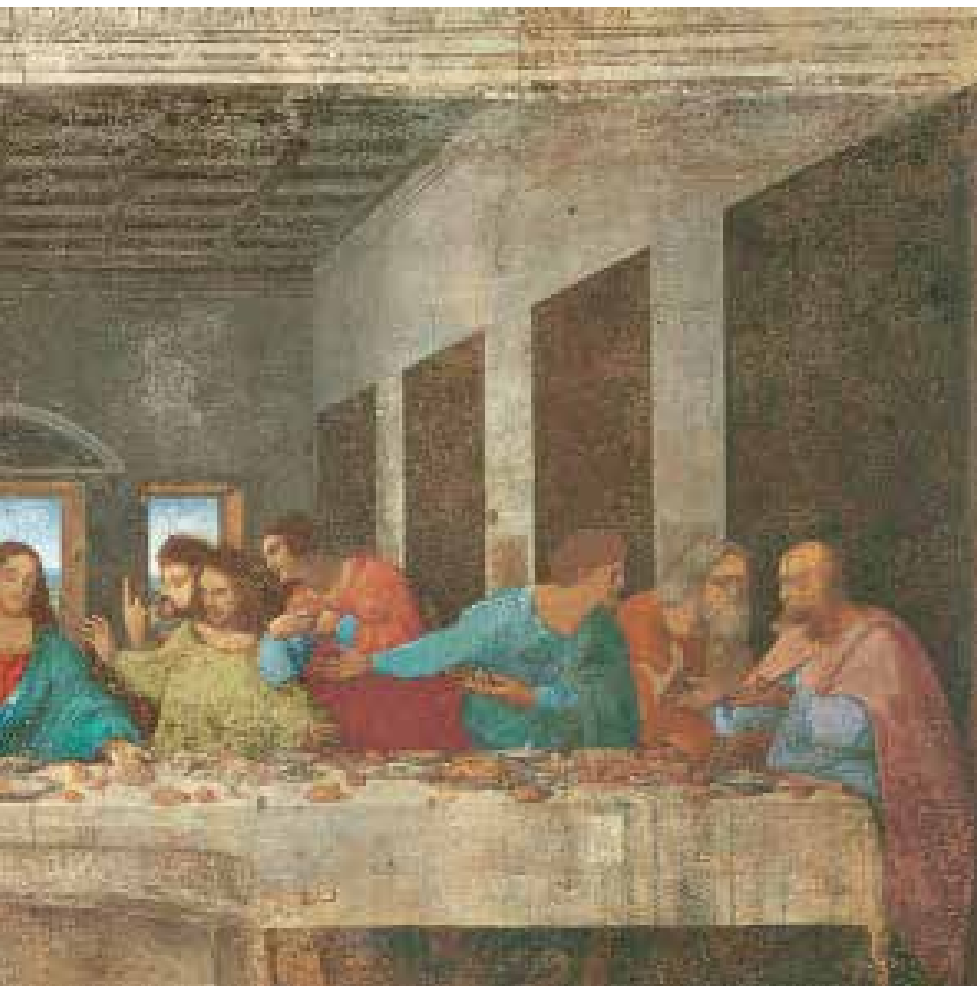
recchio del proprio vicino, chi volge la testa verso l'altro commensale, ascoltando quello che gli dice e tenendo nelle mani un coltello, chi esprime meraviglia con la bocca e così via.

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 Barock*) 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 notiziola 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 acuì 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 prestissimo 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

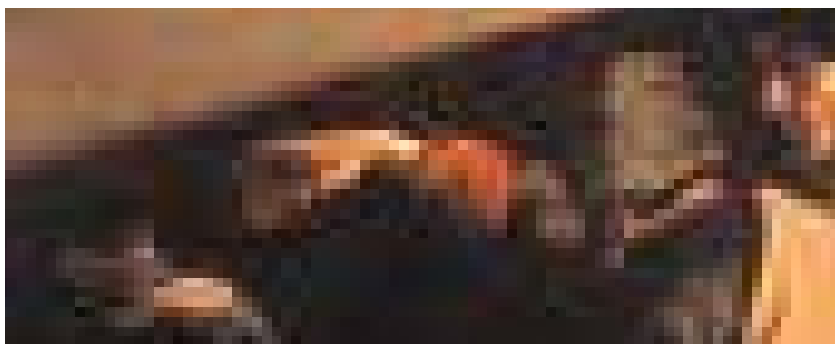


Caravaggio, *Chiamata di di San Matteo*, San Luigi dei Francesi, Roma

**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.

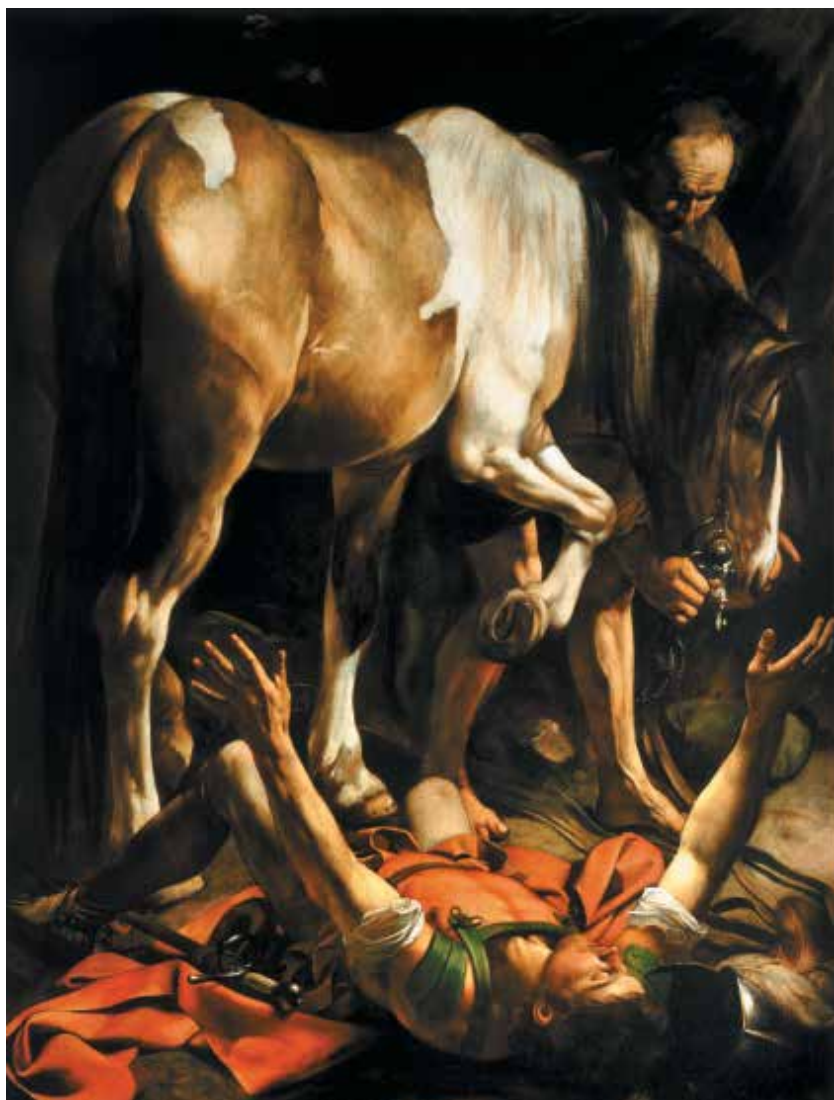
La rappresentazione è fedele al testo degli Atti degli Apostoli, attribuiti a San Luca, ma è innovativa dal punto di vista iconografico. Infatti, non c'è azione, non c'è presenza divina. Tutta la scena è connotata in uno spazio e in un senso eminentemente interiori sottolineati dalla luce (della rivelazione) 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.

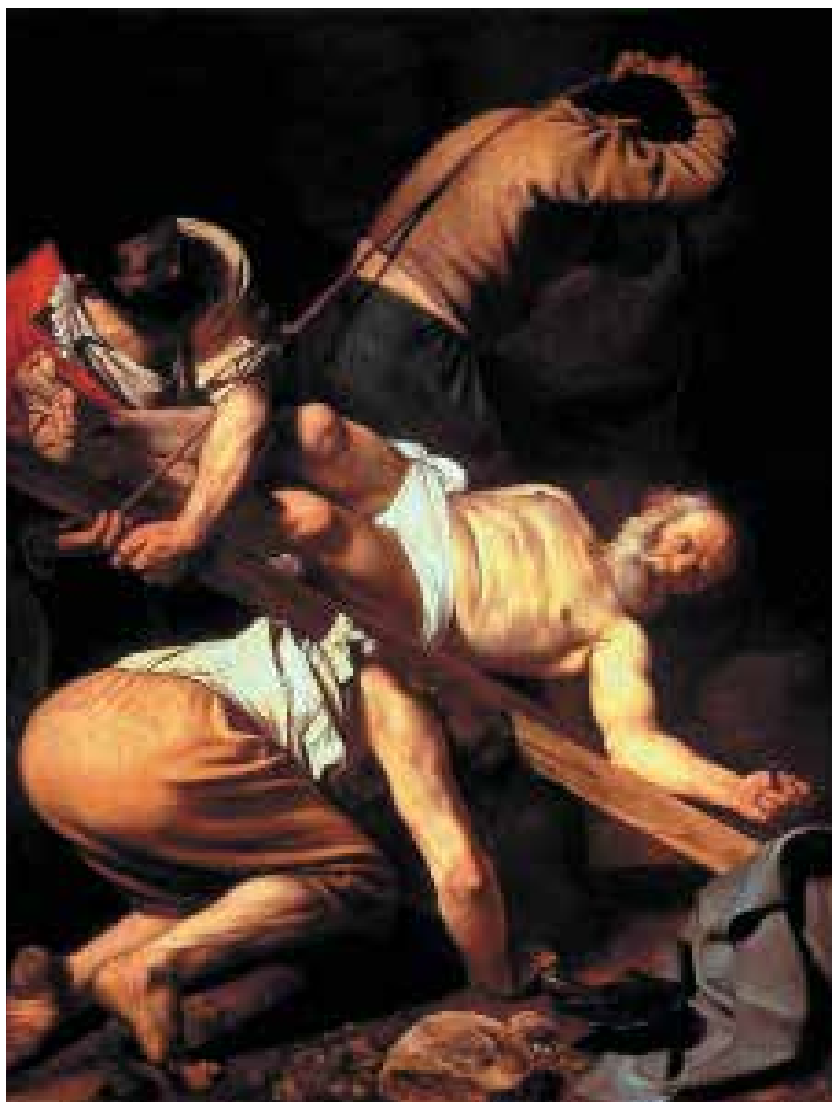
Pochi notano il contrasto tra il volto del Santo, che riceve la grazia, e l'altro volto posto sulla stessa traiettoria, quello dello stalliere, che rimane del tutto indifferente a ciò che sta avvenendo e si limita solo a

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.

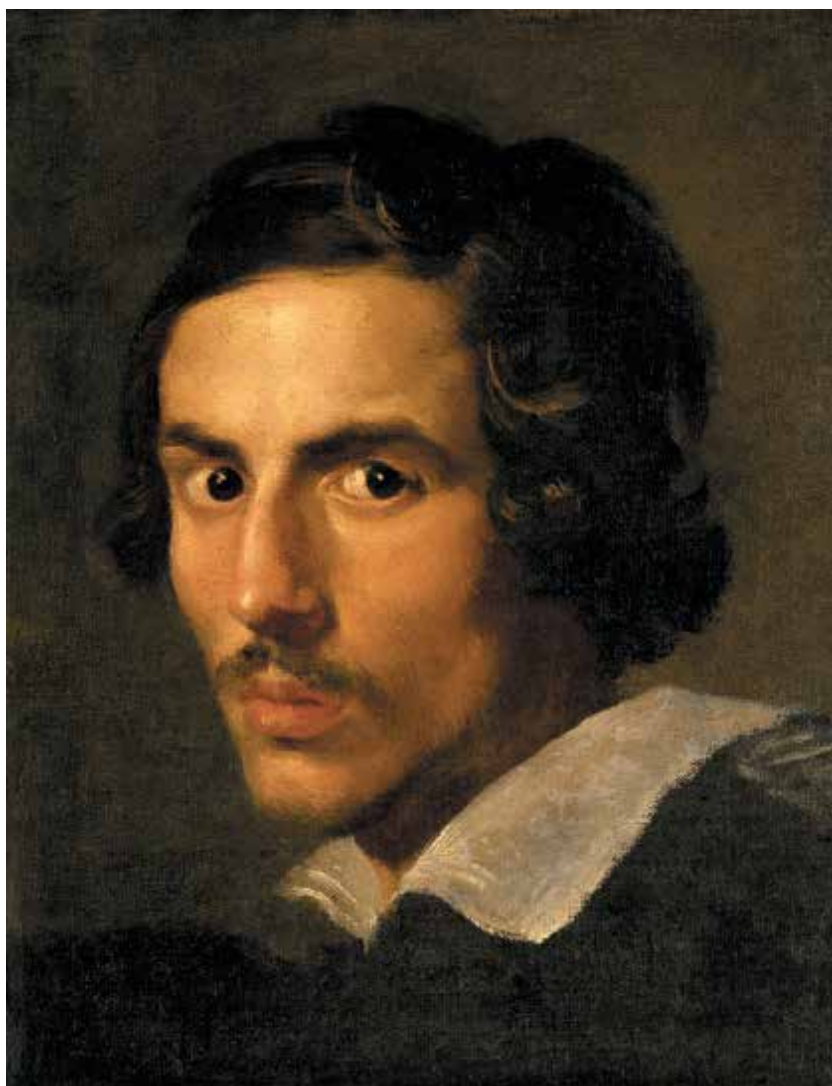
Per fare meglio comprendere quanto detto, mi riferisco ad alcune conquiste dell'ultimo secolo: il telegrafo, il telefono, il fonografo, la luce elettrica nelle città, il cinema, l'automobile, il fornello a gas, la radio, la televisione, il frigorifero, la lavatrice e quant'altro.

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 aeternitatis*.

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.

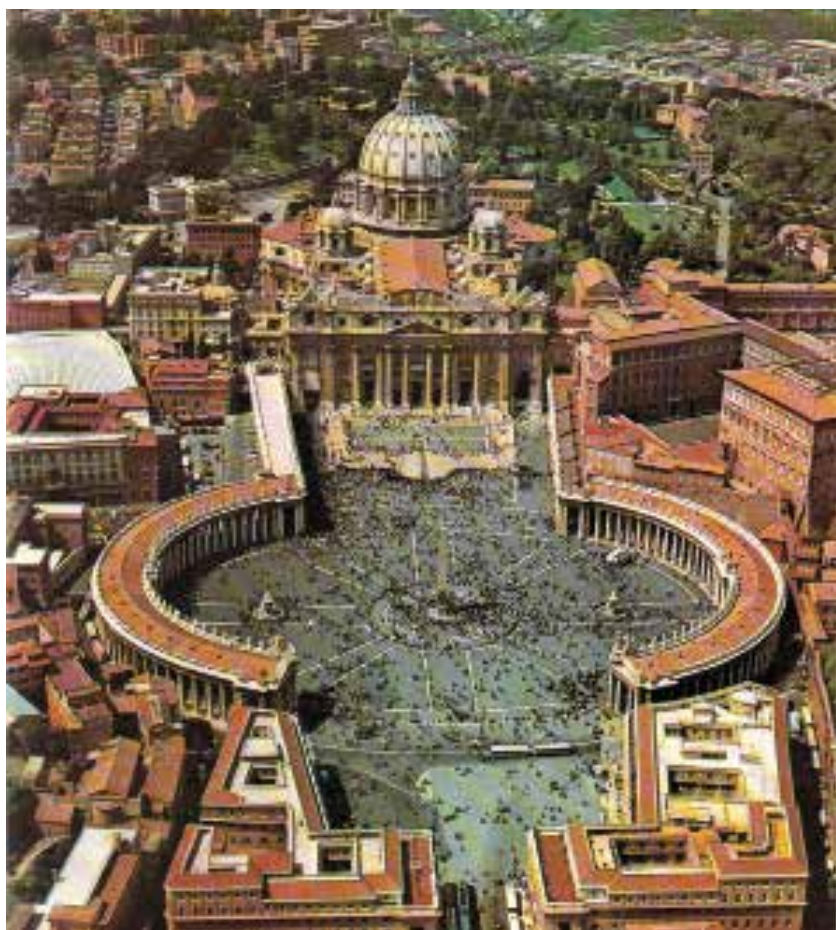


Gian Lorenzo Bernini,
Autoritratto giovanile,
olio su tela, Galleria Borghese,
Roma

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





Bernini, Costanza Bonarelli,
Museo del Bargello,
Firenze

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 com-

mercio di oggetti e opere d'arte. 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,
II 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, *Venere 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

Carissimi lettori, si è sempre in ambascie 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. Comprimerete 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 "aprivano" 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 aggiornare 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.

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.



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

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 pochi... 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 Felicità 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 statelli 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'Alembert. 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”.

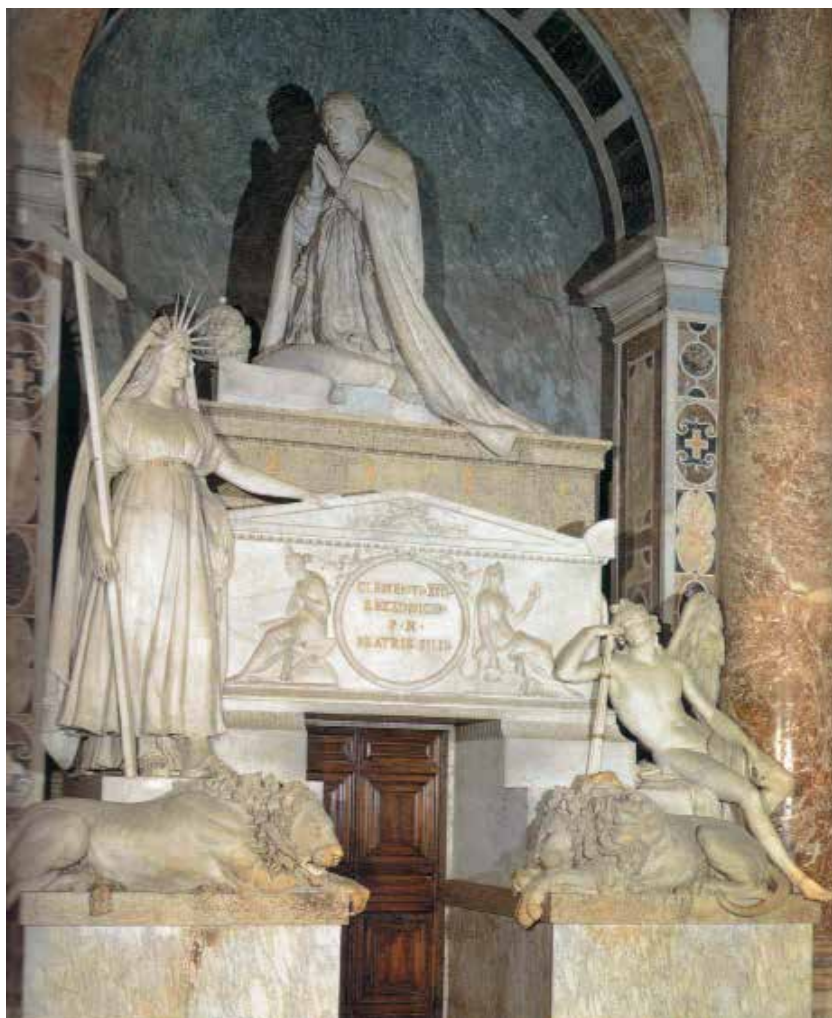
Ma non erano solo i luoghi su indicati a essere oggetto di esplorazioni archeologiche, ovunque era un cercare di portare alla luce reperti.

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 Jacques 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'Apollo, 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 Odaliska* 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.

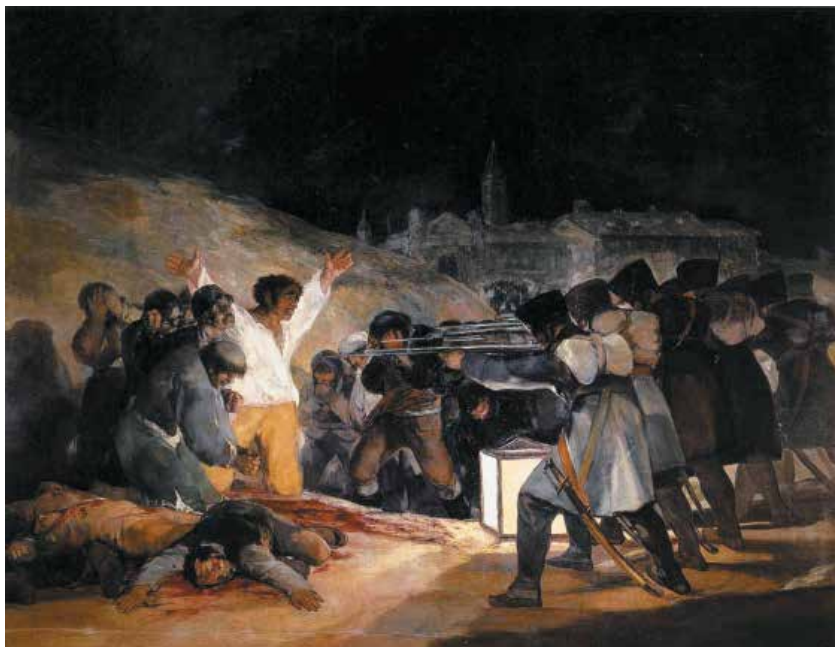
Tutti notate l'influenza di Velasquez di *Las Meninas* (di cui abbiamo già detto nel n. 13 di Nuove Direzioni) sul nostro artista nel ritrarsi sulla sinistra del quadro e mentre i quadri alle pareti formano una specie di sipario, che nel nostro caso diminuisce la profondità dello spazio, ma aumenta le 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.

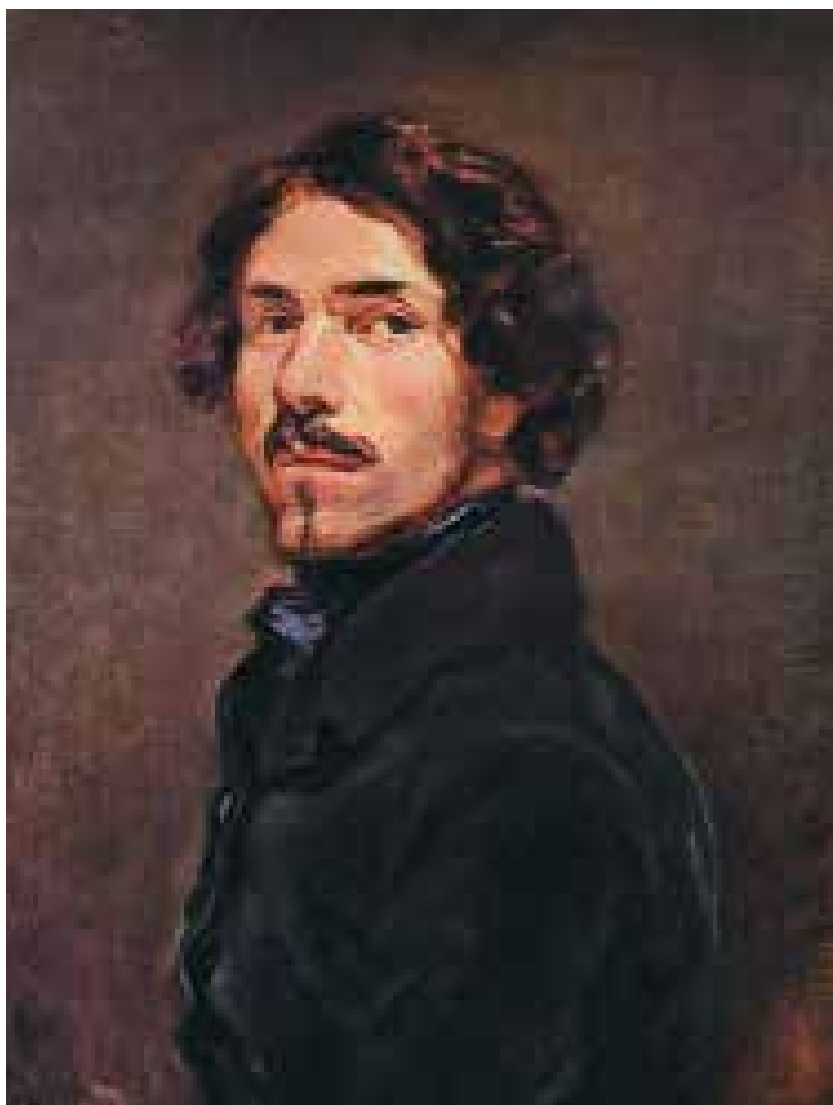
Canova è stato l’ultimo genio italiano veramente europeo. Tra l’altro, c’è sempre stato uno scambio fruttuoso e importante tra artisti italiani che si sono spostati all’estero, in Francia in particolare, e artisti stranieri che sono venuti in Italia.

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-imprenditoriale 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 Géricault, 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 Géricault 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 acquisteranno 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.

La pittura nel Romanticismo

Hayez e Fontanesi, due protagonisti italiani

Esimi lettori, prima di “liquidare” questa prima parte del XIX secolo, vorrei aggiungere, magari sinteticamente, qualche altra nozione sul Romanticismo, come esso si presenta sia in Italia sia in Europa, quando, per esempio, vengono in uso i termini: *classico* e *romantico* o *pittoresco* e *sublime*.

Lo so, vi state chiedendo: “In effetti, a cosa si riferiscono gli studiosi con le prime due espressioni certamente antitetiche?”. Non è molto difficile intuirlo.

Col termine di *classico* s'intende tutto quel filone che prende a modello l'arte greco-romana, mentre col termine *romantico* s'intende tutto quel filone che prende a modello il Romanico e il Gotico. Addirittura, secondo il pensiero del Worringer, è classica l'arte del mondo mediterraneo, che ha un rapporto costruttivo e positivo con la natura, è romantica l'arte del mondo nordico, che considera la natura come forza minacciosa e misteriosa.

Per comprendere il portato di queste affermazioni dobbiamo fare un passettino indietro e tirare in ballo il filosofo tedesco Kant (1724-1804). Questi, avendo un testone pieno d'idee all'avanguardia per i tempi, che sicuramente vi hanno fatto tribolare sui banchi della scuola, nella sua *Critica del Giudizio* divide il *bello* soggettivo, il quale dà piacere, da quello oggettivo, il *sublime*, proprio degli spettacoli della natura, che dà smarrimento. La poetica del *sublime*, dunque, anticipa quella che sarà una delle idee portanti del Romanticismo.

Conseguentemente, a partire da questo periodo, il *bello*, essendo soggettivo, non starà più nella cosa in sé stessa ma negli occhi di chi guarda.

Così, l'opera d'arte, in quanto *soggettività*, chiamerà in causa la *filosofia dell'arte*, si farà *meta-arte* e in molteplici correnti artistiche si tradurrà in una discesa agli inferi dei *materiali* dell'arte, fino a congiungersi con il residuale, con l'immondizia e così via, di cui tanto spesso sono pieni i musei di arte contemporanea.

Dice Erza Pound che “la bellezza è difficile”. Siamo già a metà XX secolo.

La bellezza è difficile da rendere in una forma, da decifrare e, soprattutto, da intendere.

Come vedete, nel momento in cui entra in scena la *filosofia dell'arte* (cioè l'Estetica, nata come branca distinta dalla Filosofia solamente intorno alla metà del '700 a opera di Alexander Gottlieb Baumgarten) in relazione allo sguardo dell'artista prima e dello spettatore dopo, i giudizi, le linee di interpretazioni si moltiplicano, si intersecano, si aggiungono senza un vero filo conduttore, che daranno luogo agli *ismi* moderni e poi contemporanei.

John Constable, *Campo di grano*, National Gallery, Londra



Ma, questo è già un altro discorso, di cui diremo in un secondo momento.

Quindi, d'ora in poi teniamo sempre presenti queste premesse.

Intanto, torniamo al periodo preso in esame.

Da un po' di tempo a questa parte sosteniamo ben a ragione che la Francia diventa centro propulsore del Romanticismo, ma i primi segnali provengono non solo dalla Germania, come abbiamo osservato poco sopra, ma anche dall'Inghilterra, in cui il termine *romantico*, invece, assume il significato di *pittresco*, riferito in particolare all'arte del giardinaggio, che non imita più la natura ma è frutto della fantasia dell'uomo. Quindi, non più la natura come paradigma di riferimento per l'interpretazione della realtà ma l'arte stessa, laddove la soggettività dell'artista, il quale non si astraie dalla realtà (vedi Delacroix, per esempio), assume su di sé temi di scottante attualità, come la soluzione del problema tra libertà e dovere.

Definiti i termini, *classico* e *romantico*, *bello*, *pittresco* e *sublime*, passiamo a volo d'uccello a dire dell'economia, che tanto influenzerà anche la produzione artistica.

Tutti sapete che nell'Ottocento scienza e tecnica progrediscono ulteriormente rispetto al secolo precedente, pertanto aumenterà la produzione industriale e sarà messo in crisi in modo drastico l'artigianato, che da millenni aveva usato le materie messe a disposizione dalla natura. L'industria, al contrario, agisce *sulla* natura, trasformandola, un po' come avviene oggi, magari con un'incisività maggiore. Stante così le cose, l'artista sarà escluso dal ciclo produt-

tivo, non gli resterà, allora, che l'opposizione e per farlo assumerà la fisionomia del bohémien, un borghese cioè che si opporrà alla sua stessa classe sociale disprezzandone il conformismo, l'affarismo, la mediocre cultura.

Dopo questa lunga introduzione, andiamo per un attimo in Inghilterra e velocemente accenniamo ai paesaggisti Constable e Turner. Di essi abbiamo già parlato a proposito del *paesaggio* come genere artistico indipendente (vedi i numeri 126 e 127 di *inCamper*). Qui aggiungiamo qualche altra nozione generale.

L'artista romantico rifiuterà il Barocco, soprattutto nelle sue frange estreme, attribuirà all'arte una finalità sociale (v. Delacroix) e rivendicherà l'indipendenza e l'autonomia da ogni forma di soggezione a qualsiasi potere.

Su tali premesse, si svilupperanno vari generi artistici come il ritratto e il paesaggio nonché, successivamente, si amplierà la ricerca sulle possibilità del colore, della forma, dell'espressività.

Il ritratto, come ricorderete, in quanto genere indipendente aveva visto un'anticipatrice in Rosalba Carriera, mentre il paesaggio ha le sue più alte espressioni negli inglesi Constable e Turner.

Il primo sostiene che lo spazio è costituito innanzitutto da oggetti, da cose, e quindi è un fatto concreto, in cui le nuance colorate delle cose stesse servono a stabilire i rapporti spaziali.



William Turner, *Pioggia vapore e velocità*, Tate Gallery, Londra

Il secondo invece sostiene che è un fatto astratto, universale, infinito, in cui agiscono le forze cosmiche. Lo spazio, poi, sarà percepito attraverso le cose particolari.

Entrambe le concezioni si riveleranno gravide di sviluppi successivi. Ancora in Inghilterra con lo scopo di recuperare un'arte più genuina, volta a una sorta di armonia tra le arti rispetto alla ripetizione di temi romantici ormai abusati, si viene a formare la Confraternita dei Preraffaelliti, che s'ispira alla natura, secondo uno stile senza fronzoli e ricco di significati spirituali.

Esemplari come modello saranno i pittori venuti prima di Raffaello. Quindi si prediligono soggetti intimistici, letterari e storici nonché di vita contemporanea. I Preraffaelliti espressero la loro poetica in una rivista pubblicata per tre anni dal 1850 al 1853.

Tra di loro si distingue Dante Gabriele Rossetti, figlio di un esule italiano di cui riportiamo *La Ghirlanda*, che sicuramente molti di voi conosceranno, in cui una donna angelica e sensuale suona un'arpa attornata da due angeli in mezzo a rigogliose decorazioni.

Certo soffermarsi sui minori stranieri non sarebbe male. Preferiamo, però, esaminarne alcuni italiani. Così, cari lettori, armatevi di pazienza e seguitemi. Impostiamo prima di tutto la questione in termini di storia. Come tutti sappiamo, il nostro Paese vive un periodo complesso e costellato di tumulti e moti insurrezionali, che porteranno all'unità nazionale.

Nonostante i tanti fermenti, l'arte soffre di una certa angustia, come se i nostri artisti si fossero chiusi alle influenze che arrivavano da altri luoghi. La stessa corrente dei Macchiaioli non ha nulla a che vedere con gli Impressionisti, ad esempio. Si deve aspettare la fine del secolo perché le istanze provenienti d'oltralpe siano recepite pienamente.

Tra l'altro artisti come Fontanesi, Silvestro Lega, Gioacchino Toma e altri non hanno avuto il giusto rilievo proprio a causa dei limiti con cui la pittura italiana ha avuto risonanza all'estero, anche perché è mancato da noi un centro trainante come Parigi. Così il corso dell'arte nostra è privo di quella compattezza propria della francese e nello stesso tempo manca di quella consequenzialità o anche di quell'opposizione tra programmi culturali cogenti.

Detto in termini più espliciti, fino alla fine del secolo l'arte italiana sarà caratterizzata da un certo provincialismo, laddove la letteratura conoscerà artisti di rilievo come un Leopardi o un Manzoni e la musica, con l'opera lirica, da Rossini a Verdi, a Bellini e altri, avrà un periodo di grande splendore, che travalicherà i limiti angusti di cui soffre la pittura, per assumere un rilievo internazionale e diffondersi anche tra gli strati popolari.

Certo, anche da noi penetreranno le idee romantiche, come la conflittualità tra l'io e la società, così bene espresse da Stendhal: le *passions de l'âme*, oppure la concezione della natura la cui realtà non è conflittuale di per sé stessa ma lo diventa, se ogni suo frammento rispecchia la realtà del cosmo da cui principia sia la vita dell'io sia la sua destinazione ultima. Ovviamente, a questo si aggiunga la questione del realismo, il cui approccio è ancora duale: da una parte l'artificiale con la città, la società e così via, dall'altra la natura, nel cui



Gabriele Rossetti, *La Ghirlanda*,
Guildhall Art Gallery,
Londra

Francesco Hayez, *Il bacio*,
Pinacoteca di Brera,
Milano



orizzonte è possibile ricomporre la conflittualità dell'io sciogliendola in poesia.

Riassumere il Romanticismo in poche righe è difficoltoso, come avrete, carissimi lettori, abbondantemente compreso.

Vorrei solo sottolineare che questo è il periodo dei dissidi, delle lacerazioni dell'io, delle dualità, dei conflitti e così via, che in effetti si fanno sentire ancora oggi, anche se in forme diverse.

Tra i pittori italiani del periodo ricordiamo Francesco Hayez nato a Venezia nel 1791 e di cui tutti conosciamo il famoso *Il Bacio*, che si trova nella Pinacoteca di Brera a Milano. Il dipinto fu commissionato all'artista dal conte Alfonso Maria Visconti.

Dobbiamo dire che esso è la prima immagine dipinta di un gesto comunissimo tra amanti e che non era stato rappresentato prima di allora. Tra l'altro la fortuna del lavoro è data anche dalla sua ambiguità, perché non sappiamo se è un gesto di addio o di benvenuto. La stessa sensualità della posa ci fa dimenticare i particolari, come il celeste del vestito della ragazza, che ricorda la bandiera francese e il verde e il rosso degli indumenti del ragazzo, che rimandano alla nostra bandiera. Probabilmente attraverso tale escamotage l'artista vuole alludere all'alleanza franco-italiana.

Di questo quadro esistono tre versioni, di cui due sono in collezioni private, ma in uno di essi il vestito della donna è bianco e quindi il richiamo alla bandiera italiana è evidente.

Affezionati lettori, ormai dovrete essere in grado di giudicare un'opera a colpo d'occhio. Infatti, dalle immagini riportate non vi sarà difficile notare la tecnica scaltrita dell'artista, che vuole contemperare una cultura neoclassica di raffinato cromatismo veneto e alcuni tratti tipici del Romanticismo.

Ma Hayez è anche un ritrattista molto accurato, i cui lavori risentono della maestria dell'Accademia.

Accanto a lui troviamo l'eccentrico Giovanni Carnovali, detto il Piccio (1804-1873). Nei suoi dipinti l'influenza romantica è palese, ma anche la tarda pittura cinquecentesca italiana è fortemente presente. Egli rompe, è vero, con la cultura dominante ma non fa scuola, né, a causa del suo individualismo, crea una nuova tendenza.

Basti osservare *Paesaggio dai grandi alberi* che apre un percorso, che sarà ripreso successivamente dai nuovi Lombardi.

In pratica, ci sono in Italia delle personalità capaci di trasfigurare e interpretare le istanze del passato in modo "nuovo" come il Piccio o lo stesso Hayez o altri che si pongono al di fuori degli schemi "accademizzanti", imperanti nella cultura italiana, ma *non c'è una coscienza critica del linguaggio*. Si va, infatti, per intuito.

Prima di chiudere la parentesi italiana due parole devono essere spese a favore di Antonio Fontanesi, nato a Reggio Emilia nel 1818 e formatosi alla scuola di Minghetti. Egli prende parte attiva agli avvenimenti politici del tempo per cui viene esiliato. Prima va a Torino e poi in varie parti d'Europa e persino in Giappone, assorbendo le idee e la cultura del tempo. Infatti, basta osservare alcuni suoi dipinti per rendersi conto del "respiro" europeo della sua arte e dell'elaborazione personale delle idee romantiche, espresse nei suoi paesaggi. Qui, è vero, circola l'aria del romanticismo, ma già le tematiche iconografiche sono superate e la conflittualità romantica attenuata. Infatti, per Fontanesi, in ogni frammento del paesaggio la natura si presenta nel suo insieme ma non nella sua spettacolarità,

nella sua semplicità invece, la cui scelta del luogo da rappresentare tuttavia non sarà mai casuale, perché in quel “frammento” soggetto e oggetto non coincidono, come sarà in un Turner, ma mantengono ancora la loro distinzione. Solo in questi termini per Fontanesi sarà possibile la poesia, cioè nello stemperarsi della conflittualità dell’io nella natura.

Tra l’altro, cari lettori, vi pregherei di osservare la tecnica della sua pittura, per esempio quella de *I pioppi* in cui i colori sono accostati, sovrapposti, fusi secondo quella che è la tecnica impressionista. Ciò dimostra come già l’artista sentisse fortemente l’influenza di questo movimento, che si affermava proprio in quegli anni e testimonia come le suggestioni artistiche provenienti da oltre le Alpi cominciarono a diffondersi anche in Italia. Nel 1901, a molti anni dalla sua morte, avvenuta nel 1882, la Biennale di Venezia dedicherà alle opere di questo artista una vasta rassegna.

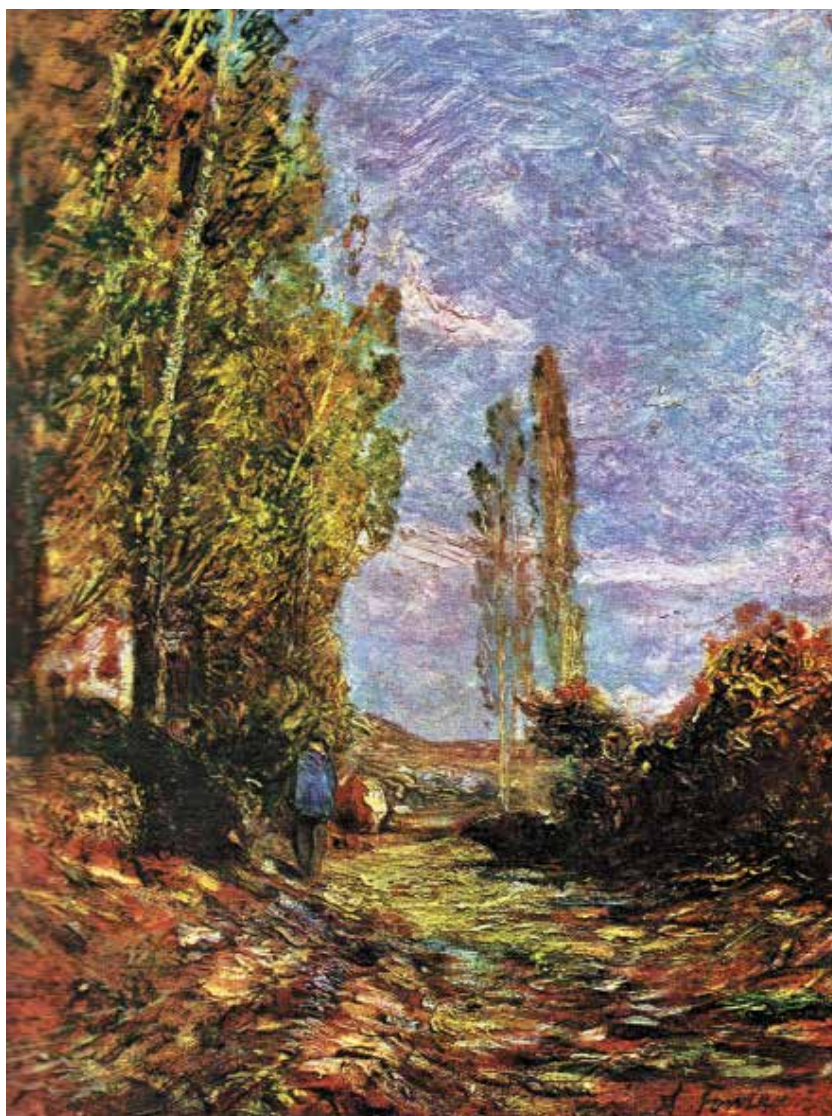
G. Carnovali detto il Piccio,
Paesaggio dai grandi alberi,
Galleria d’arte Moderna,
Milano



Carissimi lettori, siamo arrivati all’epilogo di quel lungo periodo che va dal Quattrocento alla prima metà dell’Ottocento, che vede l’uomo al centro del cosmo.

Ma già allo schiudersi del Romanticismo a questo si sostituirà l’Io, la sua conflittualità, la sua frammentazione, come abbiamo accennato poco sopra.

La fase successiva sarà quella delle grandi innovazioni, dei grandi progressi della scienza, della tecnica e della tecnologia, che vedrà, nella contemporaneità, la contrapposizione del mondo reale al



Antonio Fontanesi, *I pioppi*,
Galleria Ricci Oddi,
Piacenza

tecnomondo, il passaggio dall'Io al Noi, la contrazione/dilatazione delle categorie spazio-temporali e così via. Quindi, dalla seconda metà dell'Ottocento anche l'arte si frammenterà in mille *ismi*, in mille innovazioni stilistiche e contenutistiche, fino ad arrivare all'azzeramento dei linguaggi.

**Finito di stampare nel mese di marzo 2014
presso Genesi Gruppo Editoriale Srl
Città di Castello (PG)**