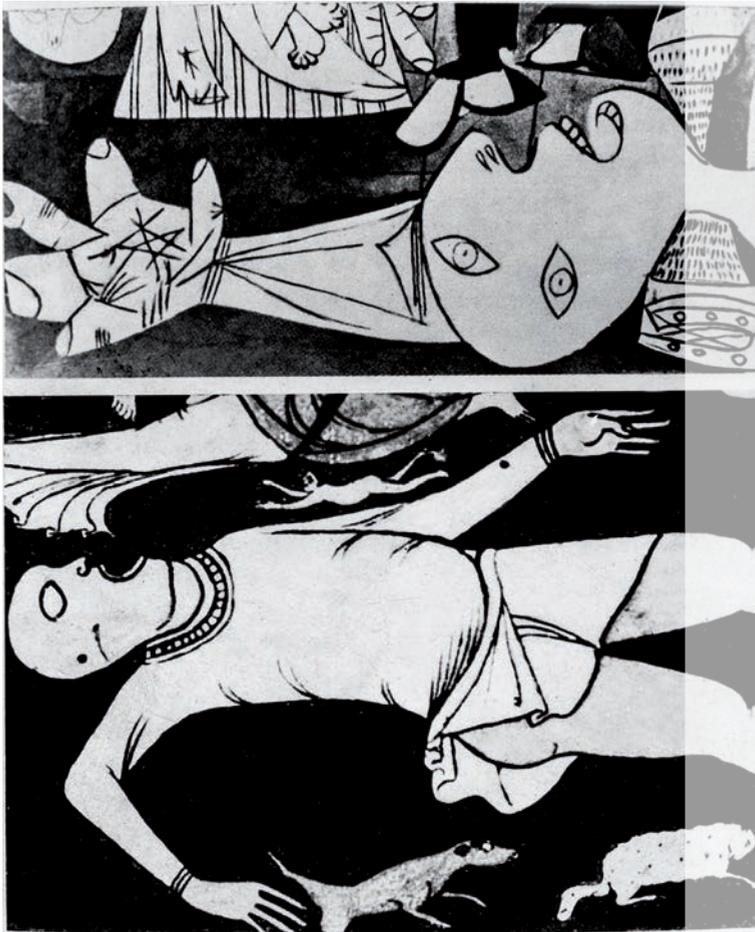




Decio Gioseffi

Storia dell'arte in Europa



I libri digitali di

COLLANA DIRETTA DA ROBERTO DE RUBERTIS

2

“I libri digitali di XY” pubblicano ad accesso aperto le opere della collana “I libri di XY” che raccoglie gli studi e le ricerche riguardanti i vasti ambiti culturali del disegno. Essi offrono pertanto al lettore una rassegna critica di saggi orientati a esplorare i problemi di rappresentazione dell’architettura e a indagare le innumerevoli dimensioni dell’immagine nella scienza, nella tecnica e nell’arte, nella convinzione che il migliore strumento di approfondimento della conoscenza sia il confronto intelligente tra saperi diversi.

I libri digitali di 

collana diretta da Roberto de Rubertis

comitato scientifico

Lucio Altarelli, Paolo Belardi, Alessandra Cirafici, Gianni Contessi,
Antonella Di Luggo, Edoardo Dotto, Michele Emmer, Francesca Fatta, Fabrizio Gay,
Paolo Giandebiaggi, Francesco Maggio, Carlos Montes Serrano, Philippe Nys,
Ruggero Pierantoni, Franco Purini, Fabio Quici, Livio Sacchi, Rossella Salerno,
José Antonio Franco Taboada, Marco Tubino, Ornella Zerlenga

comitato di redazione

Elena Casartelli, Fabio Luce, Giovanna A. Massari, Margherita Parrilli, Cristina Pellegatta,
Starlight Vattano, Roberta Claudia Vitale, Cristiana Volpi

Decio Gioseffi

Storia dell'arte in Europa

a cura di

Giuliana Carbi Jesurun, Nicoletta Zanni



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

ILPOLIGRAFO

Volume sottoposto a un processo di valutazione a cura del Comitato scientifico e affidato al Comitato dei revisori scientifici e ad esperti esterni (si rimanda al sito www.xydigitale.it e alla corrispondente piattaforma OJS)

Il volume è integrato da un atlante digitale di immagini disponibile al seguente link www.xydigitale.it/atlante-immagini-gioeffi



impaginazione

Fabio Luce, Cristina Pellegatta, Giulia Lantier (tavole)

atlante delle immagini

Elena Casartelli (progetto digitale)

Fabio Luce, Margherita Parrilli, Cristina Pellegatta, Starlight Vattano

traduzioni inglesi

Nicholas Carter, Nickolas Komninos, Sonia Ortu

revisione grafica e redazionale

Il Poligrafo casa editrice

Alessandro Lise, Chiara Mattarolo

© Copyright maggio 2023

Il Poligrafo casa editrice srl - Università degli Studi di Trento



Il Poligrafo casa editrice srl
35121 Padova | via Cassan, 34 (piazza Eremitani)
tel. 049 8360887 | fax 049 8360864
casaeditrice@poligrafo.it
www.poligrafo.it

Università degli Studi di Trento
38122 Trento | via Calepina, 14
tel. 0461 283016 - 281722
casaeditrice@unitn.it

ISBN 978-88-5541-015-1

e-ISSN 2975-0067

DOI: <https://doi.org/10.15168/libridigitalixy.v2>

Il presente volume è pubblicato nell'ambito delle celebrazioni
promosse per il Centenario della nascita di Decio Gioseffi (1919-2007)

a cura di

Giuliana Carbi Jesurun, Nicoletta Zanni

sotto gli auspici di

Ministero della Cultura. Segretariato regionale per il Friuli Venezia Giulia
Università degli Studi di Trieste
Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza
Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca
SISCA Società italiana di storia della critica d'arte, Roma

in partecipazione con

Società di Minerva
societadiminerva@gmail.com
www.societadiminerva.it

Trieste Contemporanea
Dialoghi con l'arte dell'Europa centro orientale
info@triestecontemporanea.it
www.triestecontemporanea.it

con la collaborazione di

Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale, Università di Trieste
Associazione culturale L'Officina, Trieste

con il supporto di



Indice

- 11 Presentazioni**
Roberto de Rubertis, 11
Paolo Quazzolo, 13
Giuliana Carbi Jesurun, Rossella Fabiani, 15
- 19 1. L'arte e l'Europa**
Ciò che intendiamo per arte, 20 | Figurativo e non figurativo, 22 | Incremento poetico e incremento scientifico, 24 | Arte astratta e arte figurata, 26 | Nascita dell'arte rappresentativa, 28 | Il pupazetto di Desmond Morris, 31 | In principio era la linea, 34 | Operazioni e semiologia: segno, codice, canale, 37 | Codice egizio, 40 | Scaglionamenti, 43 | Inderogabilità ed elasticità delle regole (non sempre è errato ciò che sembra errato), 46 | Ricapitolare *per exempla*, 47
- 51 2. Asia Anteriore**
Mesopotamia, Siria e Palestina, Antico Iran, 51
- 57 3. Arte greca**
Medioevo ellenico, 65 | Arcaismo: vasi rodii, corinzi e attici e a figure nere, 69 | Arte greca classica (perché la pittura precede): i vasi a figure rosse, 74 | Pittura dall'età classica all'ellenistica, 79 | Scultura: frontoni di Egina e Olimpia, Policleteo, Miro-ne, 83 | Da Fidia al secolo IV, 89 | Il postfidiaco e l'Ellenismo incipiente, 94 | Letà di Alessandro e l'Ellenismo maturo, 98 | Architettura greca ed ellenistica: dall'Arcaismo all'età di Pericle, 102 | Dall'età periclea all'Ellenismo, 105
- 109 4. I Romani**
L'Europa celtica, etrusca ed italica e l'arte di Roma repubblicana, 112 | Architettura romana, 117 | Pompei ed evoluzione della *domus*, 122 | Il palazzo a più piani e la casa d'affitto, 125 | Scultura romana, 133 | Pittura romana, 140
- 143 5. L'arte cristiana dei primi secoli**
Santa Maria Maggiore a Roma, 148 | La fortuna di Ravenna, 153 | Il Battistero degli Ortodossi, 155 | Ravenna nel secolo V, 157 | Il regno dei Goti e la Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, 157 | San Vitale, 159 | Da Santa Sofia a Santa Sofia, 167
- 173 6. Arte barbarica, carolingia e ottoniana**
L'Occidente romano-barbarico, 173 | I Longobardi, 175 | Rinascenza liutprandea, 179 | L'apporto islamico, 183 | Il Codice di Godescalco, 185 | Il gruppo di Ada, 186 | Scuo-

la di Reims, Codice di Ebbone e Salterio di Utrecht, 187 | Arte ottoniana, 190 | Il Salterio di Egberto, 192 | Affreschi ottoniani, 194 | Altre scuole tedesche, 194 | La produzione insulare, 195 | Francia e Spagna, 196 | A Roma: i mosaici pascaliani, 196 | Il maestro di Beno, 197

201 **7. Il Romanico**

Scultura borgognona, 202 | Scultura aquitanica, 205 | Scultura provenzale, 206 | Arte lombarda, Wiligelmo, 208 | Benedetto Antelami, l'architettura romanica in Italia, 216 | Il bacino pisano e lucchese, 220

225 **8. Il Gotico**

Architettura e scultura gotica, 229 | Da Santa Maria Novella a Santa Croce, 241 | Scultori gotici nel Nord, 248 | Scultura dell'età gotica in Italia: Nicola, Arnolfo, Giovanni, 251 | Pittura gotica, miniatura a Bologna, Oderisi e Franco, 255 | Duecento e primo Trecento in Italia e in Toscana, 258 | Giotto, 259 | Assisi, 263 | Padova: Cappella degli Scrovegni, 265 | Nascita o rinascita del ritratto somigliante, 266 | Scolari di Giotto, 269 | Trecento spazioso nell'Italia centro-settentrionale, 271

277 **9. Umanesimo e Rinascimento**

Rinascimento nordico: rinascimento e manierismo, 282 | Quanto poco sia utile il concetto di manierismo: Hauser e Brunelleschi, 284 | La burla del grasso legnaiuolo, 286 | Il pensiero prospettico, 287 | Il Quattrocento veneziano e veneto, 292 | Il Quattrocento fiammingo e dintorni, 296 | Pittura francese, 305 | Pittura iberica, architettura tardo-gotica in Europa, 309 | Il Cinquecento nella penisola iberica, 312 | Architettura in Germania, 313 | Pittura in Germania, Albrecht Dürer, 314 | Eredità di Dürer: i due Holbein e Hans Baldung Grien, 321 | Donauschule, 323 | Architettura e scultura nel Cinquecento fiammingo e inglese, 327 | I grandi del Cinquecento italiano, 328 | Italia del Nord: Piemonte, Lombardia e Venezia, 337 | Scuola di Fontainebleau, trattatisti di architettura e tecniche varie, 340

343 **10. Campionatura, continuità, metodo operatorio**

Tavole

345 **Autori citati nel testo**

355 **Traccia integrale di previsione dell'opera (1991) di Decio Gioseffi**

Postfazione

363 **Un pensiero inedito di Europa**

Giuliana Carbi Jesurun, Nicoletta Zanni

391 **English Texts**

I have long admired Ptolemy's judgment regarding his great master of astronomy, Hipparchus, as ἀνὴρ φιλόπονος καὶ φιλήθης, the lover of labour and truth.

WILLIAM R. HAMILTON

È molto bello che questa *Storia dell'arte in Europa* sia pubblicata qui, nella collana "I libri di XY", e che l'entusiasmo con cui viene accolta sia pari a quello che 35 anni or sono fu espresso proprio dall'autore, Decio Gioseffi, quando, nel palazzo della Cancelleria di Roma, accettò di tenere a battesimo il primo numero della rivista alla quale questa collana si appoggia. Ne fu entusiasta perché lo rallegrò molto che l'arte e il disegno, con tutti gli studi e le argomentazioni al riguardo, potessero disporre di una sede pubblicitaria propria, adatta ad accoglierli; così come rallegra me ora ospitare in questa collana l'eccezionale opera che, ancora una volta, dopo le tante da lui prodotte, testimonia il grande valore dell'autore.

Tra i tanti pregi di questo libro segnalo tra l'altro l'efficacia con cui, nel descrivere i lineamenti delle culture che talora distinguono e talora fanno confluire i rispettivi diversi ambiti di appartenenza, vengono analiticamente illustrati i processi di diffusione del pensiero, insieme con le diverse abilità degli artisti che hanno portato alla nascita e all'evoluzione dell'arte mediterranea.

Questa mia segnalazione è sostenuta dalla convinzione che Decio sia stato uno studioso di particolare eccellenza e che questo volume narri la storia dell'arte in modo illuminante, descrivendo con rara competenza il suo ruolo nella formazione della cultura.

Io lo conobbi personalmente ed ebbi sempre la conferma di quella sua straordinaria capacità di indagine che avevo già imparato a conoscere da studente. Poi il suo costante incoraggiamento e la sua inestimabile qualità di studioso a tutto campo mi furono sempre di aiuto nell'alimentare le tante occasioni di collaborazione che ebbi la fortuna di avere con un uomo di tale misura.

Insieme negli anni Novanta lavorammo nella Commissione Ministeriale di Studio sul Rilievo, contribuendo a rafforzare questo eccellente strumento di analisi dell'area disciplinare della rappresentazione, del quale lui stesso elogiò sempre l'indispensabilità.

Con riferimento proprio al rilievo spesso ci confermavamo, ancora insieme, la comune convinzione sul valore culturale dell'"operazionismo vichiano" il cui ruolo efficace nello sviluppo delle arti e delle scienze ci trovava particolarmente concordi.

Fondamentale è stata per me la sua amicizia che mi ha visto spesso al suo fianco in un'opera in cui egli, da maestro, era di sostegno per me, apprendista e devoto discepolo.

Con lui era piacevole navigare in quella cultura di cui questo libro ben racconta l'avanzamento, mentre ci insegna come indagare a fondo nei processi evolutivi dell'arte europea, così feconda nel testimoniare le convergenze e le divergenze del suo progressivo evolversi.

Certo la nostra fu un'amicizia andata ben oltre i ruoli definiti dall'attività accademica e dagli studi compiuti. Qualcosa d'altro ci ha portati a condividere spesso pensieri simili, magari connessi in ambiti comportamentali diversi ma operativamente convergenti. Insieme abbiamo infatti spesso scherzato su episodi di vita quotidiana estranei dal comune ambito culturale di studio e lavoro. Simpatica fu in tal senso l'ironia con cui una volta sottolineò l'indicazione stradale da me data al conducente di un nostro taxi a Roma: – pija er primo “senso vietato” a destra – avevo detto, e Decio si era divertito a mettere in evidenza, ripetendo con buona imitazione del mio romanesco, la divertente contraddizione in termini delle mie parole.

Roma, 2 dicembre 2022

ROBERTO DE RUBERTIS

Si deve alla generosità della prof.ssa Nicoletta Zanni la donazione, all'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale dell'Università di Trieste, del prezioso dattiloscritto e dei documenti di lavoro del volume di Decio Gioseffi *Storia dell'arte in Europa*, che qui si pubblica per la prima volta.

Professore ordinario di Storia dell'arte medioevale e moderna presso l'Università di Trieste, Gioseffi è stato uno degli storici dell'arte italiani più originali e profondi, provvisto di un'innata dote di chiarezza e semplicità, ma allo stesso tempo di una solida preparazione e di grande intuito critico. A Trieste, nel "suo" Istituto di Storia dell'Arte, era considerato una sorta di monumento, ammirato e rispettato da tutti, circondato da decine di studenti, che riusciva puntualmente ad affascinare nel corso di imperdibili lezioni.

Anch'io ho avuto il privilegio di essere stato studente del prof. Gioseffi, con cui tenni i tre canonici esami di Storia dell'arte medioevale e moderna, sebbene in seguito i miei interessi, legati alla Storia del teatro, mi portarono a laurearmi in quella disciplina.

L'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale, presso il quale si sta costituendo il Fondo Gioseffi, è custodito dal Dipartimento di Studi Umanistici e afferisce al Sistema Museale dell'Università di Trieste (smaTs), una sorta di "cornice" che consente di collegare tra loro varie strutture museali e fondi archivistici affidati alla tutela dei singoli Dipartimenti.

L'Archivio costituisce il fiore all'occhiello dello smaTs, dal momento che, oltre ad essere quotidianamente frequentato da studiosi e ricercatori, arricchisce costantemente il proprio patrimonio grazie a donazioni che consentono non solo di ampliare le raccolte ma, allo stesso tempo, di tutelare, conservare e mettere a disposizione della comunità beni che, altrimenti, rischierebbero la dispersione.

Il costituendo Fondo Gioseffi va ad arricchire la sezione iconografica dell'Archivio e ha potuto prendere forma soprattutto attraverso l'interessamento di Nicoletta Zanni, laureata con il prof. Gioseffi, in seguito ricercatrice al fianco dell'illustre studioso e infine, sino al 2016, professore associato di Museologia e Storia della critica d'arte presso l'Università di Trieste.

Al dattiloscritto della *Storia dell'arte in Europa* si stanno aggiungendo nuove donazioni da parte di Franco Firmiani (già professore associato di Storia dell'arte veneta presso l'Ateneo triestino) e del critico Roberto Curci. Sono inoltre stati recentemente recuperati i cartoni fotografici e le diapositive utilizzati per i corsi accademici tenuti da Decio Gioseffi, nonché una serie di preziosi vetrini utilizzati a suo tempo dal maestro dello studioso triestino, Roberto Salvini, che vanno ad arricchire ulteriormente la raccolta, rendendo così una testimonianza insostituibile di un importante capitolo storico e culturale, non solo triestino.

Trieste, 30 giugno 2021

PAOLO QUAZZOLO
Coordinatore scientifico del Sistema Museale
dell'Ateneo di Trieste

Grazie alla proposta di Nicoletta Zanni la Società di Minerva, fondata a Trieste nel 1810, e Trieste Contemporanea, il cui progetto è di mostrare e studiare le esperienze recentissime dell'arte europea, dialogano tra loro nella produzione di questo volume, coinvolgendo gli Amici de "I libri di XY" e dell'Archivio degli Scrittori dell'Università di Trieste, nella convinzione della grandezza del percorso intellettuale e scientifico di Decio Gioseffi. Che sempre ha anche voluto collegare antico e moderno, storia e attualità dell'arte.

Presente più volte nella vita della Società di Minerva Decio Gioseffi ha contribuito grazie al suo insegnamento ad approfondire gli studi sulla storia della città, che è la prima missione culturale del sodalizio; molti sono stati i vincitori del Premio Minerva che sono usciti dal suo Istituto di storia dell'arte dell'Università degli studi di Trieste; numerosi sono stati i contributi di ricerca dei suoi studenti all'Archeografo triestino.

Quanto a Trieste Contemporanea, con viva partecipazione accoglie il progetto di questa pubblicazione che si staglia nel patrimonio della sua attività editoriale di valorizzazione dei grandi protagonisti triestini del mondo internazionale dell'arte.

L'iniziativa nasce dalla grande gratitudine verso Decio Gioseffi dei suoi principali attuatori triestini, che hanno avuto l'onore di essere formati alla sua scuola. Per entrambe le organizzazioni promotrici è un privilegio consegnare alla lettura questo inedito scritto sull'arte europea, nell'auspicio che esso muova un rinnovato interesse specialistico sull'opera complessiva di una personalità italiana di spicco della storia dell'arte, e generi, in linea con le consuetudini dell'indiscusso magistero di Decio Gioseffi, energia sempre libera e viva per una sempre nuova ricerca sull'arte: sapiente e fulgido motore di una nave che allarga.

Trieste, 2 dicembre 2022

ROSSELLA FABIANI
presidente Società di Minerva

GIULIANA CARBI JESURUN
presidente Trieste Contemporanea



Storia dell'arte in Europa

in fronte al precedente occhiello

Decio Gioseffi e il Sindaco di Trieste Gianni Bartoli all'inaugurazione della mostra dedicata a Tiepolo realizzata in occasione dell'apertura della nuova Galleria Comunale a Trieste, 14 aprile 1953 (per gentile concessione della Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste, Archivio Giornalfoto, n. F37453)

Avvertenza

A supporto iconografico aggiuntivo rispetto alle tavole pubblicate nel presente volume (numeri romani), è stato predisposto un "atlante" di immagini in formato digitale (numeri arabi) consultabile interattivamente in questa edizione ad accesso aperto. L'atlante digitale è disponibile sul sito www.xydigitale.it/atlane-immagini-gioseffi

1. L'arte e l'Europa

L'arte in Europa non è mai stata unitaria. Dall'Atlantico agli Urali (cui vanno aggiunte antiche/recenti e sostanziose propaggini coloniali) non è mai stata priva di caratteri specifici e distintivi propri, se non esclusivi, di ciascun paese. Ma l'interdipendenza culturale delle varie entità statali o nazionali è stata tale in ogni tempo che non si può isolare la produzione artistica di nessuna di esse come veramente autonoma e autosufficiente.

Quando nella seconda metà dell'Ottocento e nella prima del Novecento si definì meglio l'idea di nazione (di lingua, di letteratura e di arte nazionale), ci si rese anche conto che, mentre una separazione *di grosso* poteva essere tentata per le letterature (la letteratura francese è scritta in francese, quella russa in russo e via dicendo), tale criterio non era valido per le arti.

I tentativi di scrivere (per ragioni prevalentemente scolastiche) la storia dell'arte del proprio paese, e di esso solo, finivano per cadere nell'assurdo quando l'arte nazionale si dovette aggregare (per cavarne un discorso sensato) a tutta la produzione avventizia esistente sopra luogo. Per non parlare di quella dipendente in tutto o in parte da centri di produzione stranieri.

Oggi conosciamo meglio le arti e le letterature "degli altri" e una storia integrata delle arti in Europa può essere in realtà pensata e scritta anche tenendo conto delle molte convergenze e con un occhio di riguardo per quanto unisce piuttosto che per ciò che divide.

È un po' come servirsi di un ideale prontuario di tavole sinottiche: ciascuna costituita, del resto, di sole poche colonne affiancate. Non è impossibile scrivere questa storia europea procedendo a una campionatura (assai larga ma significativa) di fatti esemplari: segnalando in parole povere e a tutti accessibili le immaginabili confluenze e disgiunzioni. Solo che, così facendo, avremo ancora operato un taglio rispetto alla produzione globale o planetaria: nei confronti, se non altro, delle arti extraeuropee. Come se le connessioni tra arte europea e arti extraeuropee fossero inesistenti o irrilevanti.

Poco male: una storia universale "discorsiva" (quando le tavole sinottiche di ideale riferimento si dilatassero su decine e decine di colonne) non sarà mai scritta da una sola persona né con un criterio unitario. Anche

“arte europea” è un concetto limitativo: che opera una sezione nel vivo di una totalità ecumenica (in un certo senso) a sua volta indivisibile. E ciò solo (o quasi solo) per comodità di discorso.

Vuol dire che delle arti extraeuropee si farà cenno solo nei punti nodali: dove è l'arte extraeuropea (contemporanea o pregressa) che determina una svolta cruciale nella produzione “occidentale”. O quand'è l'arte occidentale a travolgere o radicalmente trasformare le arti esterne con cui è venuta in contatto fino a sostituirsi ad esse e a porsi più o meno legittimamente nel luogo di quelle.

Dovremo del resto forzatamente limitare al minimo le nostre incursioni in area extraeuropea. Anche perché, tenendo conto degli ultimi cinque o seimila anni, sono state sempre le arti dell'Oriente medio e vicino a nutrire della propria eredità le nascenti culture dell'Occidente. Queste nascono adulte e già in grado, dopo la spettacolare fioritura del ciclo greco-romano, di assimilare o condizionare fino ai nostri giorni tutte o quasi le culture esterne.

Esterne, s'intende, rispetto a quell'area che – si chiami poi codesto mitico luogo dello spirito Occidente, Cristianità o Europa – è stata pensata dagli abitanti (ma tutti gli abitanti di un qualsiasi punto della superficie terrestre tendono a credere il medesimo per le rispettive “aiuole”) come il centro del mondo e il centro da cui irraggiano i buoni propositi, le invenzioni, le scoperte e la cultura in genere. Solo che agli abitanti dell'Europa è riuscito di farlo credere lungamente anche agli extraeuropei. Non sempre era vero. Ma vero è che ciò che viene oggi riesportato come cultura indigena non è più la cultura nativa, ma sempre (o quasi) una ricostruzione filologica trasformata e mutuata dagli esempi occidentali di filologia sociale e dall'apprendimento delle tecniche archeologiche europee.

Ciò che intendiamo per arte

Il termine arte (e quelli che bene o male ad esso corrispondono in lingue e tradizioni diverse) è sempre equivoco. Normalmente può significare due cose: la competenza nel proprio mestiere, che ci consente di procedere “a regola d'arte” sia che si debba costruire un palazzo, una torpediniera, un macinino da caffè o dipingere, modellare o scolpire il ritratto di una donna bella o brutta o di qualsiasi altra cosa. E questo è il primo significato.

Il secondo significato è invece una forma di giudizio critico pregiudizialmente positivo che si riferisce al valore specifico di quell'opera: non in quanto mi faccia conoscere la bella o brutta signora del ritratto, ma in quanto mi faccia intravedere ciò che, a proposito di quel personaggio,

il pittore abbia potuto pensare e voluto dirci *della sua propria umanità* al cospetto della bellezza o della bruttezza, della gioventù o della vecchiaia, sì da indurre anche noi a vedere il mondo per un poco attraverso i suoi occhi; e ad arricchire di conseguenza la nostra esperienza di vita vissuta e la nostra stessa capacità di giudizio. Così nelle cose futili come nelle questioni gravi e nelle decisioni più responsabili che incombono non solo sul campo di battaglia ma anche nella nostra vita quotidiana.

È questo giudizio un giudizio estetico? Sì, se accettiamo che l'estetica sia come l'intendeva Benedetto Croce una linguistica generale che apre le porte di epoche o stili per noi cifrati o lontani (più o meno come se fossero poesie scritte in una lingua straniera) e ci aiuti a formulare un giudizio pertinente e (secondo quanto risulta dai suoi ultimi colloqui con il Ragghianti) anche *quantificabile* in termini di più e meno nell'ambito della distinzione fondamentale (espressivo-inespressivo) tra poesia e non-poesia.

Che poi il giudizio estetico sia diverso dal giudizio morale, è vero nel senso che una predica piena di buone intenzioni può sempre essere una cattiva predica. Ma anche nel senso che sarà giudicata una buona predica (o letterariamente rilevante) un'altra qualsiasi se in essa quanto l'uomo pensa della religione e la "fede nei buoni costumi" e della nostalgia dell'innocenza infantile ne sarà esaltato e richiamato alla mente: toccato, s'intende, con mano ferma e pietosa, sicché sia all'uomo non inutile di averla ascoltata.

Il giudizio estetico si risolve del resto sempre, e com'è per ogni altro valore, nel giudizio etico, in quanto solo sulla base di una morale (che tentiamo di definire o di professare) un prodotto qualsiasi della nostra attività potrà essere giudicato portatore o negatore di valori.

L'arte è per ciò stesso un fenomeno sociale e le opere d'arte parlano solo a chi ne conosca il linguaggio specifico o *codice*. Per la poesia (e la prosa dei grandi prosatori) è chiaro che occorre prima di tutto possedere la lingua in cui è scritta la poesia o la prosa d'arte considerata. E in caso di non conoscenza, ci si potrà sempre far aiutare da un traduttore o interprete.

Ma quando si parla di arte o di arti di solito si lasciano da parte la poesia e la letteratura e ci si rivolge a quelle arti che facciano appello prevalentemente alla visibilità. Pittura, scultura, architettura. Ma poi anche il teatro, giochi d'acqua e luminarie, feste o spettacoli corali come la danza: tutto ciò che è allestito per essere visto e dare gioia agli occhi degli uomini (arti maggiori o minori, prodotti singoli o multipli, non fa differenza) rientra a buon diritto nelle arti visive. Parliamo anche del cinema, della televisione e dei programmi sintetizzati su monitor obbedendo a certe leggi o consuetudini dell'informatica e scostandosene al bisogno quanto basti per essere originali.

Arti visive: così si dice mutuando dall'inglese *visual arts*. Ma prima si diceva *arti belle* mutuando dal francese, dove il termine *beaux-arts* non implica affatto un giudizio di valore come le belle arti nostrane. Meglio tornare al termine italiano originario e parlare di *arti del disegno*: poiché non esiste forma espressiva di qualsivoglia natura che non passi attraverso una progettazione e una serie di modelli o scale proporzionali – che possono essere anche solo modelli mentali ma che non possono non essere passati, prima o poi, attraverso la *regia via* del disegno.

Esiste una storia dell'arte? O si dovrà limitarsi a storicizzare i linguaggi artistici? Esiste la storia dell'arte. Perché non si può fare la storia della lingua se non attraverso la storia delle opere. E anche perché se la lingua fosse un repertorio chiuso si finirebbe per rifare sempre lo stesso discorso senza varianti di rilievo e saremmo così scaduti a una forma di artigianato nemmeno artistico, perché l'artigianato artistico ha sempre degli scatti o dei lampi per cui si discosta dalla regola per diventare espressivo. E basti pensare ai vasi greci dipinti e alle varie versioni di un medesimo soggetto per parte dello stesso operatore (o degli stessi operatori: vasaio e pittore) per rendersi conto che in genere una o due versioni al massimo possono attingere il sublime, mentre le più, benché eccellenti tuttavia nel loro genere, non riescono a farci sentire quell'*aura* che, secondo gli antichi, era attribuito degli dèi ma promanava anche dalle opere d'arte "riuscite".

Figurativo e non figurativo

Si parla spesso di arti figurative nel senso di una rappresentazione a chiunque comprensibile e di carattere naturalistico (imitazione della realtà) e per contro di arte non figurativa come corrispondente all'arte astratta. Questo non è un criterio valido. Nasce dalla confusione dei termini. Figurativo traduce in origine il tedesco *bildend, bildende Kunst* e si oppone a letterario: è esattamente ciò che oggi chiamiamo visuale o visivo.

La fotografia è visiva: quanto di più visivo si possa pensare. Può essere considerata arte? È evidente che sì: a meno che non sia lo scatto casuale di una macchina fotografica priva di controllo umano. Sappiamo viceversa che in genere il codice della fotografia implica tutta una serie di interventi umani (dall'allestimento o messa in scena alla scelta dei personaggi, dei vestiti e delle pose all'inquadratura, al contrasto, alla definizione maggiore o minore), che in realtà tutti abbiamo imparato a conoscere quando ci si accorse che le critiche di un film che parlassero della trama, dei valori letterari della stessa e dell'ideologia propugnata, erano affatto inadempienti a dare un'idea del film. Sarebbe quasi meglio che certi criti-

ci ascoltassero a video chiuso una registrazione della sola colonna sonora. Riuscirebbero forse a giudicar meglio l'“intrigo” e la recitazione *senza essere disturbati* dalle immagini. Ma sarà meglio riprendere il filo.

II Val la pena di dare un'occhiata a una foto di Julia Margaret Cameron. È indubbio che quest'opera è carica di *suspense*, che è “sentita” in modo molto moderno: la ragazza ha una sua vita interiore intensa e i suoi problemi, più o meno come tutti i giovani. A che pensi la foto non lo dice, ma non era questo il punto. Il punto sta nell'assoluta attualità di questo ritratto sul cui volto luminoso e vagamente melanconico passano, come nuvole sparse in un mattino di maggio, scoramenti e paure, speranze e sogni di gloria.

A prima vista si daterebbe intorno al 1920/30. Invece è opera di Julia Margaret Cameron, “la fotografa dei Preraffaelliti” vicina a Rossetti, a Millais, a Madox Brown e a Burne-Jones, e si data intorno al 1861 o giù di lì. È per la prima volta il ritratto di una donna moderna e ha una sua preistoria che è tutta figurativa. Ma non è che derivi in particolare da nessuno dei Preraffaelliti.

Non c'è nulla, d'altro canto, in questo volto che riassume l'imperiosa presa di possesso del mondo quale si ritrova nei ritratti del secondo Cinquecento, nulla che esprima l'appagata espansione della propria vitalità fisica in sintonia con il fluire delle stagioni quale si può riscontrare talora nelle Veneri di Tiziano, nulla infine (per venire a tempi più recenti) che abbia a che fare con l'“animalità eroica” dei nudi sublimi ed ebei di Courbet.

Potremmo dire che è un ritratto femminista; solo che la Cameron non intendeva associarsi a movimenti che alle donne del suo ceto avrebbero fatto più male che bene. È un ritratto preraffaellita, questo sì; ma che in realtà precede gli stessi ritratti (i più penetranti) di Millais, Rossetti, Madox Brown o Arthur Hughes che più gli somigliano. In realtà è un ritratto alla maniera di Filippino Lippi, così come altri ritratti in foto o in pittura fatti nell'ambito della medesima consorte sono esplicitamente dichiarati essere fatti alla maniera dell'Angelico, del Botticelli o del Ghirlandajo. I pittori preraffaelliti erano fotografi essi stessi e tutti nella loro cerchia si dilettavano di foto, di teatro, di recitazione, musica, feste campestri e racconti romantici con una predilezione particolare per la mitica Britannia medioevale rievocata dai testi di Shakespeare o dai romanzi di Walter Scott.

III Ma solo questo ritratto tradisce la chiave dell'ispirazione reale. Esso è esemplato non su un Filippino Lippi immaginario, ma su uno reale e specifico: quello della Madonna degli Uffizi. Isolato il volto del dipinto e scattata la foto, la ripresa (invertita quale risultava dall'emulsione invertibile spalmata su vetro) era tenuta sott'occhio durante la preparazione, la vestizione e messa in posa del soggetto.

Julia Cameron aveva scoperto per suo conto la modernità di Filippino, la sua multiforme cultura e la stupefatta adesione a un mondo che sembrava nato per la gioia degli occhi e dello spirito, e ora si spegneva nelle faide cittadine tra Palleschi e Piagnoni: ugualmente ipocriti e arrabbiati. Un mondo da esorcizzare mediante il sortilegio di una pittura che traeva i suoi succhi più validi non tanto da Masaccio o Fra Filippo, né da Piero della Francesca né da Paolo Uccello, ma dal *patetico* domestico e gentile (l'“altro umanesimo”) di Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia, l'Angelico, il Valdambriano e Luca della Robbia sopra ogni altro: nei colori di smalto “a biscotto” e soprattutto nei pannelli della cantoria, dove pare veramente che il canto risuoni nel marmo.

Erano le stesse fonti cui attingevano i Preraffaelliti. Il buffo è che lavorarono su riproduzioni fotografiche e questa loro inclinazione, descrittiva, simbolica e patetica, tenne il campo fino al 1914 e per certi lati traversò la Secessione per innestarsi direttamente sull'Art déco.

Resta che la fotografia non è la copia conforme della realtà. Nemmeno quando con i più sofisticati mezzi moderni ciò sarebbe in teoria consentito e il fotografo si sia proposto proprio l'oggettività assoluta. Ma anche in quel caso, dati dieci fotografi diversi e il compito di fare la foto più somigliante possibile del medesimo modello, avremo sicuramente dieci foto diverse e, in pratica, dieci diversi stili.

Incremento poetico e incremento scientifico

Le arti visive possono tutte tendere alla rappresentazione oggettiva o veridica, ma passano un filtro che isola e marca i tratti significanti, riducendo a rumore di fondo la restante notazione. Ciò si constata meglio manipolando al calcolatore le riprese verisimili, ma non occorre andare a cercar lontano. L'arte nasce dall'arte; certo assai più che dalla natura.

Detto questo, mettiamo a confronto un'altra coppia di oggetti: un disco rituale cinese e un curvilineo, moderno strumento per disegnare linee curve. Il disco rituale (*bi*) in giada attesta l'inarrivabile maestria degli artigiani cinesi dell'ultimo periodo Chu (o “dei regni combattenti”: VI-II sec. a.C.) nel trattare un materiale così duro e così fragile sì da render viva la pur schematizzata figura del Celeste Dragone, simbolo del cielo o dei fenomeni meteorologici: una divinità di limitata competenza e la cui immagine rituale pare portasse fortuna e guarisse (come tutti gli oggetti di giada) le malattie, con particolare riguardo a quelle dell'apparato genito-urinario.

Bisogna credere che questo sapiente gioco di curve e controcurve non sia astratto e che il dragone (serpente dotato di creste e piedi e pinne) fos-

IV

se, benché inventato, desunto dall'osservazione di vari animali; dalla biscia d'acqua alla salamandra e al gecko, con particolare riguardo all'andatura felpata e snodata del gatto di casa. Nulla di più immediatamente naturalistico di questa animalità disossata e di questo passo ritmato dal sapiente gioco di curve e controcurve.

V Ma con il curvilineo com'è che la mettiamo? Certo i curvilinei non son fatti per bellezza e men che meno per dare ai nostri grafici uno strumento per costruire i mitici draghi dalle spire ravvolte sopra se stesse. I curvilinei servono per trovare il raccordo meno traumatico tra due o più segmenti di curve matematiche di ragione diversa cui si voglia dare apparenza di continuità. Si uniscono le due (o più) curve in modo che nel punto di giunzione abbiano una tangente comune. Il sesto o curvilineo si limita infatti a riunire sul medesimo supporto e con il minimo spreco di materiale (ora sono di plastica ma una volta si facevano di legni pregiati sottili, elastici e indeformabili) il maggior numero possibile di curve matematiche, che è quanto dire (esclusi i cerchi che si tracciano meglio con il compasso) il maggior numero di segmenti di coniche diverse.

Specialmente nelle arcate depresse dei ponti, la curva matematica poteva essere meglio approssimata dall'uso del curvilineo: più assai che dalla costruzione di una policentrica (pseudoellittica). Eppure non c'è dubbio in proposito. Questo gioco così armonico e bizzarro di curve e controcurve non è stato costruito pensando deliberatamente alla qualità estetica del risultato. E si è finiti ciò non di meno nei paraggi del dragone cinese.

Per puro caso? Pare proprio di no. Non è verisimile che i creatori dei primi curvilinei abbiano avuto sotto mano le antiche giade cinesi, certo. Ma è non meno certo che il gioco di curva e controcurva confluenti e facenti capo a due o a tre nodi spiraliformi era comunque largamente in pratica fin dai primordi nelle arti decorative (oreficeria, glittica e toreutica) dell'Occidente. Non solo celtiche, ma più in particolare greco-scitiche ed ellenistiche: una produzione che, salvo per la sopraggiunta richiesta della debita precisione di ciascun segmento, avrebbe dovuto dovunque e comunque possedere la bellezza dell'oggetto fatto "a regola d'arte" e che risponda alla sua propria ragione. Niente di strano quindi se il curvilineo somiglierà anch'esso in qualche modo alle curve quasi anatomiche del serpente-gatto della giada cinese: come se qualche cosa dello snodo serpentino e del passo felpato del gatto di casa fosse rimasta appiccicata allo specchio e di qui riverberata sul curvilineo.

Suggerimenti in tal senso potevano venire sia dalle curve (frammenti di conica) esperite in natura, sia per una suggestione inconsapevole di motivi decorativi precedentemente veduti. Ma il fatto più rilevante in tal

punto è che il procedimento operativo che sta alla base dei due esiti (giada, curvilineo) è assai più simile di quanto alla prima non paia. Questa inattesa parentela tra le curve dell'arte e quelle della scienza non deve far meraviglia. E significa semplicemente che non esiste nulla di così astratto nella storia dell'arte che non abbia a che fare con la nostra esperienza del mondo e delle cose. E che l'invenzione (l'atto per sua natura sommamente innovativo nell'ambito di un'attività di routine) è la medesima *operazione* tanto nel mondo della scienza che in quello dell'arte.

Arte astratta e arte figurata

C'è stato (e in parte perdura anche oggi) un antico dibattito (sul fare del proverbiale "se sia stato prima l'uovo o prima la gallina") a proposito dell'arte astratta e dell'arte figurale o rappresentativa. Da tempo si conoscevano le pitture rupestri entro gli anfratti e le grotte dell'area franco-cantabrica. Il primo a valorizzarle anche dal punto di vista artistico è stato Gustave Flaubert, che si assunse per primo il compito di riconoscere e schedare *per il loro interesse artistico* gli oggetti pertinenti al patrimonio artistico francese. Poi il dibattito si fece caldo quando cominciarono a circolare più ampiamente i disegni degli antropologi rilevatori quali il Frobenius e l'abbé Breuil.

33

La situazione della cultura scolastica che partiva dalle origini dell'arcaismo greco (stile geometrico) per arrivare a Fidia e a Polignoto allora lasciava supporre che l'astrattismo fosse primitivo e barbarico e che la conquista del naturalismo fosse un progresso e una crescita di umanità senza pari. Quest'opinione è stata tutt'a un tratto posta in crisi.

Ai primi del Novecento le figure di animali della zona franco-cantabrica, risalenti alla fine dell'ultima grande glaciazione (periodo maddaleniano) e francamente naturalistiche, cominciarono a dar modo ai sostenitori dell'astrattismo di rispondere per le rime ai loro detrattori o avversari. Ora c'era l'opportunità di negare l'astrattismo primitivo, poiché prima (molto *prima* del periodo geometrico greco) e in uno stadio in cui lavorava solo l'emisfero destro (sede dell'attività fantastica) esisteva la rappresentazione naturalistica. Facile anche insinuare che il vero progresso cognitivo sarebbe stato nel passaggio di emisfero: quando i fantasmi elaborati dall'emisfero destro del nostro cervello sarebbero stati analizzati, sistemati e schematizzati dall'emisfero sinistro, cui solo competeva di dare il nome alle cose e ogni ulteriore elaborazione analitica di tipo logico-matematico. Solo con le figure schematiche e con gli ornati geometrici dell'età neolitica e con l'inizio dell'agricoltura e della cooperazione organizzata l'uomo avrebbe quindi raggiunto uno stadio veramente e meramente umano.

Naturalmente tutto ciò non regge. Né la competenza dissimmetrica dei due emisferi cerebrali è oggi enfaticata come nelle formulazioni iniziali e nell'interpretazione integralista di Doreen Kimura, né è da credere che le datazioni geologiche interne alla regione del Bordeaux e del Périgord possano essere tanto antiche e attendibili come pareva.

Il fenomeno poi non è esclusivo della regione pirenaica, né della civiltà maddaleniana e perigordina. Si estende a tutta l'Europa continentale esclusa l'alta Scandinavia e la Russia interna e abbraccia tutta l'Africa settentrionale. Ridottisi infine i ghiacciai alle attuali dimensioni, l'interscambio culturale tra gli abitanti di regioni ricche di vegetazione e fauna (ma con ampie zone poste a coltura) diventa sempre più attivo e affidato a specialisti: indovini, saltimbanchi, cantori e artigiani girovaghi, commercianti, razziatori. L'origine dell'arte rimonta (ormai dobbiamo crederlo) a tempi assai più remoti: con i richiami salmodianti dei primi ominidi forniti di una glottide pari alla nostra, con i primi segni tracciati sul terreno per indicare mappe e direzioni e lo schema dell'oggetto (animale, insediamento e che altro fosse), che in quella direzione si potevano incontrare.

Il procedimento è più spesso di adattamento di un oggetto trovato, e molto si comunica (tutta l'istruzione militare e venatoria) con opportuni movimenti del corpo (danze rituali), dei quali si possono lasciare tracce o memorie impresse o incise sulla roccia. Ciò per dire che in fondo aveva ragione Vitruvio quando scrive che *homines vetere more ut ferae in silvis et speluncis et nemoribus nascebantur* e, scoperto per caso il fuoco, prodotto dalla confricazione dei rami durante le tempeste di vento, s'ingegnarono di trovare come alimentarlo e a cenni coinvolsero altri che quindi collaborando al mantenimento si guadagnarono il diritto di sedersi al tepore delle vampe o delle braci e così diedero inizio alla vita associata. In quelle congreghe gli uomini – così prosegue il testo di Vitruvio – mentre si emettevano vari suoni a seconda del tirar del fiato, fattane una quotidiana abitudine, costituirono così come capitava degli aggregati di suoni, e alla fine, significando mediante tali aggregati le cose con cui più spesso gli avveniva di aver a che fare, cominciarono per caso a parlare a proposito e così diedero origine ai discorsi dialogati.

È quindi l'abbinamento statisticamente confermato tra la parola e l'evento che costituisce la base del dialogo e sta all'origine delle lingue.

Quanto Vitruvio dice della istituzione del linguaggio verbale costituisce altresì un valido schema per l'origine dei linguaggi non verbali: per i linguaggi segnatamente delle arti utili e dell'architettura prima di ogni altra. Anche i linguaggi delle arti si istituzionalizzano in vario modo e con criteri diversi: perciò si riuniscono o si dividono a seconda dell'allontanamento

o dell'avvicinamento dei popoli che in origine avevano anche in arte praticato l'uso dei linguaggi o *codici* affini.

Nascita dell'arte rappresentativa

Lasciamo stare per ora l'architettura, dove dalle prime prove nate dalla caverna e dalla capanna si progredisce attraverso il paragone e l'emulazione tra i diversi gruppi, pur sempre intesi a migliorarne prima l'abitabilità e poi l'aspetto.

Ma nel caso della pittura e della scultura è evidente che la somiglianza constatata in natura (tra il profilo di una rupe e la fisionomia di una persona, tra gli arbusti mossi dal vento e il protendersi delle mani in un gesto di invocazione) può essere migliorata con opportune manipolazioni dell'oggetto di natura (scelto quale segno o rappresentante di qualcos'altro), la cui aderenza specifica può essere eventualmente rinforzata mediante l'associazione di opportuni simboli e ideogrammi.

Sappiamo inoltre che il culto dei morti ha, presso tutte le culture, arcaiche origine dal desiderio di conservarne per quanto possibile il corpo o i resti del corpo che, rivestiti e imbottiti come fantocci e quindi introdotti su appositi troni o supporti, vengono fatti intervenire ai banchetti rituali in onore dell'animale totemico da cui il clan prende il nome e con il quale il «gran morto di lor gente» viene a identificarsi.

Ciò era in uso fino a ieri presso i Papua della Guinea che praticavano anche il cannibalismo rituale. Ma i costumi dei Goti e dei Longobardi ai loro bei giorni non erano troppo dissimili. Si spiega quindi come il segno del guerriero caduto si potesse avere anche solo infiggendo in terra nel luogo della sepoltura un'asta a due cuspidi che poteva sorreggere l'elmetto ornato dalle piume o dalle ali dei rapaci abbattuti o dalle corna degli erbivori trafitti in vita. In certi casi si poteva esporre l'intera panoplia: questa poteva ambivalentemente fungere anche da trofeo rispetto a un nemico illustre sconfitto in battaglia. Ci sono così presso i Maori della Polinesia i pali degli antenati come c'era negli insediamenti longobardi in Italia il luogo delle "pertiche" annesso al sepolcreto e alla relativa aula di culto (prima ariana e quindi anche cattolica). Ciò bastava a intendere che "quel palo" rappresentava o impersonava quell'antenato. Ma v'erano modi più spicci e più sottili.

Uno dei modi più forieri di ulteriori sviluppi fu quello che si riscontra nella "città più antica del mondo": ritrovata e scavata dagli israeliani nel nostro secolo presso la moderna Gerico (e dovrebbe essere l'antica, quella le cui mura caddero al suono delle Trombe di Davide). Per essa si è parlato

addirittura di una fondazione risalente a diecimila anni fa. Qui i cadaveri, spolpati dopo un seppellimento provvisorio nella stessa area delle abitazioni, venivano rimpolpati con stucco o malte bianche o colorate e forniti di occhi fatti di pietre dure o madreperle sì da dare l'impressione, specie se in aule fumose e dopo abbondanti libagioni e all'incerto lume delle fiaccole, che il morto riprendesse miracolosamente vita.

34 Se paragoniamo uno di codesti "busti", certo non più antico del 3000 a.C.
35 (quando si recuperavano solo i crani o poco più), a un reperto miceneo del Museo archeologico di Atene, vediamo che ormai il culto degli antenati ha dato luogo a una tradizione nei modi delle onoranze funebri in genere e a una tradizione particolare nel culto degli antenati che sfocerà nella costumanza romana delle *imagines maiorum*, ereditata attraverso l'Etruria. Ormai la figura frontale con gli occhi sbarrati, che non può (e non deve) aver l'aria di guardarti negli occhi e di voler fraternizzare, se vuole apparire veramente impassibile («né mosse collo né piegò sua costa»), come si conviene al re dio o al re sacerdote e, più genericamente, al defunto che ormai conversa alla pari soltanto con la divinità. La divinità e la regalità assumono la frontalità come proprio contenuto specifico. Essa *significa* proprio questo.

Gli occhi perfettamente frontali e a forma di fuso compariranno ancora, e largamente, nei millenni successivi nella cultura dell'Oriente vicino e lontano. Soprattutto tra il 2000 e il 1200 a.C. nella Mesopotamia, nella Siria settentrionale, ad esempio nelle maschere in lamina d'oro dei corredi funebri specifici della civiltà cretese-micenea. Nella figura dei reggitori sumerici sembra che l'ulteriore cristallina fermezza delle forme derivi anche dalle statue dei faraoni dell'antico e del medio Impero che sono eseguite (in età praticamente neolitica) con magistrale esattezza e con proporzioni già canoniche in granito e porfido o altro materiale durissimo.

In tal caso il blocco originario era attaccato dalle quattro parti, per cui si aveva per così dire la compenetrazione di quattro rilievi; la deflessione anche minima di una sola parte (la gamba avanzata) poté costituire la massima concessione in senso naturalistico e conservarsi tal quale anche in ambito ellenistico e nel periodo greco-romano. I Sumeri preferirono la nera diorite (pietra di paragone) pure importata, ma da località viciniori e meglio controllabili. Val la pena in tal caso di paragonare in tal punto
36 la statua del cosiddetto Gudea al British Museum con quella del sovrintendente
37 Ebih-II al Louvre.

A questo punto s'apre una grossa questione: quella del ribaltamento di tutta la cronologia medio-orientale qual è stato di recente tentato in base a una più attenta lettura della Bibbia e alla ricognizione dei luoghi ivi nominati, con nuovi scavi e mediante la decifrazione di innumerevoli iscrizio-

ni e tavolette in terracotta, fitte di segni come pagine di libri, provenienti dalle biblioteche e dagli archivi di Ninive e Babilonia e di cento altre città. Tali circostanze hanno spesso consentito di verificare ciò che gli archeologi “storici dell’arte” avevano già inteso fin dal principio. Che la fissazione cioè delle cronologie (accettate dagli studiosi anglo-franco-americani) sulla base del metodo stratigrafico puro, valido per periodi relativamente brevi e in comprensori relativamente ristretti, non reggeva al compito di stabilire una plausibile cronologia comparata su territori a misura ecumenica o, quanto meno, continentale.

Era questo il troppo lodato metodo svedese impostato sul modello dello scavo di tipo geologico praticato dagli archeologi dilettanti, che pure avevano raggiunto buoni risultati in zone preistoriche, ma che mal conveniva a insediamenti dotati di molti strati non sempre regolarmente sovrapposti, com’è nel sottosuolo delle maggiori città europee.

Il passare tutto al setaccio e tutto conservare in cassette alte quanto lo strato, segnando ivi la quota del reperto (rispetto alla cassa), non è più valido quando si tenti di calcolare la durata del periodo in base all’altezza degli strati (cioè delle cassette sovrapposte). Basti pensare che qui lo strato può risultare basso per successivi dilavamenti, lì spropositatamente alto per la caduta di frane o slavine provenienti da montagne che non c’erano ancora quando lo strato s’è formato.

In particolare la città di Lagash è la biblica Uruk, patria di Abramo, e il Sumer occupava allora tutto il bacino dell’Eufrate: la città di Mari era sumera in quanto i Sumeri presero in seguito il nome dalle città egemoni. Ma anche la dinastia accadica che si sovrappone ai patesi di Umma, Erech e Lagash era ciò nondimeno sumera anch’essa, per quanto in contatto con gli Iranici, e quasi contemporanea. E così i proto-Assiri di Tiglat-Phalasar e i Babilonesi di Hammurabi.

Anche gli Ebrei facevano parte di questi popoli di ceppo ario-indo-mongolico, imparentati con i Semiti, di origine arabica e non troppo diversi da essi; salvo che per il pullulare di regni, signorie e piccole città che nel comprensorio propriamente sumerico orbitavano intorno alle grandi città che volta per volta riuscivano a imporre la propria egemonia. Mentre le lingue semitiche, che poi si impongono come lingue imperiali, erano all’inizio molto meno differenziate dalle indoeuropee e dalle uralo-altaiche.

L’ipotesi è quella del nostratico. Che è questa: tutte le lingue oggi parlate nel mondo sono imparentate tra loro, ma più di tutte le grandi famiglie camito-semite, indoeuropea e uralo-altaica, indipendentemente dai ceppi biologici, già estremamente misti fin dai tempi preistorici. In ogni caso l’antico indoeuropeo non è mai esistito come lingua parlata, se non

da una comunità di parlanti dialetti diversi, ma che si comprendevano tra di loro. I Sumeri probabilmente parlavano un indoeuropeo misto di iranico in Oriente e di semitico in Occidente. Il successivo distacco tra i ceppi affini è stato tanto più rapido quanto più una comunità risultava isolata rispetto alle altre. In ambito indoeuropeo il greco si era isolato prima del latino e del celtico; ma le lingue italiche si erano tenute più accosto al greco e all'etrusco. Il latino e il greco a loro volta ebbero rapporti più tardi con lo slavo, con il tokhario e il germanico, che si divise poi in un troncone convergente a Oriente (lingue iraniche e altaiche) e un altro convergente verso Occidente (lingue germaniche degli stati romano-germanici, lingue romanze). La lingua meno variata resta il rig-vedico o sanscrito antico. Le lingue slave e germaniche orientali si differenziarono per ultime dopo aver diviso lungamente aree e vicissitudini del mondo celtico.

Non è detto che tutto ciò sia vero, ma è verisimile. È la scelta politica di una lingua imperiale che volta a volta rende incomprensibili i dialetti che dianzi si parlavano nell'area e che per aree ristrette non avevano neppure bisogno di interprete, ma stabilivano in quel punto una lingua franca o frontaliera.

Il pupazzetto di Desmond Morris

Ogni manufatto formato da mano umana (o umanoide) in cui c'imbattiamo negli strati più profondi di un nostro ipotetico scavo risale di solito a un periodo troppo remoto per essere connesso o assimilabile a culture storiche e note. Risale per altro a una cultura ben strutturata e non varrà in nessun modo a spiegare la nascita dell'arte come l'esito (analogamente al "parlato" di Vitruvio) di un processo stocastico (casuale, aleatorio) dove solo di atto in atto si ponevano i fini, per così dire *in itinere*, e solo a cose fatte si poteva dar senso alle singole fasi, storicizzando a ritroso. Il modello processuale è un modello che non si è in effetti mai verificato come serie consequenziale e prevedibile nemmeno per il parlato.

Dal primo urlo inarticolato uscito dal petto di una creatura sub-umana per terminare con i discorsi di Demostene, di Lisia, di Cicerone, con la prosa di Pascal, di Hugo, di Leopardi o con le geremiadi dei nostri parlamentari, il modello di Vitruvio funziona solo se ricapitolato dalla fine.

Esiste comunque anche per le arti un analogo modello ideale e soprastorico di "generazione spontanea" che è stato escogitato da Rhoda Kellogg e poi modificato da Desmond Morris nel suo *Biologia dell'arte*, forse anche per conformarsi al sistema schema-correzione proposto e animosamente sostenuto da Sir Ernst Gombrich.

Nella tabella di Desmond Morris è interessante notare che, mentre per la serie completa (da *a* a *p*: dai “semplici segni” al pupazzetto fatto e finito) si è sperimentato con bambini dai due ai quattro anni, per la parte iniziale (da *a* a *f*) il compito è stato svolto proficuamente anche da uno scimpanzé di età comparabile. Abbiamo pubblicato a suo tempo la tabella e per quanto personalmente ci riguarda ci siamo limitati ad aggiungere un’interpretazione semiologica (per non dire “informatica”) al sistema per tentativi e correttivi di Kellogg e Morris.

VI

Succede in pratica che l’operatore, scimmia o infante, tenda a servirsi del tracciante che gli è stato messo in mano dapprima solo per gioco: strisciandolo sul sostrato, ma già orientando i suoi segni verso la parte centrale del foglio (fase *a*). Successivamente ci si accorge che a non staccare la mano il tracciato risulta più compatto e complesso (fasi *b* e *c*). Allora il gioco si farà più divertente roteando addirittura la mano a mulinello e via via, provando e riprovando, ci si troverà pure che, fermandosi dopo pochi giri, ne risulterà *qualcosa che forse somiglia a qualche cos’altro* (fasi *c* e *d*). Regularizzati il groviglio o – se volete – la matassa nel circolo, l’operatore realizza finalmente di aver ottenuto qualcosa di inaudito e inedito: ha distinto un cerchio (la linea chiusa più elementare possibile) dal campo operatorio (fase *e*).

Ha fatto cioè emergere un oggetto sferico (o sferoidale) dal fondo. Ha compiuto, in altre parole, quella tal prima distinzione tra figura e sfondo che è uno dei capisaldi della teoria della Gestalt e che sta a significare una prima e fondamentale *disgiunzione binaria* e di carattere cibernetico (o informatico).

Contrariamente, tuttavia, alla pervicace e fondamentale asserzione della psicologia della Gestalt, non è che con quest’atto si esauriscano le risorse della nostra *attrezzatura biologica* disponibile per leggere le forme (a parte il fatto che dovremmo comunque aver “imparato a leggerle”). Basta che il codice storicamente determinato in cui ci siamo imbattuti comporti in seguito un allontanamento anche lieve della somiglianza stretta (con la cosa – denotato o referente – che si presume significhi) perché nelle fasi successive del processo percettivo ogni comunicazione tra mittente e destinatario ne sia impedita o disturbata.

Nella realtà le fasi sono sempre molte e si susseguono secondo varie e diverse sequenze, che implicano alla lor volta scenari diversi e altre disgiunzioni tra figura e sfondo, dove anche le configurazioni selezionate a tal fine saranno diverse e alternative. Un occhio vergine (nei limiti) si perde e non riesce più a cogliere il rapporto che dovrebbe legare tra loro il segno e il denotato.

Nello schema del pupazzetto è importante notare come l'intera fase preliminare implichi una sola disgiunzione binaria (*binary digit: bit*): ed è quando l'operatore scopre nel circolo la presenza di un oggetto rotondo ed emergente dallo sfondo (la testa della madre o dello *chaperon*: e ciò vale tanto per il bambino quanto per lo scimpanzé).

Così sono (relativamente) semplici anche le fasi successive (da *f a p*) fino alla fine (pupazzetto differenziato in testa, collo, torace, braccia e gambe). Ciascuna di esse non implica che l'aggiunta di un *bit* in più per migliorare il disegno precedente e passare al successivo. E ci vuol poco per capire che, correggendo e ricorreggendo lo schema, se veramente dotati e volenterosi, potremo, di disgiunzione in disgiunzione, arrivare a Fidia, Raffaello, Tiepolo, Liebermann o Klee. Sulla base di un programma analitico simile a questo anche un elaboratore elettronico ben istruito sarà in grado di restituirci qualsiasi immagine o ritratto (*identikit*) di cui avessimo o credessimo di avere una pur labile ed evanescente memoria.

Dello schema di Desmond Morris è anche notevole che nella fase da *a* ad *f* si delinea ormai, anche per la scimmia, la volontà di marcare all'interno dell'oggetto-volto ciò che rende familiare quel volto e costituisce, per così dire, gli accidenti rispetto all'oggetto sferico significato dalla circonferenza. Occhi, naso e bocca. Anche alla scimmia riesce talora di riprodurre il carattere saliente e di darci dei volti molto meglio disegnati che negli scarabocchi dei bambini: scattando, si direbbe, da *f* direttamente a *l* o perlomeno a *k*.

In realtà nelle fasi da *g* a *k* avvengono (non conta come lo sperimentatore li abbia raccolti o registrati) due fatti fondamentali di carattere progettuale, di cui la scimmia (almeno fino al 1980) non è stata capace. Primo: la divisione "cartesiana" del piano del foglio in due semipiani (superiore e inferiore) e in due altri, destro e sinistro, rispetto alla verticale di spartimento. Già – si direbbe – manifestando un'implicita intenzione di spaccare i quadranti in ottanti (*h*), quasi a voler indicare in una specie di ruota del timoniere i settori principali cui fare riferimento nel porre gli "accidenti desiderabili" (occhi, naso e bocca) entro lo spazio di quel disco ora inteso come faccia. Si passa così dalla ruota del timoniere (*h*), a quella di un mulino, con i raggi limitati all'esterno come appunto le pale di un mulino ad acqua (*i*). Secondo: da questo momento, anche se avrò a un certo punto giocherellato con figure simili al sole raggiate (che non pare un passaggio obbligato rispetto ai precedenti), la raggiera si fa tutta esterna ma senza perdere la propria principale funzione di indicatore settoriale per ancorare mentalmente le incognite (i segni per occhi naso e bocca) a un sistema di coordinate geometriche date dallo spartimento in quadranti e in ottanti (*j*).

Solo così potrò memorizzare il settore in cui cadono i tondini o i trattini che dovranno simulare occhi naso e bocca e che ho disseminato a caso e in numero esorbitante (*k*); e, in più, mi sarà facile sapere quali idealmente sopprimere e secondo quali alternative mantenerne in essere i quattro necessari a costituire senza più esitazioni il viso fatto e finito (*l*).

Ma, se io ricalco o ingrandisco la figura *k* e, anziché dei raggi del sole raggianti (che potrebbero forse alludere piuttosto a qualche cosa come una sfera armillare graduata), cerco di dotarla mentalmente della divisione in settori dianzi sperimentata, saprò subito anche quali coppie sopprimere e quali quaterne di segni alternativamente investire di una più precisa significanza di occhi naso e bocca, da riproporsi per la fase immediatamente seguente del faccione compiuto (*l*). Avrò così controllato, pur nel riferimento a una geometria senza alternative, l'alternativa del segno da mantenere o sopprimere.

In principio era la linea

Finora abbiamo parlato di strutture lineari. Esse vengono prima di ogni altra cosa, quando s'intenda caricare di un significato comprensibile il segno che abbiamo tracciato. Le linee (d'altro canto) sono anche le determinazioni segniche più facili da tracciare: graffiando, per un esempio, con una punta una superficie di conveniente durezza o resistenza.

Solo modificando incessantemente il già fatto (schema-correzione) si può giungere a una rappresentazione non elementare. E qualsiasi plastico, scultura, monumento o grattacielo può essere puntualmente descritto tracciandone un'immagine secondo le partiture lineari prestabilite. Solo la plastica in terracotta, gesso, cemento, argille o stucchi si sottrae a questa legge: ma resterà limitata per molti secoli a una funzione meno impegnativa e ufficiale rispetto a un monumento eseguito, in materiale più o meno nobile, sulla base di un modello grafico preciso ed esauriente. Si spiega così perché presso i popoli dell'antichità le convenzioni del disegno (e nel disegno) nascono prima di ogni altra codificazione visiva e perché un progetto qualsiasi punti anzitutto su una congrua rappresentazione lineare.

Linea, colore, chiaroscuro: tre cose e non più. Sono queste le strutture e gli elementi di cui si serve la pittura. Come si indichi tale terna in greco e in latino non sarà forse il caso di scriverlo qui per ora, dato che le interpretazioni rispondenti non vengono in genere raccolte dalla comunità degli studiosi d'arte. Basti dire che la parola latina *designare*, calcata sul greco *apographo* (copio disegnando o scrivendo), significa precisamente disegnare: copiare (dal vero o anche da una forma ideale semplicemente pensata) servendosi di un disegno (*graphein*) fatto di profili e contorni.

Meglio rifarsi in tal punto al primo trattato moderno sull'arte della pittura: il *De pictura*, appunto, di Leon Battista Alberti (1435-1436), di cui esistono una versione latina e una italiana ambedue originali. Dice dunque l'Alberti che le parti della pittura sono due: i *lineamenti* e la *receptione dei lumi*. Vale a dire chiaroscuro e colore vengono in un secondo tempo e non si possono reggere da soli. Il colorista puro (ornatista o anche pittore astratto) non riuscirà nel suo intento, se non avrà seguito fin dall'inizio un suo disegno, almeno mentale.

Ciò che premeva all'Alberti era di difendere il sistema prospettico, inventato da Filippo Brunelleschi meno di trent'anni prima, e di diffondere un metodo pratico che ne contenesse la dimostrazione nell'enunciato.

Disegno di sole linee è comunque ogni disegno o progetto o esercizio prospettico (prospettiva lineare). Non ci sono che linee: rispondenti a un codice operativo ed esperibili, per quanto possibile, secondo la norma del vero. La linea potrà alla fine essere anche coperta da sovrapposte campiture di colore (piatto o anche chiaroscurato) e svanire nella rappresentazione ultima. Del resto non ci sono linee in natura (i contorni sono i limiti dei corpi che si campiscono contro lo sfondo senza linee di separazione materialmente tracciate tra la campitura-corpo e la campitura-cielo). E tuttavia esse compaiono (eccome!) nella pittura della seconda metà del Quattrocento toscano e italiano, senz'essere affatto schifate o contestate come sarà di lì a poco: dopo Piero della Francesca e Leonardo.

Ma aveva ragione Leonardo quando affermava che in natura non ci sono linee? No o anche sì in un certo senso. Perché le linee in natura non ci sono, ma si vedono. Le linee sono un trucco, una beffa che viene giocata dal nostro cervello alla nostra mente per avvertirci *già in percezione* di quali siano i limiti, gli spigoli o i profili e quale la continuità e l'andamento *melodico* lineare di ciascuno di tali elementi, informandoci immediatamente circa l'ordine, la giacitura e le misure dei corpi che ci stanno di fronte e dei tranelli e trabocchetti in genere che popolano il nostro habitat.

Può essere che ciò non interessi al progettista moderno, ma interessava e profondamente ai paleoantropi che ci hanno preceduto in questa valle di lacrime e ai loro progenitori, quali che fossero (proscimmie, galeopitechi, chiotteri o, secondo l'ipotesi marina, anche cetacei e sirenidi), poiché gli premeva di non fare brutti incontri ed era fondamentale di saper anzitutto distinguere dall'ambiente la presenza e la figura del predatore.

Niente di meglio in tal punto di una linea ben marcata e di bella geometria che evidenziasse i contorni e che ci avvertisse per esempio che l'inoffensiva e anzi "gaietta" coda che pende, poco oltre, dall'albero è tutt'uno con la sorniona gaiezza (come di uno che sorridesse sotto i baffi) che s'intravede di là dal tronco e alla medesima altezza. Inutile dire che la continuità

lineare (automaticamente estrapolata) ci segnala che ivi sta effettivamente appollaiato il leopardo: sottovento e in attesa di prede. Un dietro-front rapidissimo è l'unica cosa da fare in casi simili: lo facevano gli uomini primitivi e così tutti gli erbivori, roditori, insettivori, uccelli e piccoli rettili che avevano fatto simili incontri prima di loro.

Che significa ciò? Com'è che si può vedere ciò che non c'è? Prendiamo uno dei ventagli metafisici di Lucio Saffaro (che ci perdonerà se facciamo uso così bassamente strumentale della sua opera che in realtà illustra teorie matematiche complesse ed esprime in qualche modo la "poesia" della ricerca scientifica del nostro tempo).

VII

Facciamo notare che questi ventagli descrivono apparentemente una sorta di doppia piramide di molte facce (tendente al cono) e illuminata frontalmente: sicché il lume vada scemando di faccia in faccia dalle due parti. Ogni faccia in guisa di triangolo molto allungato è così fiancheggiata, tolta quella di mezzo, da una più chiara o più scura con effettiva prima vista di un'illuminazione digradata e, parte per parte, continua. Ma non è così. Ciò che solo è garantito è che ogni singolo triangolo o cuneo è *tutto* della medesima tonalità: senza zone più chiare o più scure nel suo interno. Ma noi vediamo (guardando meglio) un filo più chiaro correre lungo lo spigolo che si accosta a un cuneo più scuro, e parallelamente un filo più scuro lungo lo spigolo del cuneo più chiaro. Avviene così che lungo i due spigoli accostati il cuneo chiaro appaia listato per così dire di bianco e il cuneo scuro per così dire di nero. Questi due fili giustapposti, che si ritrovano su ciascuno spigolo o diedro, danno l'impressione, *associandosi*, di costituire una banda o contorno o "nastro" di notevole altezza a separazione dei due cunei. È così che, metà nera e metà bianca, si percepisce una linea rilevata e di notevole spessore.

Il fatto stupefacente è questo: che *la linea non c'è ma si vede*. È questo uno degli innumerevoli trucchi che il sistema occhio-cervello gioca a quell'osservatore illuminato che volesse sapere di più su come funzionano i nostri sensi e la vista in particolare. La spiegazione è semplice. L'occhio è anzitutto un rilevatore di differenze. E ogni sia pur debole differenza di gradazione tra i due campi viene esaltata nel punto d'incontro dell'apparente rinforzo sia dello scuro che del chiaro lungo la linea di demarcazione.

Così nascono le linee che non ci sono ma si vedono.

La sola pittura di tocco (di macchia e di colpi) sembra sottrarsi all'ingrato compito di dover fornire codeste informazioni supplementari, date dalle linee parassite. Ma di informazioni scientifiche non te ne dà che una percentuale molto esigua rispetto al disegno lineare.

In pratica, il novanta per cento delle informazioni scientifiche viene trasmesso attraverso il disegno lineare e la sua schematizzazione. Le infor-

mazioni date dal solo colore non sempre riescono a trasmettere dati scientificamente rilevanti. A meno che non contengano allusioni molto precise rispetto alla collocazione delle macchie colorate (sia riducendone la grana comè delle fotocolor e delle assunzioni in ampex e quale si può vedere in certi tessuti figurati dell'Egitto greco-romano), o non se ne aumenti la pezzatura come nel mosaico tardoromano e paleocristiano. Tali mosaici finiranno per somigliare di molto ai ritratti a blocchi di Harmon e per esigere comunque che l'osservatore sia collocato a debita distanza in modo da evitare che il potere di risoluzione dell'occhio sia attivato tanto da farci accorgere della forma regolare delle tessere grandi.

Certo anche nell'arte e nella tecnica i codici cromatici hanno una grande rilevanza: ma si tratta per lo più di convenzioni pure e semplici di carattere iconologico (il manto della Madonna che è sempre azzurro in Oriente e spesso rosso nell'area romano-germanica). O puramente segnaletico, quali i fanali dei parchi ferroviari o i semafori stradali: dove il dato *colore* ha l'importanza che può avere uno squillo di tromba, quando la musica è revoluta a segnale.

Del colore si parlerà più oltre e più oltre ancora del colore comprensivo del chiaroscuro (tonale). Ma sarebbe fin d'ora necessario conoscere almeno superficialmente il funzionamento dell'occhio e la fisiologia dello strato fotosensibile. Così non cadranno nel vuoto le osservazioni sul colore che si troveranno più avanti a proposito dell'epifania del colore nell'arte del tardo Medioevo e, negli ultimi cinque secoli, da Giorgione ai divisionisti.

Operazioni e semiologia: segno, codice, canale

Si è preferito abordare prima un esempio palmare di codificazione (nel campo lineare) e premettere qualche tratto inerente alla fisiologia dell'apparato visivo e alla relativa psicologia. Ciò per ribadire la fondatezza del criterio semiologico (o semiotico) nell'ambito delle arti visive.

Vogliamo ora spiegare in due parole quali sono le premesse dell'epistemologia operatoria e perché essa ci sembri l'unica rispondente sia nel campo della conoscenza scientifica sia per una corretta critica delle arti?

In base a quella *teoria operatoria unificata* (del segno, della verità, della dimostrazione e dei modelli), che per quanto non enunciata esplicitamente risulta nel fatto presupposta dalla ricerca scientifica contemporanea, si possono anzitutto enunciare i seguenti quattro principi.

Primo: che l'uomo conosce ciò che fa (Vico); *secondo*: che concetto = operazioni (Percy W. Bridgman); *terzo*: che precedentemente all'acquisto di qualsiasi conoscenza sistemica "esiste" da parte del soggetto la decisione di intervenire nel mondo in modo sistematico e metodico in vista di

un crescente dominio ideale e manuale (Hugo Dingler); e, infine, *quarto*: che manipolando direttamente certi contrassegni secondo semplici regole di composizione, del tipo di quelle che possono essere formulate per mettere insieme decorazioni lineari (più o meno come quando si contano pecore incidendo tacche su un bastone), si può dare a tutta la logica e a tutta la matematica un significato operativo (Paul Lorenzen).

Il rapporto tra conoscente e oggetto della conoscenza non è in tal punto in discussione; preesiste dunque alla decisione iniziale e l'atto conoscitivo non istituisce altro rapporto che *tra operazioni e operazioni*: tra le operazioni (al limite) puramente manuali ("contar le pecore") e le operazioni puramente ideali ("due e due quattro"), che rispetto alle manuali valgono comunque quale *progetto* o *verifica* e ne costituiscono altrimenti l'enunciato.

Nell'ambito pertanto della predetta teoria operatoria unificata il *segno* si riferisce necessariamente a un'operazione concreta e la enuncia e significa. Sarà tuttavia un enunciato *vero*, solo se, eseguita l'operazione, avrò ottenuto (ripetutamente e *in ogni caso*) il risultato previsto.

Pertanto *vero è ciò che funziona*. Questo in effetti è l'unico criterio di verità operativamente accettabile. Si dicono infine *modelli* certe strutture intermedie (le due e due palline del pallottoliere nel caso) che rispetto all'operazione manuale (porre materialmente due pecore accanto ad altre due) suppliscono altrettanto bene l'enunciato quanto il referente concreto (le pecore), nei confronti di quest'ultimo, in vista di un'esecuzione "simulata" della verifica operativa. Ogni dimostrazione si riduce così a una forma di banale constatazione di norma condotta sul modello.

Inteso come *campo operatorio* (disponibile a ogni interazione del soggetto operante con corpi ed eventi comunque percepiti e percepibili e quindi a ogni "pensabile" interazione tra corpi), lo spazio stesso s'identifica in tal punto con il modello della geometria ordinaria o euclidea. E ciò per il semplice motivo che tale *modello spaziale* è stato "da noi" espressamente costruito (correlativamente del resto al cosiddetto *tempo assoluto*) per precisamente conferire ordine (e dare norma) al *campo* delle citate interazioni operative.

Ogni sistema di segni serve quindi non solo per comunicare agli altri ciò che intendiamo fare, ma anche per chiarire a noi stessi il progetto di intervento che ci proponiamo di portare avanti. I sistemi di segni servono anche per pensare. Ora nel mondo dei computer (quando si parla comunemente di linguaggio del calcolatore) suonerà meno strano di un tempo dire che qualsiasi sistema di segni e non solo il parlato o lo scritto debba essere considerato e chiamato lingua o linguaggio. In realtà è oggi anche più spiccio parlare subito e normalmente di *codice* (e sottocodici):

un termine meno determinato rispetto a lingua o linguaggio e che comunque alluda a una più o meno marcata cifratura dei testi quando si usufruisca di un sistema di segni che (come le lingue del resto) sia noto sicuramente solo agli iniziati.

Stabilito quindi che perché avvenga la comunicazione (che può essere peraltro auto-riflessiva) ci vuole un emittente e un destinatario che *parlino la stessa lingua*, va subito precisato che molto importante resta il concetto di *canale* (benché ora assai impoverito, a dire il vero, dall'abuso che se ne fa). I canali televisivi sono in realtà sempre sostituibili da un sistema di fili: che il telegrafo corra sul filo è la dimostrazione che il termine di canale è azzeccato in quanto designa comunque il mezzo che veicolerà il messaggio.

Poteva essere, in passato, il postiglione che ti portava la lettera desiderata su di una scassata diligenza lungo le piste dell'Oregon o anche il battelliere del Volga che te la recapitava con il "paquebotto" delle sedici e trenta dalla città vicina: lungo un canale vero e proprio, benché derivato dal grande fiume.

Si è convenuto di chiamare canali anche le vie neurali che percorrono il nostro corpo più o meno profondamente, a seconda del carattere del messaggio e dei sistemi sensoriali impegnati.

Il canale visivo, per tornare al proposito, si divide in ulteriori sottocanali, quelli principalmente che consentono di convogliare alle zone corticali preposte alla decodificazione del segnale i segnali di luce (propria o riflessa) che giungono ai ricettori retinici (coni e bastoncini). Ma altra è la funzione dei coni, altra quella dei bastoncini: questi preposti semplicemente a reagire lentamente ma energicamente a segnali anche debolissimi, quelli a quella festa di colori puri che irraggia da una fonte luminosa vicina o potentissima quale il sole di mezzodi.

Inoltre, vi è un altro tipo di segnalazione cui sono preposti insieme taluni coni collegati con taluni bastoncini ed è la segnalazione *on-off* ("apri e chiudi") che è innanzitutto riferita al movimento, sia che si muova l'osservatore, sia che si muova qualche cosa all'interno del campo visivo. Tali segnalatori dovrebbero agire non continuativamente (come una lampadina accesa o spenta se gli dai o non gli dai corrente), ma in maniera intermittente.

Quando passa per esempio una nuvola (dal chiaro allo scuro) i ricettori *on-off* si accendono e subito si spengono per replicare di lì a poco l'accensione e lo spegnimento quando la nuvola è passata (dallo scuro al chiaro). Questi segnalatori "apri e chiudi" non danno immagini, ma segnalano solo la mobilità di un fronte lineare. E questo è forse un fatto ancora connesso con la visione delle *linee* (che non ci sono). Le linee non ci sono nella realtà e s'è già visto, ma dentro la nostra retina ci sono sì. Così aveva ragione

Leonardo a dire che *in natura* non ci sono linee. Ma era anche meno tonto di quanto non lo facciano i suoi attuali recensori, avendo anche avvertito che dentro i nostri occhi le linee c'erano.

I bastoncini presiedono al chiaro-scuro, i coni alla visione luminosa dei colori, e i ricettori *on-off* alla visione delle linee (che non ci sono). Così si può dire che la radiazione, luce bianca e luce selezionata dai coni (sulla base di terne o quaterne che ti danno i colori fondamentali e le loro composizioni), è convogliata in tre sotto-canali in quanto i ricettori *on-off* (anatomicamente non distinguibili nemmeno con foto enormemente ingrandite da assunzioni eseguite con i più potenti microscopi a scansione) sembrano svolgere (a scatola chiusa) una funzione molto importante.

Tale comportamento era stato studiato a suo tempo in un testo divenuto un classico (“ciò che dice al cervello della rana l'occhio della rana”). Immaginando che dicesse molto poco e che la rana fosse stupida e incapace di guardare *attivamente* e vedesse solo in bianco e nero: poi si è visto che non era così, ma che la tesi piaceva a Lysenko. E ciò fu la ragione principale del successo del suo *Nuove vie alla biologia*, che dura ancora.

Codice egizio

La rilevanza della linea e la regolarizzazione delle curve mediante l'uso del compasso vanno di pari passo con la “scoperta” della geometria.

Alla pari con i teoremi di geometria piana e solida, anche i tentativi di tracciare mappe terrestri o stellari abilitano presto l'umanità a intraprendere fabbriche di grande mole e impegno: il *tempio*, o l'area sacra come dimora del dio, il *sepolcro*, scavato nella roccia o costruito, il *palazzo del re* (o dei principi) e la *casa di civile abitazione* per la nascente classe media, burocratica e borghese.

Intorno al 4000 a.C. (si sta ritornando anche in questo campo alla cronologia tradizionale) i popoli della valle del Nilo fissano l'inizio del loro calendario (mesi lunari, anni solari) e i signori dell'Alto e del Basso Egitto uniscono la corona a cono e la corona a corolla per simboleggiare l'avvenuta unità. La popolazione appartiene a ceppi diversi e parla lingue camito-semitiche che confluiscono nell'egizio classico.

L'Egitto – lo dice Erodoto che l'aveva sentito dire dai sacerdoti locali – è “un dono del Nilo”. È il Nilo che, con le due piene annuali che allagano tutte le zone basse lasciando come fertilizzante il limo cioè il residuo organico sottratto a monte alla foresta equatoriale (dell'attuale Sudan e dell'attuale Etiopia), trasforma un deserto in un vivaio.

Ogni piena irrorà il terreno, altrimenti sabbioso e argilloso, del miglior concime e meglio distribuito. Oltre a tutti gli ortaggi e frutti consentiti dal

clima caldo, si producono in quantità – fino a due raccolti l'anno – il farro e il sorgo, antenati o congeneri del frumento e del mais. Ma l'uomo deve darsi da fare e cooperare con i vicini e con i ministri del re.

Ad ogni piena i confini dei poderi dei privati e delle sponde di proprietà del principe devono essere recuperati e per evitare abusi e contestazioni sorge il catasto, che consente di rintracciare i segnali stabili che segnano i punti "trigonometrici"; si tendono corde (dall'uno all'altro segnale) e queste ridisegnano sul terreno la mappa originaria: che va a sua volta riscontrata (corretta nei passaggi di proprietà) sui libri fondiari, custoditi nel più vicino centro sacerdotale.

Gli Egizi credono in un numero enorme di divinità che rappresentano (in origine) spesso solo l'antropomorfizzazione dell'animale totemico delle varie tribù. Abbiamo così creature mostruose come il dio Anubis con testa di cane e Horus con testa di falcone e Sakmet con testa di leone e il dio Bes con testa e corpo di ippopotamo. Benché nell'Egitto non mancassero animali strani e favolosi, l'innesto non intende però rappresentare la forma attribuita al dio in una sua pensabile determinazione concreta, ma piuttosto un'essenza concettualizzata, che si manifesta in lui rinnovando la suggestione degli antichi animali totemici.

C'era del resto una divinità solare più potente di tutte. E fu dapprima Osiride, poi Ammone o Ra, nel periodo amarniano Aton o Ptah e da ultimo Serapide. Gli dèi minori potevano essere considerati emanazione della divinità maggiore e presiedere alle varie manifestazioni di potenza della natura selvaggia come agli eventi straordinari e ordinari della vita di ogni giorno degli uomini e delle loro famiglie.

Ma sarà meglio – fine della digressione – rientrare nel discorso principale. Che i tenditori di corde egizi avessero inventato la geometria lo dicono gli scrittori greci che avevano frequentato le scuole sapienziali gestite dai loro sacerdoti. Fu in Egitto Talete. E Solone. Vi furono i Pitagorici. Democrito e lo stesso Platone. Che i testi "matematici" degli Egizi non partano da assiomi ma dalla "geometria delle figure" non rende meno vere le loro dimostrazioni. E le "frazioni egizie" costituivano d'altro canto anch'esse un buon sistema per approssimare i numeri irrazionali come rapporto di due frazioni e risolvere l'equazione numerica una volta eseguito e verificato il procedimento nel disegno.

Gli Egizi furono grandi costruttori e grandi amanti del colore. Quello che oggi si vede è un mondo che del suo colore reale ha conservato forse l'uno per mille. Ma la perdita non è grave. Perché le pitture stesse si basavano sul disegno e non c'era schema di figura o di atteggiamento che non fosse già scritto in un modello (o in un libro di modelli) in carta di papiro e debitamente quadrettato perché fosse riportato in grande.

Non è infine difficile restituire mentalmente la policromia generale sulla base delle tracce esistenti.

Se provassimo a misurare, ad esempio, due figure tipiche del Nuovo Regno e precisamente dalla tomba di Nefertari (una delle mogli di Ramsete II, 1250 a.C. circa) troveremmo che rispettano un canone piuttosto slanciato come tutte le figure relativamente tarde e si avvicinano a modelli che vanno dalle 8 alle 11 teste.

In realtà il graticolato nasceva solo per la necessità di riportare in grande il disegno dal piccolo. Gli Egizi avevano inventato anche la teoria delle similitudini (o perlomeno l'avevano in tal modo enunciata). Ciò non è poco, anzi più di quanto si possa pensare.

La civiltà egizia è stata una civiltà burocratica e statalista. Le commesse venivano dai ministri del faraone e a nome del "sacro palazzo", o dai grandi feudatari nei periodi di frammentazione feudale. E quindi i lavori potevano essere eseguiti in un materiale più o meno pregiato, più o meno finito, più o meno ornato a seconda del costo e della fretta. Certe volte nei luoghi più remoti delle grandi vie di comunicazione (vie d'acqua) compaiono anche dei prodotti di qualità scadente o provinciale; ma di solito le qualità degli oggetti prodotti dagli artigiani egizi è altissima.

Essi avevano sicuramente nelle loro officine dei *piani di prova* di granito perfettamente piani. Sapevano che la superficie teorica non ha spessore (e per dire "superficie" in egizio si dice "doratura"). Erano maestri nell'arte d'intagliare, scolpire o modellare in qualsiasi materiale.

Le loro statue erano spesso dipinte. E gli occhi, incastonati di pietre dure o madreperle con iride e pupilla ben visibili, raggiungevano talora un'intensità di vita straordinaria, specie se di calcare dipinto che, incorporandosi alla semi-stuccatura colorita, dava luogo a un incarnato abbastanza scuro. A guardar bene il grande Scriba seduto del Louvre, ci si accorge tuttavia che questa statua è quasi perfettamente frontale. Nasce da quattro rilievi che si giustappongono e compenetrano, attaccando il blocco dalle quattro parti. E i quattro rilievi si possono anche proiettare (con perfetto metodo "mongiano") disegnando preventivamente sul blocco non solo le proiezioni frontale, dorsale, laterale destra e laterale sinistra, ma anche talora la pianta (c'è, ad esempio, il caso di una sfinge accovacciata a zampe protese che la riporta sulla parte alta del blocco). Ciò si sa da vari indizi forniti sia dal semilavorato, sia da illustrazioni relative ai metodi di lavoro come già rilevato dallo Schäfer e ripreso anche dal Panofsky. È anzi strano che, rispetto alla costruzione dello spazio nell'arte egizia, il Panofsky consideri la tipica figurazione egizia come un semplice montaggio di piante e alzati. La rappresentazione egizia consiste precipuamente di uno smontaggio

della figura in parti: poi rimontate secondo dei principi molto vincolanti. Sono le parti del corpo umano viste davanti (o dietro), di sopra e di sotto secondo la loro veduta più rappresentativa e consueta (*vedute principali*). Ma nel caso degli Egizi la canonicità è imposta dalla stilizzazione calligrafica che di codeste vedute principali viene fatta nel geroglifico. Il successivo montaggio avviene, per quanto possibile, secondo la norma del vero.

D'altro canto, ogni inverosimiglianza finisce per essere assorbita da una stilizzazione lineare di altissimo livello che, a partire dal geroglifico, viene estesa a ogni figurazione o composizione. In pratica (comè spiritosamente significato da una vignetta di Alain fatta conoscere in particolare dal Gombrich) l'occhio è di prospetto nel volto di profilo, il collo si innesta bene o male sul torace di prospetto, mentre braccia e gambe sono di profilo. Una distorsione e forzatura incredibili se si dovesse imporre al modello vivente di assumere quella posa come mostra di insinuare la vignetta di Alain.

Bisogna aggiungere che nella pittura e nel bassorilievo si applicano queste medesime norme. Anche quando lo sfondo sembra essere inteso come un piano orizzontale inclinato a quarantacinque gradi (praticamente una pianta) sul quale gli oggetti si stampano in forma propria, come si presenterebbero in un particolare tipo di prospettiva cavaliera.

Questo dà luogo altresì ai caratteristici *scaglionamenti*: verticale o orizzontale secondo che sia una cavaliera dall'alto in basso o una cavaliera d'angolo. Quando interessi di narrare un episodio complesso ove interagiscono più figure (descrivere per un esempio il "paradiso egizio" dove migra Ka, il doppio dei giusti e degli eroi, e in cui si ripetono le scene di feste, banchetti, caccia e pesca navigando a diporto sul fiume, che allietano nei giorni di festa la vita di tutti, e tutti i giorni quella dei "grandi"), allora i due scaglionamenti sono giustapposti in maniera da simulare una figura in posizione generica: cioè *di tre quarti e dall'alto*.

Scaglionamenti

Bisogna credere che fin dall'Antico e Medio Regno (dal 3500 al 1500 a.C. circa) fossero stati affrontati con esiti di grande bellezza e verosimiglianza anche temi fortemente interattivi quale, per esempio, la macellazione dei tori (dai rilievi della Mastaba di Akhetotep, V dinastia dal 2500 a.C., ora al Louvre): temi svolti in effetti con estrema libertà, pur nel rispetto delle convenzioni.

In relazione ai due scaglionamenti (verticale e orizzontale), che non sono solo un montaggio calligrafico di piante e di alzati, si può dire che in sostanza se noi riprendessimo in campo lungo la testa di un corteo

che s'avanzi sulla strada e riuscissimo a ricalcarlo (ma ci vorrà un'asta assai lunga per collocarvi il tracciante) sulla porta a vetri (posta a quarantacinque gradi) del bar d'angolo da cui vediamo di sbieco, vedremo qualche cosa di molto simile allo scaglionamento orizzontale che dice: ciò che sta dietro si disegni a fianco.

Se, viceversa, di una processione che occupi in file parallele (tante file indiane) tutta l'ampiezza di un viale riprendessimo con le medesime modalità le file più remote che sfilano sul lato opposto (ricalcandole sul vetro di una finestra dei piani alti che si affacci su quel viale), le vedremo ribaltate sul selciato in forma propria: vale a dire secondo il principio dello scaglionamento verticale.

Quale sia poi l'effetto dello scaglionamento verticale si può vedere in un documento non sospetto: un particolare (un corteo in questo caso ripreso dalla coda) della veduta di Varsavia dall'alto del Castello Reale verso il sobborgo di Cracovia, opera di Bernardo Bellotto (Museo Nazionale di Varsavia). I granatieri del re che si avviano al cambio della guardia sembrano tutti di uguale statura (senza diminuzione prospettica sensibile), stante la ristrettezza dell'angolo sotto cui sono visti. Rispondono perciò perfettamente allo scaglionamento verticale degli Egizi. E benché la fotografia su emulsione sensibile non fosse a tale data (1773) neanche in prima vista, è forse questa la pittura più fotografica in assoluto che sia mai stata dipinta prima dell'avvento della fotografia.

Anche la dislocazione della figura tipica (quella su cui ironizza il disegno della modella di Alain) risponde in fondo al principio degli scaglionamenti. L'occhio di fronte nel capo di profilo si ottiene pensando a una figura di tre quarti; e così è delle spalle: la spalla più remota è posta *accanto* e non dietro a quella obiettivamente retrostante. Ciò vale anche per le vedute dello Scriba, nell'ulteriore svolgimento di tale tema e nell'interpretazione grafica che se ne può avere e che porterà al piccolo Scriba di alabastro, pure del Louvre.

A mille anni di distanza il piccolo Scriba riproduce la posizione del grande Scriba della quinta dinastia, ma come se si fosse applicato lo scaglionamento (dall'alto) rispetto all'uomo seduto in terra (alla turca) e a questo schema, che segue in tutto il codice del disegno e la pressione del geroglifico, si fossero poi dati meccanicamente spessore e massa corporea bastanti a poter coabitare (in modo forse non in tutto coerente) con un gruppo statuario vero e proprio. È in questo caso che la mediazione del geroglifico pare innegabile.

41

IX a sinistra

IX a destra

Del resto, solo lo scaglionamento verticale è univoco. Quello orizzontale non riesce comprensibile spazialmente se non soccorrono altri indizi. Esso è di solito rinforzato dagli occultamenti minimi.

X Nella tomba tebana n. 100 (circa 1600 a.C.) si immagini che sia (come pare) registrato il corteo del ritorno dei mietitori, i quali passano a plotoni per così dire affiancati sotto un rusticano arco di trionfo (due pali e una traversa: come una porta di calcio). Sono visti sicuramente di tre quarti e dall'alto (posizione generica), ma mentre lo scaglionamento verticale presiede alla dislocazione nel senso delle fronti sovrapposte per cui so che la schiera che è figurata sopra s'intende dietro rispetto a quella ad essa sottostante, per la dislocazione di tre quarti si è applicato lo scaglionamento orizzontale: rinforzato ove occorra dall'*occultamento minimo*.

Si garantisce per tal modo che in ogni schiera ciascun uomo a destra sia più lontano da chi guarda rispetto a quello che sta alla sua sinistra e viceversa. Tale "schiera" è in effetti orientata a quarantacinque gradi da destra verso sinistra. L'occultamento totale o parziale di un personaggio è in genere evitato dall'arte egizia perché finirebbe col dar luogo a una rappresentazione confusa: prospettiva impressionista mal certa e poco "vendibile". L'occultamento minimo si verifica (nel caso nostro) quando si ponga mente ai talloni e agli avambracci delle figure a destra (s'intendono *dietro*) e che sono appena occultati dagli alluci e rispettivamente dai gomiti delle figure di sinistra.

XI Ciò si nota assai bene "ricostruendo" in una veduta plausibile (modernamente si direbbe isometrica) il corteo che aveva suggerito quell'immagine all'antico frescante: e si troverà che evidentemente il doppio scaglionamento non "rappresentava" (almeno non alla lettera), ma "significava" precisamente questo.

Si tratta di norme ben precise che costituiscono tutto un corpo (prescrittivo) di regole grammaticali e sintattiche (codificate sul *canale video*, *sotto-canale linea*), e che vengono puntualmente osservate, pur lasciando piena libertà all'artista di stilizzare a suo piacimento e di seguire le mode e le tendenze stilistiche diverse che si sono succedute attraverso i millenni di storia che l'arte egizia ha attraversato.

Tanto le seguivano queste regole che in genere non commettevano errori. Se infatti passiamo ad osservare ora una coppia di offerenti (uomo e donna) pubblicata nel 1970 da Maurice H. Pirenne e ci si ferma sull'immagine della donna si troverà che l'autore, pur avendone data un'interpretazione in gran parte adeguata, afferma a un certo punto che la donna sembra avere una mano sinistra sul suo braccio destro.

Inderogabilità ed elasticità delle regole (non sempre è errato ciò che sembra errato)

Ma gli Egizi non commettevano simili errori. E il segreto della loro coerenza linguistica è che sapevano ciò che facevano e che proprio perciò l'hanno fatto. Hanno dipinto la donna di schiena e l'uomo di fronte: secondo il loro metodo consueto.

Corrisponde come base a una prospettiva parallela che stampa la medesima sagoma limite sia per la veduta di tre quarti frontale sia per quella di tre quarti dorsale. Le teste dell'uomo e della donna risultano specularmente identiche (poiché la testa segue il torace, appiattito sul piano di fondo), ma la mano che a sinistra equilibra il fardello collocato sul cercine della donna appartiene inequivocabilmente al braccio sinistro ed è altrettanto inequivocabilmente una mano sinistra: non in pronazione ma in supinazione.

C'è anche in questo caso un rinforzo "minimale". E l'avvertimento è perentorio. La gamba retrostante (la si vede a destra, a partire dal piede) traversa obliqua la sagoma della donna da destra a sinistra: per tutta la sua lunghezza fino all'anca sinistra. Questa viene così a trovarsi all'estrema sinistra della raffigurazione. Non c'è dubbio che si tratta di una veduta dorsale, mentre è banalmente frontale la figura maschile.

Dopo quest'*exploit* della codificazione lineare, sarà opportuno paragonare la Testa di Nefertiti dei Musei di Berlino con la registrazione dei movimenti oculari fotografati con una particolare tecnica nello specchio dalla stessa distanza e situazione (o quasi) in cui si trovava lo sperimentatore (Gombrich).

42, 43

In pratica l'esplorazione di un manufatto nasce da un punto qualunque fin dal primo sguardo, che è uno sguardo d'insieme. Si cerca un punto di appoggio in un luogo notevole della configurazione esplorata. Nella fattispecie il reticolo delle traiettorie mostra che inizialmente con scatti rapidi e zigzaganti si passa da un estremo all'altro perseguendo una prima localizzazione degli elementi lineari: ma si finisce, alla lunga, per ricalcare quasi a puntino tutte le linee notevoli di quel volto passando e ripassando su di esse sì da ridisegnarlo in pratica. O meglio: ripercorrendone addirittura il processo operativo.

Dopo le lodi della linea e del disegno colorato resta da dire che in realtà gli Egizi scrivevano indifferentemente con il pennello o con la penna. Chi era calligrafo, era anche pittore: e i grandi affreschi (o semiaffreschi) delle grandi composizioni murali ripetevano l'aspetto attuale della miniatura o del disegno colorato che si poteva eseguire con proprietà anche sulla

carta di papiro, tracciando a penna i contorni e riempiendo i campi competenti di colore vivace e trasparente.

Sul muro si invertivano le fasi del processo: ci sono ad esempio delle pitture non finite, fatte di campiture senza contorno, dove i molti bianchi riportati (di cerussa o addirittura di bianco di titanio) finiscono per farle apparire quasi dei Morandi avanti lettera. Ma la fase successiva avrebbe ripetuto insieme ai contorni anche tutti i dettagli minori e gli attributi e gli ornamenti e le trine che nel modello su carta erano stati tracciati per primi, sovrapponendoli in nero (o anche in bianco) alle campiture.

Gli artisti anche nel periodo più splendido del Nuovo Regno tebano (dinastie XVIII e XIX) lavoravano in fretta ed erano pochi. Il lavoro non era costante. Epidemie, carestie e guerre o al contrario il benessere diffuso, che imponeva di non dimenticare il superfluo, dovevano imporre loro un lavoro massacrante a ritmi discontinui; ed erano indotti ad assumere più lavori di quelli che si potevano umanamente portare a termine. Si trovavano in pratica a cominciare più lavori contemporaneamente e finivano per lasciarne necessariamente qualcuno in tronco.

“Me ne vado, ma tornerò”, avrà detto il nostro uomo con aria rassicurante dopo aver finto di ripassare ancora il pennello su qualche fregio, sui monili e sui pizzi di cui andava ornata la figura interrotta, e calandosi destramente dall’impalcatura, raccolti rapidamente i ferri del mestiere, si sarà allontanato di buon passo scomparendo nella calura infuocata del deserto. E mi sa (così mi avvenne di scrivere trent’anni fa in una presentazione non richiesta che feci del volume di Skira sulla pittura egizia) che taluno, le braccia conserte entro la sua cassa di sicomoro, lo sta ancora aspettando dietro la vetrina di un museo...

Ricapitolare *per exempla*

Concluso il discorso più generale sulla linea, si ricapitolerà *per exempla* la storia della scultura e della pittura in Egitto, accennando da ultimo all’architettura, all’arredo e al gioiello.

44, 45 Fra le cose dell’Antico Regno (e sempre pertinenti alle prime dinastie) accanto allo Scriba seduto merita ricordare le immagini di Ranefer e del principe Rahotep con la moglie Nofret, entrambe al Museo del Cairo (sarebbero contemporanee alle Piramidi), che spirano un realismo potente, maestoso ma non disumano. Precede nel tempo il ritratto di Zoser (terza dinastia, anteriore al 3000 a.C). Con Zoser nasce la grande impresa statale delle fabbriche reali con il palazzo-tempio e il sepolcro del fondatore. Nel tempio di Zoser si osserva la comparsa di un particolare pilastro pro-

todorico e la conformazione rialzata della mastaba o “proto-piramide”. I faraoni della terza dinastia sono i primi veramente signori dell’Alto e del Basso Egitto (dinastia tinita: da Tanis, odierna Saqqara, di cui Menfi era un sobborgo sacro e funerario). 47, 48

La forza di questi ritratti è nel potente naturalismo e nella palese volontà di cercare una somiglianza reale. Ciò vale anche per la scultura della quarta e della quinta dinastia (età delle piramidi), ricchissima di capolavori e di reperti.

Dopo il cosiddetto Regno di Mezzo, in cui a Tanis erano sul trono dinastie straniere, sarà opportuno, solo per un rapido riepilogo visivo, notare la continuazione quasi pura e semplice della scultura menfita. Notabile resta altresì l’uso e l’impiego dei modellini funerari (la rassegna del bestiame, 49, 50 il padiglione con giardino o le varie officine in miniatura).

A questo proposito a chi volesse ancora sostenere che gli Egizi vedevano lo spazio diversamente da come noi lo vediamo basterà opporre che aver inventato “il plastico del trenino Märklin” non era cosa da poco. Nella rassegna del bestiame si poteva in pratica provare la parata in tempo reale e studiare gli itinerari e le corsie preferenziali o alternative. Che era un po’ come unirsi al corteo e infilarsi dietro i padiglioni o lungo il passaggio del corteo. In tempo reale, si è detto. Dato che l’unità di scala era rispettata dovunque: salvo per il grano o il miglio dei granai che sono grano vero e miglio vero; e ciò vuol dire che si sono preferiti certi dettagli fuori scala ma *esatti e veri* quanto a conformazione e carattere. Come in molte vignette moderne, del resto.

Nel periodo tebano i templi di Mentuhotep, Hatshepsut e Thutmosi a Deir el-Bahari sono enormi complessi acropolici a gradinate e porticati. Queste architetture a terrazze (uniti ai pilastri protodorici sfaccettati) sono assimilabili ai complessi acropolici della Grecia ellenistica. Non possiamo quindi dimenticare i templi di Karnak (sala ipostila) e di Luxor (tempio a colonnati incisi e dipinti). 51, 52, 53

Quanto ai templi del periodo tebano tardo come quelli rimontati recentemente a pezzi in altro luogo, quali quelli di Abu Simbel e dell’isola di Philae, essi sono e restano soprattutto notabili per l’inserimento nel paesaggio. A Philae la prima sistemazione generale o il primo tempio ivi consacrato sembra risalire a Sethi I, fondatore della diciannovesima dinastia (o dei Ramessidi), mentre l’ultimo è il Chiosco di Traiano. 54, 55

La tomba di Sethi I è un enorme complesso ipogeo che racchiude un capolavoro di pittura decorativa nella pseudo-volta della sala maggiore: con giochi di luce appropriati si poteva proiettare un cielo stellato sul soffit- 56, 57

58

59

to quando l'illuminazione in sala era fioca, mentre alla luce di molte torce era una festa di colori e di motivi floreali stilizzati.

60 Val la pena di considerare ancora una pittura, delle più celebri, divisa ora tra il Louvre e il British Museum, dove appaiono da un lato le figure delle donne sedute a scaglionamento laterale (un po' come gli dèi sul fregio del Partenone), che piacquero a Gauguin che le copiò immergendole in una sua ideale atmosfera tahitiana. Ma Picasso restituì loro, in un suo grande cartone, il mal dissimulato contenuto egizio. Che poi le abbia studiate tutte (quelle pertinenti al Louvre non meno di quelle pertinenti al British) è mostrato da un'altra coincidenza. Sono quelle le sole (o quasi) figure in vista frontale (gruppo delle danzatrici): frontali nel senso che la faccia è frontale, ma allora è dislocato il naso che assume la sembianza di un angolo curvilineo dato dall'incontro di due curve concave, sicché non si può dire che in realtà queste facce frontali, benché rare, siano fuori codice. Non è pertanto strano che da una di queste figure derivi poi la ricomposizione mostruosa della figura umana nelle *Demoiselles* di Picasso che aprono la strada al cubismo.

61 Non ci si può congedare dagli Egizi senz'aver dato prima un'occhiata a talune delle molte suppellettili "liberty": quale, per esempio, la stanza da letto o padiglione estivo della regina Hetepheres (madre di Cheope, l'autore della grande Piramide), che se fosse firmato Mackintosh si giudicherebbe falso forse, perché "troppo moderno"; alcuni mobili e soprammobili provenienti principalmente dalle tombe e da quella più ricca di tutte:
62 la tomba di Tutankhamon. E non possono mancare alcuni esempi scelti
63 tra i gioielli e i monili di varia epoca e pregio, ma tutti splendidissimi e magnificamente lavorati.

2. Asia Anteriore

Mesopotamia, Siria e Palestina, Antico Iran

Dell'Asia Anteriore antica s'è già fatto cenno. Rispetto all'Egitto sembra vi sia stato un leggero ritardo nella costruzione di uno stato unitario capace di raccogliere insieme popolazioni diverse nel nome di un lavoro comune. L'arte non ricoprì mai il ruolo attivo che ebbe per gli Egizi e ciascuna stirpe, pur avendo un grande numero di divinità che potevano essere condivise con altri popoli, ebbe poi sempre un dio esclusivo e inespportabile che ne rendeva difficile l'assimilazione.

I popoli che formarono quest'altra vasta civiltà fluviale intorno ai bacini del Tigri e dell'Eufrate (e in prosieguo di tempo dello Shatt al Arab) ruotano tutti intorno al mitico Sumer, che stabilì tutte le istituzioni della convivenza civile, più o meno nel corso dello stesso IV millennio. Si divide un periodo protosumerico in cui hanno predominio le città meridionali (Ur, Uruk, Lagash, Umma) da un intermezzo eiamitico con la breve dinastia di Sargon I (Sharrukin) e dal pronto risorgimento neosumerico: ma per i prodotti dell'arte è difficile distinguere ciò che precede da ciò che segue l'episodio eiamitico, anche perché solo recentemente, con la decifrazione delle più antiche scritture, ci si è avviati a vedere la reale unità culturale dell'intero bacino assiro-caldeo.

La scrittura cuneiforme deriva dalla proto-scrittura numerale sumerica: dalle posizioni delle mani per significare i numeri dall'1 al 20 derivano i primi 20 radicali monosillabici che costituiscono (con varianti e talora sopprimendo il suono vocalico) la sostanza della grammatica e del lessico sumero. È un principio di maggiore astrattezza rispetto alla figuratività del geroglifico.

Ma il cuneiforme classico come sarà in uso dal periodo assiro-babilonico fino all'impero persiano sarà sempre una scrittura sillabica con scarsi tentativi di renderla alfabetica. Si spiega così perché la nostra scrittura alfabetica derivi invece proprio dal geroglifico egizio, con l'intermediazione dell'alfabeto sinaitico (elaborato da coloni fenici o ebrei rimasti al servizio degli Egizi dopo la conquista della Siria da parte di Thutmosi III e dopo l'arretramento operato dai Ramessidi).

Sarà anche troppo schematico lo schema che se ne dà per mostrare quanto il geroglifico classico (che è già una scrittura alfabetica e si semplifica nel demotico come una scrittura corsiva tale da essere imitata da tutte le corsive medio-orientali) sia ancora vivo, “in filigrana”, nei segni del nostro alfabeto. Ma è certo che la vicenda dell’alfabeto sinaitico non può essere stata troppo diversa dallo schema di comodo che se n’è derivato. E vale a farci intendere almeno come le cose siano potute andare. Toro, casa, gobba, porta sono i significati delle prime “parole” dell’alfabeto sinaitico. E in fenicio i significati sono uguali e si dicono *Aleph*, *Beth*, *Gimel*, *Daleth*: dove non è difficile leggere “alpha”, “beta”, “gamma” e “delta” cioè ABCD.

Aleph vuol dire il toro, *Beth* vuol dire casa e si disegna in pianta con l’accesso rivolto (originariamente) in alto, *Gimel* vuol dire gobba, *Daleth* significa porta e si disegna come una porta bassa come quella dei saloon dei primi film western. Solo che quando scriviamo A noi non pensiamo più alle corna del bue. Ce ne possiamo dimenticare, ed è proprio quello che abbiamo fatto. L’alfabeto sinaitico ad uso di commercianti o intermediari di culture diverse non aveva, d’altro canto, un interesse così vivo ad abbandonare del tutto la pictografia. Poteva capitare di vendere, per esempio, due torelli ad uno che non avesse idea di scritture alfabetiche. E in tal caso stava bene dire che gli si voleva vendere “due còsi, così e così”.

Furono i Greci orientali e i Fenici, a dare luogo all’alfabeto vero e proprio. Ma pare che gli Etruschi e gli Italici prendessero invece dagli alfabeti greco-meridionali (come l’arcadico-cipriota) con poche varianti e adattamenti, sì che i loro alfabeti risultavano più simili ancora al sinaitico.

In ogni caso riguardo ai Sumeri si è già mostrata una figura di tipo neosumerico, quella del supposto Gudea e la più antica immagine di Ebih-Il. Ciò che merita di notare in Ebih-Il è la carica espressionistica di cui è dotato, per cui si potrebbe anche parlare di caricatura.

È interessante che in questa fase così antica i Sumeri non solo abbiano tentato di rendere eminenti, esagerandone le proporzioni, i caratteri salienti del sacerdote, ma che siano arrivati anche a scene di notevole complicazione: a *stripes* (per così dire) sovrapposte e che dimostrano per esempio le dolcezze della pace e le conseguenze della guerra. Ciò si ha nel cosiddetto Stendardo di Ur e in altre simili composizioni.

Lo Stendardo di Ur è in realtà una scatola lignea scavata e vuota e intarsiata sulle due facce principali. Prende tale nome perché si è supposto che potesse essere una specie di stemma o labaro (con figure di divinità o altrimenti augurali) quale appare altrove infilato (almeno così sembra) su una picca in una rappresentazione di battaglia. Ma è più probabile che si tratti della cassa armonica (scavata in un unico pezzo di legno e

36, 37

64

poi incrostata sulle due facce opposte di cinabri, lapislazzuli, osso, conchiglie e madreperle sminuzzate) di un'arpa o di uno strumento appartenente alla famiglia delle cetre diffuse in tutto il Medio Oriente. Se ne vede anzi un esemplare raffigurato su una delle due facce di questo medesimo standardo.

Notabile anche che, in un periodo ancora largamente preistorico, l'arte sumerica abbia saputo servirsi di figure schematiche relativamente poco evolute (e nell'ordine di idee del pupazzetto di Desmond Morris) e affrontare con ironico distacco i due temi della pace dopo la vittoria e della sfilata dell'esercito vincitore; e che ciò sia stato fatto con una *verve* icastica eccezionale, malgrado le figure siano fatte di pezzi di conchiglie e disegnate mediante solchi riempiti di pasta nera.

I Sumeri avevano scoperto che quando si disegna un viso, questo ha anche un'espressione; e di tali espressioni (riuscite da prima solo per caso) si sono serviti per stabilire o rinforzare, ove occorresse, il carattere o lo stato d'animo del personaggio. È un poco come nei pupazzetti falsamente infantili di Linus. Qui merita di osservare attentamente, per esempio, l'aria beata e grulla del re che beve, al paragone di quella imbronciata e corrucciata del portatore del maggior carico che, tutto proteso in avanti, regge con le mani e con la fronte una bretella per assestare il carico contro la slitta cui è assicurato e scaricare un poco la schiena.

XII, XIII

Sempre nel periodo protodinastico, e come rappresentazione confusa ma non inadempiente di una formazione complessa come la falange, merita attenzione la Stele degli Avvoltoi in onore del patesi Eannatum di Lagash: un acrobatico montaggio di piante, fronti e profili (opera d'uno che già avesse visto qualche rilievo egizio a scaglionamenti). Un tipo di formazione a falange, dove le lance sono già disuguali ma lo scudo è retto a due mani dall'armigero di destra e protegge anche l'armigero di sinistra, il quale (sempre a due mani) è il solo che imbraccia e protende la pesante lancia.

65

Il nome di Naram-Sin, continuatore ed erede di Sargon I (intermezzo eiamitico), non è altrimenti noto fuorché per una stele che "rappresentando il paesaggio" costituisce una novità in senso realistico molto significativa. Il re Naram-Sin forza un passo montano tenuto da nemici o competitori. La figura del re è maggiore delle altre, ma non secondo la mostruosa proporzione gerarchica degli Egizi. La salita (anche la guerra di montagna è una novità) riguarda i due lati di un canalone che immette sulla sommità pianeggiante di un colle da cui si eleva una guglia a pan di zucchero sormontata da due simboli raggianti (sole e luna?). Il canalone è percorso da vari sentieri in salita e le figure più in alto (non si tratta di scaglionamenti) sono *effettivamente* più in alto.

Il re poggia i piedi sulle “membra sparte” dei nemici uccisi e ha appena trafitto con una freccia alla gola il suo diretto antagonista. Anche le figure sono di mezzo rilievo e contrastano con il bassorilievo egizio. È un tentativo assai significativo, ma che non avrà molto seguito. Soprattutto i grandi imperi si serviranno di pannelli a rilievo molto basso e dove il “disordine” predinastico non trova più luogo. Nelle successive civiltà storiche (Assiri, Babilonesi, Medi e Persiani) sono da ammirare le grandi costruzioni che, per essere di mattoni crudi, si sono salvate solo nelle parti meglio protette o di pietra viva.

Del palazzo assiro di Khorsabad (come dipendenza dell'antica Assur) l'ultima fase dovrebbe risalire all'ultimo impero assiro: probabilmente impiantata sui livelli più antichi da Sargon II. Meritano tutta la nostra ammirazione le scene di caccia del re a cavallo. In particolare si noterà che compare talvolta lo stilema egizio dell'occhio frontale nella testa di profilo negli uomini, ma mai negli animali.

Si rappresentano anche scene storiche di grande impegno, come nella costruzione dei palazzi e nel rimorchio delle travi attraverso il bacino lacustre che allora divideva Khorsabad da Assur. Del Palazzo di Ninive è imponente la costruzione con il disobbligio dei vari recessi; anche le scene di vita domestica raggiungono una notevole efficacia pur nello squinternamento totale della prospettiva.

Più notevole la caccia ai cervi e agli onagri, dove non si tratta di composizione a registri né di scaglionamento codificato. I cervi e gli onagri in fuga stanno veramente più in basso rispetto alle figure sovrastanti, perché s'immaginano visti dall'alto e più da vicino. La leonessa morente è poi un pezzo meritatamente famoso che dimostra come l'artista assiro sappia guardare con rispetto anche al dolore di una belva.

Del secondo impero babilonese occorre considerare anzitutto la porta di Ishtar ricostruita presso i Musei di Berlino, decorata a rilievo modellato e dipinto nelle caratteristiche mattonelle invetriate. Gran parte del materiale è originario. E ancora sarà utile vedere uno schema ricostruttivo dei famosi Giardini Pensili che rappresentavano insieme un luogo di delizie, una riserva d'acqua e una “città proibita” (in quanto sede del monarca e separatamente fortificata).

Infine, la tipologia della *ziggurat* come osservatorio militare e astronomico merita di essere confrontata sia con le piramidi e mastabe, sia con le pagode cinesi a gradoni, sia con i templi Maya dello Yucatán; ma si tratta quasi sempre di forme analoghe con strutture affatto diverse. La più complessa è, per quel che se ne può vedere, la Ziggurat di Borsippa: una città satellite di Babilonia che può dare un'idea di ciò che i contemporanei

e i posteri favoleggiarono essere la Torre di Babele. La confusione delle lingue potrebbe invece alludere veramente alla popolazione composta residente a Babilonia.

Degli antichi insediamenti ebraici (molto studiati di questi tempi) non si può dire che differiscano granché rispetto ai mesopotamici. Quanto ai Fenici, è da notare che furono essi i diffusori della suppellettile mesopotamica ed egizia in tutto il bacino del Mediterraneo. Le colonie fenicie e in particolare Cartagine sono irriconoscibili sul terreno (o non si è scavato nella zona giusta): ma tutte queste città conclusero la loro esistenza dopo una ricostruzione “in senso classico” nel periodo greco-romano.

Solo il gran re di Persia, da Ciro a Dario Codomanno, poté essere signore di tutte queste terre insieme, compresi l’Egitto e l’altopiano iranico. Di Persepoli, in parte ricostruita sulle rovine sotto la dinastia dei Pahlavi e dalla missione americana, si può avere ancora una visione suggestiva dove il Palazzo di Dario e l’*apadana* (o sala ipostila) di Serse mostrano influenze anche indiane (capitelli a protomi taurine ed equine: queste ultime molto simili al “cavallo” degli scacchi), ma soprattutto ioniche nella chiarezza dell’impaginazione e nel fasto delle decorazioni limitate però “ad appliqués”: arazzi, tappeti e tendaggi; riserbando la pittura nei vani e negli atri aperti al pubblico e la scultura, in genere, all’aperto. Notabili dovunque le merlature “scalettate” come nel Palazzo Ducale di Venezia.

Persepoli città sacra ed eponima fu distrutta e incendiata da Alessandro Magno, che non distrusse invece Babilonia né le altre “vere” capitali dell’impero degli Achemenidi.

3. Arte greca

L'arte greca è in un certo senso diversa da tutte le altre: nel senso che sembra la prima che abbia affrontato scientificamente anche i problemi dell'*arte*, fondandosi sul sapere *logico-matematico* che soltanto con l'arcaismo greco diventa veramente operativo e "progressivo". Nella valutazione dell'arte greca vi sono stati in ogni momento dell'età moderna dei comprensibili o anche incomprensibili "alti e bassi". Così per gli Umanisti il recupero del greco come lingua è un fatto che è subito riconosciuto quale un "bene per sempre" (*ktema es aei*: come la storia per Tucidide). Ma l'arte greca era di norma confusa con la romana e scarsa era anche la conoscenza dei monumenti e ruderi greci dell'Italia meridionale.

Con la seconda edizione del Vasari e l'annessa "Lettera" dell'Adriani (1568) la prospettiva cambia e si comincia a disporre di un'interpretazione, comprensibile anche se riassuntiva, dei libri 35 e 36 della *Naturalis Historia* di Plinio dedicati alle arti. Per lo meno i nomi dei grandi artefici (pittori, scultori, architetti) dall'arcaismo all'età romana diventano un po' alla volta famigliari a tutti gli artisti e a tutti gli amatori o "dilettanti" d'arte.

Il Neoclassicismo (con il Winckelmann) proclama addirittura il dogma dell'imitazione dell'arte greca (come supremo raggiungimento delle arti di ogni tempo). Ma il "neoclassicismo reale" del tardo Settecento e dell'età napoleonica vede invece la contemporanea affermazione di un classicismo romano e neo-cinquecentesco che dura su per giù fino alla metà del secolo scorso. In piena e inoltrata era industriale (dal 1870 ai nostri giorni), la Grecia viene accettata infine come uno dei riferimenti specifici del mito romantico. Il Neogreco diventerà in effetti uno dei tanti *revival* che si susseguono prima e anche contemporaneamente all'affermazione dell'architettura modernista e con il pronto allineamento delle avanguardie storiche, mentre il mito romantico sarà presto vituperato anch'esso come falso ideale borghese.

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains? E chi ci libererà dagli informi scatoloni di cemento che ci opprimono già alla sola vista anche nei centri minori o nei sobborghi in collina? Ogni secolo ha le sue ubbie. Resta il fatto che, senza i Greci, nemmeno l'idea di progresso si sarebbe mai

affermata. È in questo senso che, pensando specialmente alle fasi classica ed ellenistica, si è parlato altrimenti di “miracolo greco”. Oggi siamo diventati tutti populistici ed egualitari e cerchiamo di considerare anzi come un difetto quella specializzazione intellettuale che “non può non essere basata sullo sfruttamento”. Questo è almeno quello che volentieri affermano gli sfruttatori del lavoro altrui.

Intanto l'archeologia greca faceva passi da gigante e il risultato positivo consiste soprattutto nella pubblicazione degli scavi di molte città e province prima ignorate: riempiendo i buchi di molti periodi bui (come il cosiddetto Medioevo ellenico: dal secolo XI all'VIII a.C.) e gli scaffali di molte biblioteche.

Per il problema delle origini si giunse a vedere meglio le connessioni tra i cicli minoico-miceneo, cicladico ed elladico. Soprattutto si sono da ultimo rivalutati certi scavi – ad esempio gli scavi del Belzoni in Egitto e Mesopotamia – intrapresi da privati volenterosi e “ossessionati”, come il tedesco Schliemann, da una loro “ipotesi temeraria”.

Quella di Schliemann fu di voler trovare la “Grecia prima di Omero” sulla sola scorta dei poemi omerici; con la segreta ambizione di farne un'impresa economicamente redditizia (non riuscì, in questo punto, ma fu foraggiato sottobanco da Bismarck). Scavò a Troia, a Micene e a Tirinto: riuscì a dare un nuovo volto alla civiltà omerica. Ma a molti la sua opera parve, nei primi tempi, una caotica e casuale spoliatura e distruzione di antichi insediamenti preistorici, che nulla avevano a che fare con i sogni del giovane Schliemann.

A Creta intanto il semi-protettorato inglese consentiva ad Arthur Evans di riscoprire il Palazzo di Cnosso e di restaurarlo in modo da renderlo leggibile anche al profano. Nessun dubbio: quella *era* la reggia di Minosse e un'ala “labirintica” del palazzo forse il luogo del mitico labirinto. 76

Frattanto gli italiani Federico Halbherr e Doro Levi scavavano nella non lontana Festòs un palazzo paragonabile a quello di Cnosso, rilevato a puntino e poi discretamente rimesso in sesto (limitatamente alle strutture emergenti e senza troppi restauri), e uno minore ad Hagia Triada (località intermedia tra Cnosso e Festòs) che fu in realtà restaurato con più larghi consolidamenti dell'esistente, e non senza rialzamento del materiale caduto e ricostruzione semplificata dei supporti mancanti. 77

Stranamente nel periodo tra le due guerre il dominio degli studi da parte della filologia “filologica” – la filologia è quella scienza che ha mostrato che Shakespeare non era Shakespeare, ma un altro che si chiamava come lui – fece sì che tutto ciò che riguardava l'intuizione dello scavatore appassionato fosse tenuto per “congettura infondata”, a meno che non si attestasse per mezzo di documenti scritti (ma la stessa scrittura non esisteva 78

ancora) che quel mondo rivelato dagli archeologi fosse qualche cosa di più consistente di una semplice congettura.

Ma chi erano i Cretesi della civiltà minoico-micenea (dal 3000 al 1600 a.C.)? Forse un popolo di origine mongolica (date certe attinenze dell'arte loro con certe forme d'arte dell'India dei Gupta e i caratteri minuti e snelli delle figure da essi dipinte). E i Micenei erano il popolo che si sostituì bruscamente ai Minoici e fondò un impero feudale sul continente: rendendo vassalli i principati minoici ivi insediati e che avevano fatto parte in tempi mitici del comprensorio retto da Minosse e Radamanto.

Entro gli anni Cinquanta arrivò invece la decifrazione della scrittura più moderna (lineare B), di cui si trovano tracce abbondanti specialmente negli scarichi degli "archivi" di Pilo nell'Argolide. Fu anche questa decrittazione opera di un dilettante, Michael Ventris, stato lungamente nell'ufficio cifra del controspionaggio inglese (non senza l'aiuto di filologi illuminati). Si ebbe finalmente una lettura plausibile e progressivamente dirimente del lineare B. E la conclusione fu che si trattava di un dialetto greco reso ostico dalla scrittura sillabica. Ma greco era *trapeza* (la tavola) e si scriveva *tarapeza* (si leggeva *trapeza*, evidentemente: come in greco antico e anche in quello moderno).

Già: ma i secoli precedenti avevano prodotto una scrittura molto diversa e semi-geroglifica (lineare) e prima una ancora precedente: una specie di geroglifico (con larghi tratti di pictografia) che usufruiva in modo abbastanza poco sistematico degli stessi caratteri usati dai successori per il loro lineare A.

Il termine "lineare" non significa che questi scritti vadano necessariamente in linea da destra a sinistra e dall'alto in basso. Anzi. Come un aratore che, giunto alla fine del primo solco voltasse i buoi per ritornare al punto di partenza e arasse il secondo solco contro mano, la stessa scrittura greca "classica" si può scrivere – e non sarà stata un'innovazione – in modo bustrofedico ("a giro di bue"). E il rigo contromano può poi essere o non essere speculare nel tracciamento delle singole lettere. E già per il lineare B era stato abbastanza difficile raccapezzarsi. Figurarsi per il lineare A.

Ma la decrittazione del lineare A non era neanche in prima vista negli anni Cinquanta, mentre in tutto il mondo sorgevano cattedre di civiltà egea (pensando soprattutto ai trovamenti nelle Cicladi). Cattedre che avrebbero coltivato un loro molto ristretto orticello: quello di una cultura primordiale di idoletti in terracotta e di ossi di seppia incavati parte per parte per indicare il volto di una divinità senza volto (unendosi talora qualche frammento di scrittura a tali ritrovamenti). Naturalmente queste opere minori furono salutate dal solito coro dei conformisti quali geniali anticipazioni di Bran-

cusi, Archipenko, Lipchitz, Zadkine e Viani, intendendo evidentemente valorizzarle con tali peregrini accostamenti. Era molto più semplice dire che i suddetti scultori moderni ne avevano tenuto semplicemente conto.

Il lineare A è stato alla fine decifrato – pochi anni fa – dalla medesima *équipe* che aveva letto il lineare B: stavolta servendosi di un calcolatore di notevole potenza. E il risultato fu quello che doveva essere: anche il lineare A era scritto in greco; e in greco con tutta probabilità erano stati pensati i pensieri o le idee espresse dal “geroglifico” più antico.

Si vide allora o si vede almeno ora che la gran parte delle classificazioni e distinzioni precedentemente elaborate erano pretestuose e la coincidenza tra l'arte minoica antica, media e recente con le manifestazioni riscontrabili nell'intero comprensorio era legata a un normale avvicendamento di stirpi congeneri: con una specializzazione di stili secondo il genere istituzionale e le richieste della committenza.

I Minoico-Micenei erano fin dal principio Dori, Eoli e Achei. Le successive invasioni furono contrassegnate da due crisi. L'una si colloca intorno al 1750 a.C. con la distruzione dei vecchi palazzi dovuta probabilmente a cataclismi, maremoti ed eruzioni vulcaniche. Questi sembrano essersi ripetuti, in una seconda crisi, intorno al 1450, quando – pare – si ebbe l'esplosione dell'isola di Thera (Santorini) e la sommersione temporanea della città ivi sorta dopo il primo esodo da Creta. Un successivo crollo del costone soprastante ne sigillerà l'abitato: ritrovato in un eccezionale stato di conservazione e fatto risorgere (ma senza garantirne la sopravvivenza) negli anni Sessanta con gli scavi di Spyridon Marinatos e un pompaggio continuo delle acque di infiltrazione.

Le strutture a *megaron* delle case e la distribuzione a mezza costa con un centro direzionale paragonabile a una piccola città, quali quelle che si ritrovano nei luoghi eminenti delle attuali Cicladi, ne fanno un *unicum* che difficilmente potrà essere uguagliato in avvenire, data l'eccezionalità degli eventi che l'hanno generato.

Una parte di Creta era diventata nuovamente inabitabile: una parte dei Cretesi rimase sul posto. Ricostruirono i palazzi (quello che ne rimane risale in gran parte alla seconda fase), ma molti si trasferirono sulla terra ferma occupando il Peloponneso con centri nell'Argolide, nell'Elide e nella Fiotide, cacciando o soggiogando i proto-Dori che vi abitavano.

I Greci inizialmente si chiamarono Achei, da una delle loro stirpi al momento egemone. E se i primi Minoico-Micenei avevano conquistato una città frigia (forse chiamata Ilio), quelli che intorno al 1250, guidati dal monarca di Micene, s'impadronirono della rinata Troia (in posizione strategica troppo importante per lasciarle senza contrasto il controllo degli

stretti) non fecero che riassorbire una città achea con una serie di pressioni, di tregue e fatti d'arme che si chiamarono guerra di Troia. Quest'impresa fu quella che presso gli Eoli e gli Achei d'Asia fu celebrata come una tragedia panellenica dagli aedi e dai cantastorie. I principati Achei ed Eolici che qui erano rimasti floridi e i congeneri Ioni che abitavano l'Attica e la Ionia anatolica continuarono la civiltà micenea e diedero origine ai miti romanzzati dai cantastorie e celebrati dai poeti. Nascerà contemporaneamente anche la poesia lirica.

I Greci iniziano in questi anni la colonizzazione del Mediterraneo e di terre anche esterne rispetto alle colonne d'Ercole. Ercole-Eracle è il *deus ex machina* di questa fase. E Ulisse-Odisseo il rappresentante più umanamente credibile.

Ma nello stesso tempo (ritorno degli Eraclidi) i Dori che erano rimasti nelle sedi di provenienza (probabili Tracia e Macedonia) calarono dalla Tessaglia già dorica e si sovrapposero ai nativi e ai principati achei della Laconia, della Messenia, della Doride e dell'Elide che erano state doriche. Una parte degli Eoli e Achei (che detenevano ancora il dominio del mare) si ritirò addirittura nelle zone di prima provenienza nella Siria settentrionale e quindi nella zona costiera che ritenevano carissima (*philiste*) come la patria comune "sì bella e perduta" e si chiamarono Filistei (e da loro Palestina la terra promessa). E fu così che, mescolandosi con gli Ebrei, ebbero origine i Palestinesi.

Questi sono gli orientamenti recentissimi. E la tradizione omerica ne trova un'incredibile conferma, se si considera che la critica storica moderna nasceva con l'esercizio di una filologia positivista e distruttiva proprio nel campo della storia greca più antica e proprio con la "questione omerica".

Ora si scopre che Omero racconta i fatti già mitizzati dagli aedi (in gran parte), ma avvenuti in epoca controllabile a memoria d'uomo: risalenti pertanto a uno o due secoli prima. È più facile quindi, dati i tempi stretti (nell'ottavo secolo figurazioni sicuramente attinenti al ciclo troiano sembrano seguire già l'interpretazione omerica), che Omero sia veramente esistito (sia che questo nome corrisponda all'autore dell'*Iliade* o dell'*Odissea* o viceversa. Meglio ancora se di tutte e due).

«Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia». Così recita uno degli aforismi dello *Zibaldone* del Leopardi: riconoscendo implicitamente che uno solo sia l'autore – come già pensarono gli Antichi che si opponevano ai "separatisti" (i corizonti) – di ambedue i poemi: l'uno risalente alla giovinezza e l'altro alla maturità dell'autore.

Ma, contrariamente all'opinione di tali antichi grammatici e in accordo con un'osservazione di Aristotele, il poema della giovinezza è l'*Odissea*, che riflette esattamente la primaverile alba della civiltà marinara dei Gre-

ci storici: quando il gusto del meraviglioso e dell'avventura in terre remote e favolose faceva dimenticare «le vergini danzanti al sol di maggio» e le candide gioie dell'amore e della famiglia. E benché la psicologia dei personaggi sia talora molto più approfondita e credibile che nell'*Iliade*, qui vale dal principio alla fine la distinzione netta tra buoni e cattivi – tratto questo arcaico e semplicistico.

L'*Iliade* è il poema della maturità, della saggezza, del compianto e del perdono. Non avessero avuto i Greci altro che questi due poemi, già avrebbero avuto un modello morale che ne faceva un popolo privilegiato, il quale si esalta per la virile accettazione del dovere verso i propri cari, verso la patria, verso i propri ideali di bellezza e bontà pur non credendoci troppo: imparzialmente disposto ad accettare che nella faticosa vita degli uomini non vi sia una separazione così netta tra il tutto buono e il tutto cattivo. E l'eroe è colui che conserva la capacità di mettersi, senza condannare il vincitore, con tutto il suo cuore dalla parte dei perdenti.

Una morale che si oppone fortemente ai racconti esemplari degli altri popoli (Bibbia compresa) che non vogliono concedere all'uomo, se nemico, né la grandezza del sacrificio né quella del “bel gesto” dello sfidare la morte (come in un famoso scambio di battute tra Glauco e Sarpedone) solo per lasciare qualcosa di bello da apprendere a coloro che saranno. Perché tanto tutto è vano e per l'uomo il meglio sarebbe di non essere nato.

Il risultato dell'attuale revisione è che l'attendibilità dei poemi omerici sembra ormai fuori discussione. Il fatto che oggi non si leggano più è una perdita colossale per l'umanità. Il concetto stesso di Umanità, di Filantropia, di Interclassismo, del Dovere che è maggiore per chi è più in vista, per chi, in guerra segnatamente, ha indotto anche altri a seguirlo sapendo che avrebbero preferito non andarci affatto. Tutto questo è Omero. Sono gli ideali di Omero. Mentre abbruttiti dalla guerra gli uomini sono pieni di tutti i difetti possibili. Ma come uomini normali. Non sono degli assetati di sangue o desiderosi del sopruso per il sopruso; schiavi piuttosto della propria animalità, dei sentimenti primordiali, della paura e della pigrizia. Non meritano la condanna. Non sono “peccatori” ma vittime di un Fato, cui anche gli dèi si piegano. E il poeta assolve e perdona.

La fratellanza tra gli uomini e la simpatia per i vinti sono sentite come un valore superiore (perché gratuito); ed è rimasto di modello per tutti gli altri popoli. Anche per il Cristianesimo. «E tu onore di pianti, Ettore, avrai, / ove fia santo e lagrimato il sangue / per la patria versato, e finché il Sole / risplenderà su le sciagure umane»: questa la notissima clausola finale dei *Sepolcri*, che di questa morale disincantata e pietosa sono il miglior commento. Peccato che il leggere Foscolo sia passato di moda più di quanto non sia passato di moda il leggere Omero.

La valutazione dell'arte cretese è stata subito alta presso gli amatori, gli antiquari, i collezionisti e i viaggiatori del diciannovesimo secolo. Pioveva – per così dire – sul bagnato. Ci si era data tanta pena per tentar di tradurre nelle arti visuali movimenti quali il Simbolismo, il Decadentismo o il Postimpressionismo e dare vita a uno stile che nell'età industriale potesse convivere con le fabbriche più razionalmente spoglie e dimesse, rivestendole tuttavia di decorazioni simboliche e leggere, nella comune volontà di far crescere una città moderna abitabile e a misura d'uomo. E ora i sontuosi album di Sir Arthur Evans ti venivano a dire che il nuovo stile esisteva da quattromila anni.

Prima che tale stile, diversamente definito come Fin de Siècle, Art Nouveau, Secession, Floreale, Modern Style, Modernismo, prendesse piede (ultimo stile internazionale che coinvolgesse l'intera Europa e le sue dipendenze) non pareva vero che simili forme decorative, simboliche, leggere e floreali apparissero, eppure sempre nell'ambito di un'abitabilità a misura d'uomo, sulle pareti ricostruite nei verzieri, nei portici e nei bagni dei palazzi cretesi vecchi di quaranta secoli o giù di lì.

Gabriele D'Annunzio amava il Simbolismo e il Liberty, che poteva essere semplice e ornato. Delle età cosiddette decadenti, egli riteneva che non apprezziamo la decadenza per la decadenza (né aspettiamo, inerti, che il mondo ci rovini addosso), ma apprezziamo l'eccesso di cultura delle società che si dicono decadenti e da cui sono nati gli scultori tardo gotici, Dürer e Grünewald, Lorenzo Lotto, Michelangelo, Bernini, gli scultori di Versailles, Puvis de Chavannes, i tardi Monet e Renoir e, perché no?, anche De Carolis e Sartorio che avevano semplificato, e reso amabili i simboli, i motti, le allegorie e le sigle che così potevano tornare di moda e passare direttamente dal cartellone pubblicitario al quadro da parete, dalle decorazioni di un teatro alle pitture ufficiali di un palazzo di città o alle grandi composizioni storiche e allegoriche per il Parlamento italiano.

Di più. Il libro stesso (sull'esempio degli inglesi William Morris e Walter Crane) poteva essere trasformato in un oggetto di lusso, gradevole, leggero, maneggevole, ben stampato su carta di qualità: superbamente decorato di fregi, capilettera e illustrazioni, fatti talora a imitazione degli antichi, ma pertinenti indubbiamente al secolo ventesimo e connessi alle speranze e alle illusioni che il nuovo secolo portava necessariamente con sé.

I classicisti non furono d'accordo. Se piacevano alla fantasia “malata” dei decadenti, i coppieri degli dèi, le danzatrici, i lottatori e gli acrobati di Cnosso non potevano essere belli. E già si sapeva che i restauratori di Sir Arthur Evans avevano la mano pesante (e stavolta avevano indubbiamente esagerato). Ma poi c'era anche il Medioevo ellenico, che non si poteva eliminare. E fare i conti con esso non era un'impresa di tutto riposo.

Che cosa poteva aver avuto a che fare con Omero – che non esisteva – e con i suoi poemi – che non erano suoi, ma s'erano progressivamente dilatati nel corso dei secoli fino alle dimensioni attuali (mescolando fiori fieno e spazzatura) – tutta questa paccottiglia medio-orientale intorno al 1000 a.C., spesso raffinata, ma più spesso abbastanza grezza (secondo il comune standard della produzione orientalizzante, di promozione fenicia)?

Nessuna parentela, infine, era riscontrabile neppure con quell'arte greca che continuiamo a chiamar sublime, pur sapendo che la sua progressiva affermazione è già stata spiegata (e smitizzata) attraverso la sociologia dell'arte: come conseguenza non eludibile di fattori climatici, economici e ambientali, che evidentemente avrebbero agito nello stesso senso, chiunque di noi si fosse trovato al posto dei Greci. Sembra una proposizione ragionevole e solo moderatamente sospetta di *captatio benevolentiae* nei confronti dell'interlocutore. Ma se fossimo stati noi nei panni dei Greci, con l'identico bagaglio di esperienze e di vita vissuta, saremmo stati noi i Greci (lapalissiano); solo che non avremmo potuto vantarcene. Peggio. Avremmo perduto semplicemente il diritto di esprimere un giudizio qualsiasi su qualsiasi cosa. Perché in tal caso avremmo abolito ogni e qualsiasi idea e concetto di verità (e i positivisti di fine Ottocento e del primo Novecento ci sono andati vicino). Il determinismo stretto dei materialisti o è integralmente determinista o è una buffonata. Ma il materialismo di fine Ottocento non s'era accorto della propria circolarità. Dopo di che sarebbe stato inutile aprir bocca: e ogni occasione di affermare o non affermare fatti o giudizi sarebbe stata la miglior occasione per starsene zitti.

In realtà la maggioranza dei filologi greci amava il proprio lavoro e accolse con favore questo interludio primaverile, che veniva a situarsi a metà strada tra il mito e la storia. Eppure tutta la recente filologia greca si era fatta le ossa sulla questione omerica: spiegando per filo e per segno come un Omero non c'era stato e perché non poteva esserci. Ma la storia ha di queste sottili vendette e personalmente ritengo ci stia bene che al "miracolo greco" sia ora premesso questo strano preludio dell'arte cretese-micenea, che ha anch'esso in sé qualche cosa di prodigioso.

Oltre ai palazzi di Cnosso e di Festòs da considerare nelle ampie rovine e nelle ipotesi ricostruttive (quelle dell'Evans realizzate almeno in parte *in situ* e *in grandezza*) converrà vedere alcuni tipici esempi di casamenti rilevabili nell'ambito di murali più estesi o anche come figurazioni a sé stanti.

Le regge di Tirinto e di Micene sono in sostanza complementari: a Tirinto si sono salvati alcuni ambienti dei piani alti e i camminamenti sotterranei. Di Micene è visibile la cinta muraria della reggia e l'apprestamento difensivo della retrocessa Porta del Leoni. Non lontano dalle mura di

80

81, 82

83

84 Micene si ritrova il Tesoro di Atreo, una tomba a nuraghe o a trullo la cui costruzione avveniva con il metodo della falsa volta, che la costipazione di materiale di rinfianco finisce per trasformare in una volta vera.

85 L'episodio dell'intermezzo santoriniano è documentato dalle pitture, come s'è detto, di parate e processioni navali dipinte con mano leggera per una pittura di tocco, che in certi casi (anche per gli ampi orizzonti marini) può far pensare addirittura ai quadri pre-impressionisti di Turner mentre
86 l'elegante figura del pescatore starebbe bene in un dépliant firmato da Klimt.

87 Delle pitture ulteriori vanno segnalati anzitutto il sarcofago di Hagia Triada con figurazioni di culto iniziatico e le molte frammentarie pitture micenee.

88, 89 Ma la suppellettile più pregiata e più ricca è data dai molti recipienti decorati: si distinguono in uno stile di Kamares, uno stile naturalistico, una fase palaziale e una ripresa naturalistica. Non sappiamo come in realtà si
90, 91 scali questa seriazione. Sembra che le riprese di motivi più antichi e anche le imitazioni di stili esterni (egizio-fenicio) fossero correnti in tutti i tempi: fatte su ordinazione e sul modello preciso magari di una suppellettile antica e di famiglia.

92 Da ultimo, signaleremo la molta suppellettile d'oro. A partire dalle maschere sbalzate nell'oro delle più antiche tombe reali di Micene alle due
93 tazze mirabilissime e piene di movimento di Vafiò. Esse mostrano meglio di qualsiasi altra cosa le peculiarità dell'arte cretese, che la rendono una forma d'arte tra tutte particolarissima: capace in certi casi di osservazioni estremamente puntuali e di una stilizzazione che mai pecca per eccesso o per difetto, ma distribuisce il peso ideale della figurazione con misura ed equilibrio lungo l'intero "mantello" del vaso. Si potrebbe dire che le due tazze da Vafiò riassumano bene il carattere di quest'arte minoico-micenea nelle sue manifestazioni centrali. Opere che, pur avendo preso un po' da tutti e senza troppe pretese di originalità, si discostano in effetti da qualsiasi altra creazione dell'antichità e valgono come contrassegno di quest'arte attenta alla verità e al movimento, che chiamiamo minoico-micenea e non più preellenica. Perché a tutti gli effetti la nazionalità di questi popoli, pur diversi l'uno dall'altro, è ormai certo essere eminentemente "ellenica": e perciò, com'è nell'uso corrente dei paesi occidentali, "greca" senza prefissi né aggettivi.

Medioevo ellenico

Intorno al 1100 a.C. la migrazione dorica e le vicende dei grandi imperi afro-asiatici fanno migrare il baricentro del potere marittimo greco verso

il Mar Nero e la sponda orientale dell'Egeo con crescente affermazione del potere degli Ioni, che da tempo erano ben inseriti nelle compagini vicine come il regno di Lidia e non senza attinenze con gli imperi assiro, neobabilonese e da ultimo con la Persia degli Achemenidi. La talassocrazia cretese è un lontano ricordo, non quella eolica, ionica, achea e tessalica (per non parlare della nascente Sparta dei Lacedemoni).

Ora tutte le stirpi sono sui mari. In concorrenza con il colonialismo fenicio che cerca un insediamento stabile, la colonizzazione greca non cerca dapprima che dei punti franchi commerciali e s'impone con la superiorità tecnica e lo spirito d'iniziativa (qualsiasi notizia di paesi favolosi e lontani merita il rischio di un viaggio alla ventura, come quella del ritorno di Ulisse).

Se non si troveranno condizioni favorevoli in un luogo, si andrà in un altro: pestando magari i piedi ai nativi, che però tendono ad assimilarsi, ad associarsi e a dare origine a una miriade di stati indipendenti. Alcuni stati erano governati dagli eredi o dai cadetti delle vecchie monarchie, altri legati alle oligarchie che dominavano in altre "madrepatrie" al momento della deduzione della colonia. Altri ancora sono retti da governi assembleari: più aperti, ma non ancora democratici. Tutte le città greche partecipano a questa colonizzazione del Mediterraneo tanto che l'Italia Meridionale con la Sicilia prenderà il nome di Magna Grecia (Grande Grecia).

Per questo periodo si è parlato di "Medioevo". Ma ciò è avvenuto piuttosto per la scarsità dei trovamenti, che per l'accertata depressa qualità dei reperti.

L'arte cretese-micenea non sembra dimostrare caratteri rivoluzionari o assolutamente distintivi: contraddittori – per così dire – rispetto alle culture del Medio Oriente tra le quali si è trovata a nascere e crescere. Risulta ciò non di meno (per quel che se ne può vedere) diversa da qualsiasi altra. E ciò che sembra veramente miracoloso è la gioia di vivere che essa generalmente esprime.

Sarà stato effetto del clima, della sicurezza che il dominio del mare ti dava (specie se abitavi in un'isola) e dell'isolamento stesso se quest'arte, che non innova radicalmente mai (specialmente nei confronti dei Sumeri, degli Egizi e dei Fenici), risulta tale quale potrebbe essere l'espressione di gente che è informata di tutto e ha confidenza con la produzione di ciascuno dei concorrenti, ma sembra anche voler introdurre (per la prima volta) due elementi che non si ritroveranno uniti prima del secolo XIX. Il primo è un criterio di eleganza un po' artefatta nell'abbigliamento e nella "modestia" (di tipo parigino-ottocentesco) e il secondo sembra consistere in una gioiosa presa di possesso del mondo naturale.

Espressione codesta del singolo artista? O forse piuttosto di tutto un popolo di uomini liberi? Più semplicemente significa solo questo: che l'artista lavora per chi lo paga, ma "crea" solo per se stesso. Una concezione "moderna" che può manifestarsi evidentemente in tempi anche molto remoti e primitivi. E la conclusione potrebbe essere in un certo senso scontata (fallace rispetto al reale progresso nella specializzazione delle tecniche artistiche): che in arte non c'è progresso e che il "miracolo greco" non è che non esista, va solo retrodatato di altri dieci o quindici secoli.

Quanto al Medioevo propriamente detto (tra il secolo XI e il IX a.C.), le più recenti scoperte hanno mostrato che, pur trattandosi di un momento di crisi economica connesso con un'esplosione demografica senza precedenti (seguita da imponenti fenomeni di migrazioni e rimescolamenti di popolazioni: con la relativa scoperta della dimensione tragica della condizione umana), la "grande depressione" (il supposto "buco nero") non c'è mai stata. All'alba del primo millennio la suppellettile di tipo miceneo continua ad essere prodotta ed esportata da e in più luoghi: sicché la libertà assoluta della stilizzazione a mano libera vale e si affina proprio nella ripresa e reinterpretazione degli stili di Kamares, palaziale, naturalistico e naturalistico-stilizzato.

Nessun vaso è uguale all'altro (quando non facciano parte di un medesimo fornimento) e anche si comincia a intravedere una predilezione accordata alla presenza della figura umana e degli elementi paesistici. Compare a un certo punto uno stile che sembra nascere, viceversa, dalle fasi più astratte della produzione micenea. È quello dei vasi cosiddetti del *Dipylon*, dal nome di una delle aree sepolcrali dell'antica Atene. Vuol dire che ad Atene è successo qualche cosa che ha imposto ad un certo momento (inizi del secolo VIII?) una sua piccola iconoclastia? Proibita per decreto la rappresentazione naturalista della figura umana e quindi ogni e qualsiasi rappresentazione? Anche questo è possibile, ma lo stile del *Dipylon* non si distingue in quanto a tecnica dalla contemporanea produzione figurata. E si direbbe che codesti enormi crateri ed anfore, che ebbero certo una destinazione sacrale e forse fin dal principio funeraria, fossero il prodotto esoterico per una setta di iniziati o magari il frutto di un temporaneo interdetto.

All'inizio dell'esplosione della ceramica greca vera e propria sembrerebbe quasi che gli artisti più esperti, quelli operanti nella parte più urbanizzata dell'antica città, abbiano voluto procedere a una verifica delle proprie capacità tecniche e delle proprie conoscenze geometriche. Quasi una sfida di fronte (da un lato) ai produttori di vasi decorati con qualche disinvolatura di fregi geometrici e campi figurati "a senso" e (dall'altro lato) di fronte ai produttori di contenitori per liquidi e per solidi (in genere

di destinazione alimentare e che non dovevano essere caricati alla rinfusa né sui carri, né sulle navi).

Il tipo della grande giara non era mai stato considerato un oggetto di pregio, salvo che per la sua impermeabilità e robustezza. Ora questa produzione, non a caso sacrale e funeraria, sembra – s'è detto – quasi una sfida. Una sfida di tipo razionalista. Anche la pura geometria può dar luogo (purché l'esecuzione tecnica sia rigorosamente esatta) a delle opere “belle”. Belle di una bellezza compiuta, che si vale di rapporti semplici: i quali, però, derivano da una geometria enormemente più matura e progredita rispetto ai tentativi recenti di un Piet Mondrian e dei suoi seguaci.

Evidentemente siamo di fronte a una prima lettura analitica delle corrispondenze tra numeri e forme: ispirata da una setta pre-pitagorica. E di fronte a un primo tentativo di industrializzazione nella produzione dei container per il trasporto marittimo. Perché contenitori di tal fatta dovevano essere affondati nella sabbia che serviva da zavorra, ma anche essere assicurati alle ordinate e ai bagli della nave stessa ed essere uniti tra loro da un sistema di tiranti elastici: essere cerchiati infine in modo composto (cordami vari o cerchi di nervo e corno come negli archi da combattimento?) sì da resistere alle trazioni e torsioni indotte nella stiva dal beccheggio e dal rollio.

Quest'anfora è documento di un momento particolarissimo: forse della prima *sinoichia* e dell'istituzione di un più corretto ordine di civile collaborazione tra i vari demi e le varie classi. Atene comincia a primeggiare nel commercio marittimo con i suoi navigli agili e veloci. Il carico utile delle navi armate era pur sempre considerevole e l'organizzazione di convogli scortati dalle navi da guerra era già una pratica comune.

Fanno le loro apparizioni le già leggendarie *triere* (a tre ordini di remi), una cui copia corretta (benché di un modello primitivo) ha tenuto ultimamente, con equipaggio di canottieri esperti nella voga di punta, una velocità di crociera sugli 11-12 nodi per una traversata sulla media distanza, mentre con il vento in poppa e sul miglio lanciato ha avuto – dicono – spunti da 24 nodi. È chiaro che la preparazione di qualche secolo nel campo della marineria corsara aveva dato agli Ateniesi un primato tra tutti nei commerci via mare, ma questo implicava un progresso tecnico generale.

Ottenere di compartire una giara delle dimensioni di quella del *dipylon* con micrometrica esattezza negli spartimenti anulari che debbono tornare uguali e in quelli crescenti (secondo una qualche regola matematica dal basso in alto) voleva dire disporre di colossali torni con avviamento a manovella e tali da rimanere rigorosamente in assetto mentre per lo spessore voluto i cerchi paralleli venivano incisi in quanto pertinenti alla sagoma

esterna tenuta ferma “a coltello”: premuta contro il mantello del vaso e vorticosamente mordendo nell’argilla già dura.

Ma soprattutto significava che molti problemi erano stati risolti. Qual era il rapporto tra la sagoma di rotazione e il mantello di un solido di rotazione? E come si coordinava in pianta la partitura verticale in una serie di spicchi secondo cerchi meridiani segnati in base al riferimento ottagonale di questo vaso o sul modello (secondo un diverso numero di settori) di un qualche altro poliedro a simmetria totale (non ancora “platonico”)? Che il processo di costruzione della sagoma fosse identico a quello che risulta da vari saggi di ricostruzione non lo giureremmo proprio. Ma che il procedimento sia stato qualche cosa di molto simile e di non meno complesso e perentorio, questo sì che si può dire e credere senza difficoltà. E anche la cottura di simili vasi e l’invetriatura (utilizzando smalti silicei che se spalmati in spessore ridotto non avevano bisogno di ricotture al gran fuoco) erano cose già perfettamente raggiungibili usando impasti di argilla e caolini.

Non è quindi neppure vero che il bel “rosso mattone” dei vasi greci (sia a figure nere che a figure rosse) fosse sempre il colore naturale della terra cotta. Anzi, il più delle volte il colore era dato da un’incamicatura (ingubbiatura) sottostante alla vernice. Il passaggio all’arcaismo greco si ha con le successive produzioni dette corinzie, rodie, protoattiche e laconiche. Ma non bisogna credere sempre a tali denominazioni come indice di separatezza e di produzione rigorosamente locale.

Arcaismo: vasi rodii, corinzi e attici e a figure nere

Corinto, come Calcide nell’Eubea, come Caere nell’Etruria e come la stessa Samo (“portar vasi a Samo”) erano piuttosto i luoghi di concentrazione e di smistamento del vasellame che era prodotto un po’ dovunque. Vi si trasferivano le intere fabbriche: lo si sa dalle firme dei ceramisti o, per conto loro, da quelle dei pittori decoratori (che pure firmavano).

Il settimo secolo a.C. vede già all’opera una pluralità di indirizzi pur nel rispetto di una tradizione trans-micenea e trans-geometrica. I vasi laconici si distinguono per la precoce rappresentazione di figure umane di guerrieri e di eroi. Mentre lo stile protoattico si svolge pianamente dal geometrico, trasformando rapidamente l’ideogramma in vignette e quindi in vere e proprie caricature.

Merita di essere ricordata anzitutto la *potnia theròn* (signora delle fiere: un’antica divinità legata al mondo primitivo della caccia e della domesticazione) raffigurata in un particolare di un’anfora da Tebe, ora al Museo

archeologico di Atene. Non bisogna dimenticare che, anche se i disegnatori non avrebbero saputo, volendo, disegnare come Ingres, qui il caricato oltre ogni limite è decisamente voluto e l'effetto da vignetta umoristica ricercato a bella posta. Non a caso i moderni vignettisti politici si servono proprio di codeste deformazioni per colpire i "politici" da cui dissentono. Anche la vignetta senza veleno, o da settimanale illustrato, vi ha attinto e vi attinge a piene mani. Uno dei primi a farlo è stato Ernesto Cattoni, le cui signore dal naso lungo dipendono quasi esclusivamente da una raffigurazione dell'incontro tra Apollo e Artemide di un grande vaso di Melo, ora ad Atene, e dai vasi ad esso imparentati.

Anche per il sesto secolo le provenienze dei vasi non sono sempre accertate. Si presumono rodie certe ceramiche di stile orientalizzante decorate con animali al pascolo stilizzati secondo precise simmetrie, come è in una *oinochoe* (brocca da vino a tre becchi) del Louvre con daini e stambecchi (oche, grifi e decorative spirali sulla spalla) dipinti in un bruno quasi nero su un fondo beige chiaro che potrebbe anche essere stato bianco in origine.

Bianchi sono da principio i fondi dei vasi corinzi che usano con effetti decorativi di molto equilibrio i colori bianco, nero e rosso vinoso (tutti riportati) e sviluppano per proprio conto i motivi orientali delle fiere e dei mostri in raggruppamenti calibrati. Ma la concorrenza, prima forse attica e poi etrusca, s'impadronisce presto della formula e non sempre ciò che passa per corinzio, benché d'epoca, sarà veramente corinzio. Le *idrie* (vasi d'acqua a tre anse) cerretane usano molto anche come base il colore terracotta: spesso con ingubbiatura giallo-mattone che rinforza (un tono più su) il colore reale dell'impasto. Sono colorite in bianco e nero e con qualche tratto chiaroscurale e qualche appoggiatura in bruno. I soggetti sono spesso tratti dal mito di Ercole, ma trattati con spirito derisorio e dissacrante. Un'analogia idria di Monaco, detta calcidese, potrebbe essere prodotta dovunque: i colori sono quelli dei vasi corinzi, più il color mattone delle idrie cerretane, ma non è una garanzia. Potrebbero essere prodotte in Etruria la gran parte delle idrie rinvenute nel territorio di Cerveteri. Ma da produttori greci, probabilmente ateniesi, emigrati da Cuma quando la città venne conquistata.

A questo punto giova tener presenti due vasi corinzi "tipici" (ma il secondo potrebbe essere un prodotto attico). Il primo è una brocca da vino "senza becchi" (Londra, British Museum) con leoni affrontati e arpie che formano coppia come due vedute laterali ribaltate ai due lati del medesimo muso (lo stilema passerà nei capitelli romanici). Da notare che molti di questi motivi potevano essere ripetuti mediante uno stampino (tipo normografo) fatto aderire al mantello del vaso. Ma ciò che è più caratteristico

è il riempimento di rosette più grandi o più piccole a seconda del campo bianco che si deve “rompere”. Attenti a non confondere questa esigenza di mantenere costante il peso delle figure nel complesso decorativo con l'*horror vacui* barbarico.

99 Per capire quanto intellettualisticamente premeditato sia lo spargimento delle rosette basterà vedere a riscontro il secondo vaso: la grande anfora corinzia del British Museum, con le sue cinque file di animali sovrapposti. In questo caso pare che tali procedure fossero comuni al tessile o ai ricami. Infatti basterebbe riprendere un “modulo” (nove animali in tutto e ripeterlo a stampo mediante cilindro) per ottenere una stoffa stampata di perfetto gradimento per l'occhio di un moderno consumatore. Inutile dire che il tentativo è già stato fatto. Le rosette ora impegnano gli interi campi bianchi non toccandosi tra di loro e non toccando i contorni degli animali araldici.

Il risultato è sorprendente: i campi bianchi sono stati del tutto eliminati e si sono trasformati in una linea bianca di contorno continuo e di costante spessore. Ogni animale e ogni rosetta grande e piccola ne risultano circoscritti con effetto di massima evidenziazione delle forme animali e vegetali. Ma il color bianco continua ad essere uno dei colori presenti nella bordura (dal punto di vista dell'uguale distribuzione dei pesi, pari al nero e al rosso vinoso nella tessitura del motivo ornamentale). D'altra parte, questa filigrana bianca che avvolge le forme mantiene ancora il significato iniziale di spazio vuoto e *relativamente* lontano. Si è parlato tanto di pittura bidimensionale all'epoca delle avanguardie storiche. Ed ecco che questo esempio tra i più tipici di decorazione piatta bidimensionale non aderisce veramente alla superficie del vaso. Ma le figure dei mostri si stagliano *davanti* a quella superficie con l'apparenza di un bassorilievo e *dietro* ad esse si apre per indizi sofisticati ed effetti pur risicati una lama di spazio “infinito” nell'ambito di ciascuna fascia.

Sarebbe in teoria facile istruire un computer dotato di videoregistratore a dilatare automaticamente – date le sagome dei leoni e dei grifi dell'*oinochoe* corinzia vista or ora e la loro posizione relativa – il numero e la grandezza delle rosette fino a farne risultare una composizione simile alle fasce della grande anfora che s'è considerata per ultima.

Sono molte operazioni su molte variabili con problemi di massimo e di minimo e con l'idea da perseguire ben fitta nella testa. Ma non so se sarebbe facile ottenere da un programmatore di elaborare un algoritmo veramente efficiente. Solo questo preme soggiungere: che questa sembra proprio una tipica operazione da computerizzare e che, descrivendola analiticamente, se ne eliminerebbe l'apparenza di complessità. Complessità che

resta tale comunque s'imposti il problema. Sicché è utile vedere come se la cavavano i Corinzi (o gli Ateniesi) che dovevano solo procedere manualmente secondo le linee del programma mentale operativamente costruito e memorizzato fase per fase.

La grande produzione ceramica dell'Atene arcaica finisce per spiazzare tutti gli altri concorrenti. Dall'inizio del sesto secolo e lungo l'intera durata di esso la tecnica a figure nere si impone come quella che sfrutta in modo sempre più perfetto le forme e le parti dei vasi sempre più armonici e ben proporzionati nel profilo e nella forma delle spalle, del collo e delle anse. Il *cratere* (vaso da mescita), l'*anfora* (da trasporto per olio e vino e, se decorata, articolo più che altro da regalo, anche come coppa da offrirsi agli atleti vincitori dei giochi), la brocca (*olpe*), l'attingitoio (*kyatos*) e le stesse coppe da bere (*kylix* a bordi bassi e anse ribassate; *kantharos* con anse alte sopra il boccale e simili, se di profilo, alle ali di una cicala; *mastos* = mammella e *rhyton* = corno che dovevano essere vuotate d'un fiato perché non si potevano posare che ribaltate) sono gli arnesi necessari per il rito solenne, gioioso e licenzioso del simposio. In breve, tutti i paesi del Mediterraneo impararono a contraffare i vasi ateniesi e a riunirsi per bere insieme con o senza la compagnia delle donne. La civiltà arcaica era in tal punto maschilista: le donne che non fossero etere, mime o danzatrici erano escluse dalle feste degli uomini.

Tuttavia molti erano i vasi d'uso esclusivamente femminile. Altri erano spiccatamente nuziali. Altri ancora, come la *lekythos* o il *loutrophoros*, d'uso esclusivamente funerario. I vasi sono stati trovati specialmente nelle tombe: come corredo funerario delle tombe etrusche segnatamente, tanto che fino all'età neoclassica i vasi greci furono chiamati correntemente etruschi. Ma gli Ateniesi non seppellivano i loro vasi, li facevano per usarli o per venderli. Non se ne ritrovano che cocci negli scarichi delle città veramente greche.

Ma torniamo ai vasi a figure nere, che furono prodotti in gran quantità appunto dall'inizio del sesto secolo: con la nuova prosperità dovuta alla saggia costituzione di Solone, che aveva diviso la città in classi di censo (per cui a chi aveva maggiori diritti toccavano anche i maggiori doveri).

Ora la ceramica attica a figure nere (*Keramikos* era il nome del sobborgo di Atene dove erano concentrate le fornaci e gli atelier dei decoratori) comincia con un capolavoro per certi lati insuperabile: il grande Vaso François del Museo archeologico di Firenze. Si tratta di un enorme cratere ad anse rivoltate a voluta sopra il labbro del vaso. Prodotto intorno al 570-550 a.C. dal vasaio Ergotimo e dal pittore Clizia, è alto più di 65 cm, con spessori in certi punti inferiori ai 2 millimetri. È diviso in sette fasce

sovrapposte (compresi il piede e il labbro), di cui cinque figurate con movimentate scene di guerra, di caccia e di giochi funerari. L'interpretazione letterale che si ha, leggendo del resto i nomi degli eroi omerici presenti, è mitologica, ma non necessariamente politica come vorrebbe una recente reinterpretazione iconologica: probabilmente esatta nei molti accertamenti iconografici, ma indifferente per l'apprezzamento dell'opera quanto a comunicazione visuale e a tecnologia.

101 Capolavoro di un'epoca di poco più avanzata si deve considerare l'anfora firmata da Exechias ("Exechias dipinse e fece"), dei Musei Vaticani, con Achille e Aiace che giocano sopra un tavoliere o scacchiera a una specie di morra dichiarando uno un "quattro" e l'altro un "tre". Sul lato opposto, il congedo dei Dioscuri da Leda. Sono praticamente due campi risparmiati nel corpo di un vaso coperto per il resto da una compatta stesura di vernice nera.

Ciò che rende insuperabili nel loro genere queste figurazioni è la raggiunta scioltezza nella resa anatomica delle figure di uomini e cavalli e la sottile, calligrafica notazione lineare all'interno delle armature, delle masse muscolari, delle vesti e delle barbe con tratti sottilissimi di incisione a bulino e con effetti anche di tratteggio e come di ricamo. Certo, i tratti di bulino apparentano questo grande incisore di vasi ai grandi incisori a bulino delle stampe raffinatissime e riproduttive del Seicento francese.

102 Nella brocca al British Museum del Pittore di Amasis (Amasis è noto prevalentemente come produttore) le notazioni aggiunte di rosso vinoso e l'abbondanza dei bianchi consacrano una policromia più ampia e meno austera di quella di Exekias, bulinista insuperabile.

103 Prima abbiamo detto di un vaso corinzio dove a un muso ferino erano attaccate due vedute ribaltate a destra e a sinistra del corpo della belva. Un analogo caso di dissociazione prospettica si ha per esempio sulla coppa detta "dell'uccellatore" del Louvre. Vi si vede un uomo che, nel convenzionale atteggiamento della corsa, afferra con le mani le chiome di due alberi "ribaltati" lateralmente e che con la chioma ricadente a semicerchio occupano armonicamente l'intero campo circolare. Probabilmente l'albero è uno solo, per il quale, non potendosi dare una vista dall'alto, si accetta allegramente la convenzione che giustappone piante e alzati. Le due vedute sono lo stesso albero ribaltato a destra e a sinistra, mentre l'uomo abbraccia il tronco per salirvi o vi è già salito. Ma vale poeticamente l'interpretazione di André Devambez: che l'uomo danzi nella foresta ed esprima la gioia di essere al centro della natura.

E per concludere questo assaggio nel campo della ceramica del sesto secolo, proponiamo un vaso contemporaneo ai precedenti e decisamente fuori codice: l'esemplare del British Museum, uno dei meglio riusciti del

cosiddetto “pittore dell’uomo in corsa” e della ceramica detta di Fikellura, proveniente da Camiro nell’Isola di Rodi. Del quale si può ben dire che l’atleta raffigurato non risponda minimamente all’ideale della *kalokagathia* greca: certo esprime la velocità con insuperabile efficacia.

Arte greca classica (perché la pittura precede): i vasi a figure rosse

Verso la fine del secolo VI, quando le tirannidi (signorie) s’erano dovunque sostituite alle troppo litigiose repubbliche aristocratiche, e ad Atene segnatamente con Pisistrato e i pisistratidi (i figli Ipparco e Ippia), si ebbe un periodo di particolare prosperità e floridezza. Ciò era dovuto al saggio uso che delle leggi di Solone aveva saputo fare il fondatore della breve dinastia mantenendosi ininterrottamente al potere per quasi un ventennio (546-527 a.C.).

Nel 514 una fazione di aristocratici capeggiata da Armodio e Aristogitone uccise Ipparco, che fu al potere dopo il padre. Cinque anni più tardi sarebbe stato congedato lo stesso Ippia, che forse era stato d’accordo in un primo tempo con i tirannicidi ma che era indubbiamente invisso per la palese protezione da parte del re di Persia. Questa “crisi” sembra essersi svolta senza che la crescita culturale di Atene ne risentisse. E benché la pittura ateniese non avesse contribuito più delle altre città-stato allo sviluppo dei primi passi (Cimone di Cleone che introdusse gli scorci – *catagrapha, imagines obliquae* – pare fosse un peloponnesiaco di Sicione), non c’è dubbio che la produzione di vasi a figure rosse sancisse il primato di Atene nel campo della pittura.

Del pari il grande pittore Polignoto di Taso, attivo dalla metà del secolo V, opera ad Atene e ha indubbiamente un seguace o un parente in un Polignoto (II) che firma un certo numero di vasi di carattere non lontano dal più arcaico stile fidiaco.

Avendo ormai abordato il ciclo classico dell’arte greca, sarebbe logico cominciare dall’architettura e seguitare con la scultura più ampiamente documentata e dipendente in parte dall’architettura. A quest’ultima spetterebbe poi il posto d’onore per la maggiore implicazione di caratteri economici e sociali e quindi più strettamente storici che essa comporta.

Ma la ragione di seguitare con la pittura (con la ceramica a figure rosse segnatamente) dipende da un’altra ragione. La civiltà greca lungo tutta l’antichità e fino ai Bizantini pregiava la pittura non meno che la scultura. E la storia progressiva, nel senso di aggiunte progressive di caratteri più sciolti e più complessi (in termini di incremento di realismo, di dominio reale sul mondo esterno), spetta alla pittura e non alla scultura, legata alla

sola enfatizzazione del corpo umano o altrimenti con compiti di complemento e di servizio rispetto all'architettura. Vi furono certo luoghi deputati alla raccolta delle pitture più antiche o più rinomate, come la pinacoteca annessa ai Propilei. E i portici dell'agorà (piazza del mercato: "foro" secondo la dicitura latina), come la *Stoà Poikile* che Polignoto aveva dipinto con scene celebrative dell'Atene posteriore alle guerre persiane e in cui era raffigurata (e riconoscibile) la figura di Milziade. La *Stoà* era stata ricostruita espressamente per essere dipinta e quindi poteva "portare" tranquillamente il nome di Polignoto, che potrebbe aver dato il disegno della stessa architettura.

Quanto al sormontare delle figure rosse, si tratta di un processo complesso ma relativamente rapido. Forse la crescita di un pubblico di commercianti, artigiani e agricoltori ricchi, sostituendosi alla più ristretta committenza aristocratica, aveva espresso un ceto di compratori più interessato alla verisimiglianza delle figure rosse in cui i segni usati a pennello all'interno della sagoma "risparmiata" (di un incarnato non lontano dal vero, quando si pensi al nudo maschile) riuscivano molto più espressivi e meno raffinati dell'austera "sublime" eleganza dei maestri dello stile a figure nere. Che in particolare restavano inimitabili nella perfetta collimatura tra decorazione e illustrazione raggiunta (si vedano le linee anatomiche e i rabeschi sulle armi e sulle stoffe "operate").

Ma la *pittura*, già con questi maestri dai colori austeri e astratti, si era imposta come arte trainante. Anche se si trattava ancora di disegno colorato, non c'è dubbio che il nome di Exekias (come quello di Klitias, di Sofilos, di Amasis) doveva essere noto agli Ateniesi quanto quello dei maestri di niello (da cui nascerà l'incisione moderna) nella Firenze del Quattrocento. E se noi non sappiamo se Cimone di Cleone abbia dipinto vasi, certo è che già i vasi a figure nere rivelano una tale maestria nello scorcio che mostra come i loro maestri fossero "aggiornati" quanto chiunque altro; poiché appunto era il disegno il fondamento virtuale di tutte le arti, una volta scelta la via (con la filosofia naturale della scuola ionica e con il calcolo numerico dei Pitagorici) di porsi dei problemi e di risolverli razionalmente.

La ragione principale dell'inversione Pittura, Scultura, Architettura anziché Architettura, Scultura, Pittura è tuttavia più banale. Della pittura greca (di cui non restano che testimonianze indirette e qualche lacerto di originali sulle tombe di Pella e di Verghina) noi possediamo in realtà (per la parte iniziale) la testimonianza dei vasi diretta e praticamente intatta (anche se i vasi si ritrovano rotti per schiacciamento) nei depositi funerari di popolazioni non greche. Basta incollare i pezzi per avere – spesso – il vaso così com'era uscito dalle mani del pittore e dopo l'ultima lucidatura prima di immetterlo nel commercio.

Niente di simile esiste per la scultura: anche se molte copie neoattiche e romane testimoniano per gli originali perduti. Ora siamo del resto in grado di conoscere anche un gran numero di originali, sicuramente prodotti dai grandi atelier o botteghe e fatti dalle mani stesse dei maggiori artisti. Ma in quali condizioni sono in genere le opere recuperate dagli scavi degli ultimi secoli? Spesso non si tratta che di informi tronconi che si riescono a valutare solo con un attento gioco di paragoni e rimandi o di sapienti fotografie per ricavarne un'idea parzialmente restitutiva: di un complesso, di una statua o più statue ridotte a frammento.

Spesso il degrado per inquinamento atmosferico le ha poi così profondamente erose da renderle irriconoscibili (sia i capolavori che le copie). Spesso un calco in gesso formato sull'originale (un paio di secoli, un secolo o solo mezzo secolo fa) ci dà di più di quanto non ci dia l'originale degradato. E la buona conservazione è del tutto casuale: solo i gioielli e gli oggetti d'oro, d'argento e di bronzo dorato si sono salvati (se si sono salvati) talora in condizioni ottimali; e altrimenti le statue del culto isiacco scolpite nel duro granito dei Faraoni, anche se rinvenute per esempio a Roma o a Pompei.

L'architettura è anche talmente corrosa, priva di colore, stuccature, dorature: restaurata quasi sempre in modo massiccio perché in realtà la ricostruzione ideale risulta ardua anche per lo specialista e gli stessi rilievi e modelli daranno completamente necessariamente ipotetici e largamente arbitrari.

Questa è la ragione per cui per l'arte greca ed ellenistica si comincia dalla pittura per passare alla scultura e all'architettura, mentre per l'arte italica e romana si farà esattamente l'opposto: architettura, scultura e pittura. Così il discorso può ora continuare con un accenno più preciso ai vasi a figure rosse, al punto cioè dov'eravamo rimasti. Mentre si ristabilirà, più avanti, la continuità (per l'architettura) del ciclo greco-ellenistico-romano.

Le figure rosse compaiono da principio in particolari (sul piede o nell'ansa di un vaso per il resto a figure nere) poi Andokides cominciò a dipingere indifferentemente a figure nere e rosse e in certi casi (imitato da molti) la medesima scena sui due lati di una medesima anfora una volta nera in campo rosso e una volta rossa in campo nero.

La novità in questi anni, che sono quelli della grande affermazione di Atene per la parte avuta nella guerra persiana (a Maratona, 490 a.C., non c'erano gli Spartani), è che la pittura vascolare può testimoniare anche per la pittura su tavola o su muro, di cui non rimangono che scarse tracce utilizzabili, e può assimilarsi ad esse nell'impegno di dominare la figura uma-

105, 106

na e animale, badando per il resto (non avendo la preoccupazione di un colorito che fosse altrimenti o più che allusivamente realistico) all'armonia delle composizioni e all'equilibrio delle forme e delle tinte. Si passa quindi dall'ultimo arcaismo, quasi senza scosse, al cosiddetto stile severo. Che si affermerà dopo il 480 a.C. e le battaglie di Salamina e di Platea.

Nel 1968 è stato viceversa scoperto un monumento di pittura murale in una tomba pestana (Paestum: ai suoi bei tempi Posidonia): una serie di pitture che in pratica occupano i cinque lati, soffitto, due lati lunghi e due corti (tolto il pavimento), di una tomba a camera ridottissima: praticamente una sorta di loculo formato da lastroni di arenaria con una leggerissima preparazione di stucco.

107

È la Tomba del Tuffatore, rappresentato sul lato interno del "coperchio". Vi si è ravvisata un'allegoria generica della morte e senza particolare allusione al defunto che è ivi depresso. E si è detto che la figura giovanile si lancia in uno specchio d'acqua che rappresenta l'aldilà; che ciò può essere dovuto all'influenza locale di riti etruschi o apuli; che è notevole che nelle gioie della vita rappresentata sui lati lunghi vi è un accenno all'amore omosessuale; che questa pittura, che è l'unico originale pertinente all'arcaismo greco, dimostra che non c'è somiglianza o che è trascurabile la somiglianza tra la pittura vascolare e questa, di Paestum, che ha dei tratti di maggior ricchezza soprattutto spaziale.

L'unica cosa che non s'è detto è che questa pittura, riferibile ai tempi delle guerre persiane, possiede già un tentativo sistematico di chiaroscuro, trattandosi di una sovrapposizione in perdita di tre gradazioni di incarnato (più o meno com'è insegnato da Cennino Cennini, scolaro degli scolari di Giotto, che dichiara essere questo il metodo del maestro). Questa sì che è una gran cosa. Non perché ci sia del chiaroscuro (ce n'è anche in Exekias): ma perché il chiaroscuro è sistematico.

Non si è parlato di chiaroscuro sistematico per una ragione anche più banale che non si creda. Nell'elenco dei passi senocratei riportati da Plinio, e che sono in realtà la sola e vera storia dell'arte antica di cui abbiamo testimonianza diretta, la conquista del chiaroscuro è registrata tra le scoperte molto antiche (di cui non si possono assegnare né i tempi né i nomi). Si trova tra i paragrafi pliniani iniziali (Libro XXXV, paragrafo 29). Finalmente l'arte di per se stessa distinse e "inventò" il lume e le ombre, mentre la differenza dei colori si eccitava con alterna vicenda; dopo di che fu aggiunto il lustro (*splendor*), che è altro dal lume. E ciò che è intermedio tra lume e lustro da un lato e le ombre dall'altro chiamarono *tonon* (gradazione) e le commettiture e i passaggi dei colori chiamarono *harmoghé*.

Senocrate aveva fatto queste osservazioni per l'arcaismo, ma lo Schweizer prende il passo di Plinio e lo trasporta a seguito dei paragrafi 56 e 58, dove si parla di Cimone di Cleone e di Polignoto.

Detto questo non resta che riportare il paragrafo al suo posto e si vedrà anche che la pittura pestana, in ciò preziosissima, riscontra del resto bastantemente con la pittura vascolare e in pratica si colloca tra Eufronio e Duride con maggior attinenza a Eutimide e se non altro “in direzione” del Pittore di Berlino.

Ma torniamo al periodo successivo al 479 a.C. Atene era stata distrutta: bisognava ricostruirla. Il nuovo programma per l'Acropoli implica un impegno di lavoro inimmaginabile per artisti e artigiani e la ceramica allora viene nuovamente esportata in tutto il mondo conosciuto.

I maestri di questa fase che superano senza eluderle le convenzioni dell'arcaismo si chiamano Eufronio, Eutimide, Epitteto, il pittore di Cleofrade, poi Duride, il Pittore di Berlino, il Pittore della Penteseilea, il Pittore di Achille. Con questi artisti siamo già verso la metà del secolo quinto, dove già sembra imporsi la grande figura di Polignoto. Il Pittore dei Niobidi, che prende il nome dal Cratere del Louvre, riflette tuttavia la fase ancora “primitiva” del Polignoto che non risente ancora del Fidia di Olimpia (né risulta se visse tanto da vedere in opera lo stile partenonico). Ma la classicità di un Polignoto sarà meglio resa da una *pelike* (anfora ad anse basse) del Museo Sigismondo Castromediano di Lecce con Polinice che offre a Erifile la collana dell'armonia.

108, 109, 110, 111

112, 113, 114, 115

116

117

Se questo è lo stile di Polignoto, si conferma l'osservazione di Aristotele che, senza entrare nel merito dell'eccellenza artistica dei due, disse che se Polignoto fece gli uomini migliori di quelli che sono, Pausone li fece peggiori. E ciò significa che riuscì in un genere mai dismesso: quello dell'espressionismo e del “caricato” che abbiamo già visto comparire accanto all'epopea in ogni fase della civiltà greca.

Si può in tal senso accettare il suggerimento (di Giovanni Mingazzini) che da Pausone dipendano non meno l'esterno della coppa (dato a un “Maestro dei cavalli”) del Museum Antiker Kleinkunst di Monaco (il cui interno è invece attribuito al Pittore della Penteseilea) che il Cratere di Ginevra, che risulta apparentemente d'altra mano, ma risponde al medesimo principio di caricare le forme (“rappresentare gli uomini peggiori”) per far sì che la figura umana o animale si bruci, per così dire, tutta nel gesto.

114

XIV

Nella scena con il cavallo della Coppa di Monaco le linee anatomiche sembrano dissolversi nei vettori di forza cui si accompagnano come componenti di un virtuale parallelogramma, per cui le oblique sembrano tendersi come balestre, contrastarsi a vicenda a farci “realizzare” che le oriz-

zontali che limitano sopra e sotto il campo e la verticale dell'immaginario "appiombato" costituiscano in realtà, più che le risultanti di un labile equilibrio, le coordinate di un universo "cartesiano" di riferimento.

Più singolare è il caso del Cratere di Ginevra, dove nella parte che raffigura una amazzonomachia si direbbe che compaia una inopinata convergenza rispetto alle figure di combattenti giapponesi risalenti alla scuola Tosa e attinenti alla guerra di Genpei e alle più tarde rappresentazioni *ukiyo-e* con attori raffigurati in atto di duellanti che roteano lo spadone parallelamente al terreno.

XV Il movimento frenetico e in apparenza disarticolato del Cratere di Ginevra rappresenta un miracolo di tensione e di violenza fisica rilanciando lo stile del Maestro dei cavalli a una coerenza e a una accentuazione dinamica iperboliche. È praticamente da questa composizione (e non dal gotico né da Cézanne o dagli espressionisti francesi) che deriva lo stile maturo di Ferdinand Hodler. E basta il confronto visivo tra il Cratere di Ginevra e, per esempio, il cartone della *Battaglia di Morat* per rendersi conto che non solo l'apparenza di un'opera tra tante ma la stessa teoria del "parallelismo" che Hodler teorizzò deriva *quasi* interamente dal Cratere di Ginevra.

Pittura dall'età classica all'età ellenistica

Dopo la metà del quinto secolo (prima, durante e dopo la guerra del Peloponneso) la ceramica attica si rivolge a una più ampia ricerca di caratteri realistici nella scia dei più grandi pittori del tempo, che avevano già riscosso i maggiori successi con una pittura prospettica e variopinta. In pratica si tratta delle note coppie di protagonisti: Zeusi e Parrasio e, già nel quarto secolo, Panfilo e Melanzio, Aristide e Pausia, Apelle e Protogene, Nicomaco e Filosseno di Eretria, tutti derivati e partecipi della grande lezione dei trattatisti.

Tra questi ultimi il primo posto spetta ad Agatarco di Samo, che scrisse un trattato di prospettiva dopo aver dipinto una scena prospettica per una ripresa da Eschilo (440-430 a.C.) e che verso il 420 a.C., avendo promesso ad Alcibiade di decorargli le pareti della casa con vedute scenografiche e mancatogli di parola, fu da questo chiuso in casa finché compì l'opera (del resto in pochi giorni).

Segue Apollodoro di Atene, che si occupò anch'egli di prospettiva. Fu detto ai suoi tempi *skiagràphos anti tou skenogràphos* (cioè pittore di apparenze ingannevoli invece che pittore prospettico), inventò la vera pittura – la pittura nel senso, se non pure di Giorgione e dei veneti, certo (per

alcuni versi) quella di Piero della Francesca – vale a dire la pittura *tonale* che incorpora il chiaroscuro nel colore e trovò, primo degli uomini, *phtoràn* e *apòchrosis skiàs* (nella dicitura greca, letteralmente: mescolanza di colori e copia colorata dell'apparenza delle cose). Quindi, come disse il Longhi di Piero: «sintesi prospettica di forma e colore».

Siamo ricchissimi di notizie su Apollodoro, ma i tentativi di trovarne gli echi nella pittura ellenistica e romana sono appena all'inizio. Anche più arduo indicarne qualche traccia precoce nella ceramografia, che si concluderà gloriosamente alla fine e dopo la fine del secolo IV con la ceramica detta di Kerch e quella italice tarentina e apula in genere, che sono ramificazioni dirette della ceramica ateniese esportata prima e dopo la grande crisi dovuta alla guerra del Peloponneso e trapiantata addirittura in Italia durante il “protettorato” (con Filippo) e la dominazione (dopo Alessandro) macedone.

118, 119

Meritano intanto la nostra attenzione alcuni vasi a fondo bianco come certe *lekythoi* funerarie con scene di congedo o di compianto nelle quali si è vista una traccia della pittura di Parrasio e come certi crateri a campana che certamente ispirarono la produzione di porcellane di Sèvres nel periodo napoleonico: potrebbero darci un'immagine distillata di ciò che poté essere la grande pittura greca dei tempi di Apollodoro, Zeusi e Parrasio.

120

121

Nel caso di Parrasio tuttavia, teorico della linea funzionale, siamo in grado di indicare un'opera di grande respiro e sicuramente rispondente alla sua maniera e al suo stile. Si tratta del cratere detto “di Eos” (Roma, Museo di Villa Giulia), che su una faccia presenta l'Aurora che rapisce Cefalo su di una quadriga guidata da Iride, e montante nel cielo stellato dopo un decollo a pelo d'acqua, e il Ratto di Orizia nell'altra e opposta faccia.

122

123

Si può dire che la pittura del Cratere dell'Aurora, trovato in una tomba di Falerii Veteres (attuale Civita Castellana, città laziale già capoluogo dei Falisci e che mantenne una certa indipendenza rispetto ai Romani non solo dopo l'occupazione di Furio Camillo, databile ai primi anni del secolo V a.C., ma anche dopo la scorreria gallica del 390 a.C.), è pittura greca trapiantata. Ma una volta stabilito che l'agro falisco era territorio culturalmente greco e che Roma stessa era ormai in tal senso greca non dobbiamo ricercare improbabili ascendenze etrusche né ritardarne la datazione troppo più tardi dei tempi di Parrasio. Risulta che a Platone (e a proposito dei Galati, con cui già era entrato in collisione in Balcania l'espansionismo greco-macedone) fu comunicato (le sue fonti e forse anche un suo ultimo soggiorno in Italia erano connessi con l'amicizia che ebbe con i due Dionigi di Siracusa) che, in un passato non troppo remoto, i barbari avevano presa d'assalto una città greca chiamata Roma.

Ciò premesso, occorre riportare la definizione di quella che il Berenson battezzò meno propriamente linea “funzionale” e fu a proposito del Botticelli prima che del Pollaiolo. Disse dunque Parrasio (riferito da Plinio) che mentre è facile dipingere correttamente la parte mediana dei corpi, è difficile dipingerne in perdere le parti estreme che ci consentano di girare idealmente oltre i contorni. *Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alias post se ostendatque etiam quae occultat.* «L'estremità [del corpo] deve [in quanto linea] coprire se stessa [in quanto superficie vista di taglio] e per tal modo estinguersi da promettere altre cose al di là di se stessa, sì da farci vedere anche ciò che nasconde».

124

Sembra complicato, ma basterà rifarsi ai “due esercizi” fondamentali riguardo agli inizi della prospettiva: mettere ragionevolmente in prospettiva una serie di pilastri parallelepipedi e mettere in prospettiva una famiglia di cerchi con asse comune (come una base attica) per accorgersi ciò che intendeva Parrasio. È in tal punto evidente che l'estremità, che *in quanto linea* nasconde se stessa *in quanto superficie vista di taglio*, si paleserà appieno: facendo entrare la figura nel mondo della prospettiva, che è precisamente quanto fecero in tempi diversissimi Parrasio e Pollaiolo. E risulterà che, in certi appiattimenti sulla schiena, nel cavo ascellare e sulla zampa d'oca, è la tensione del corpo sotto sforzo che ne ha appiattito certe parti e arrotondato certe altre. Ma se delle dette parti arrotondate si trascurerà il contorno in quanto contorno e si sposterà l'attenzione sull'involuppo (di una famiglia di curve piane che lo costituiscono), si vedrà nuovamente la linea di involuppo prender corpo dalle radici delle curve involuppate. Talché le figure si atteggino per renderne perspicuo il significato dinamico, in guisa di acrobati o schermidori: carichi di tensione accumulata.

125

Il nudo sarà allora in posa obliqua e instabile: tutto turgori, bozze e improvvise distensioni come appunto nel Pollaiolo e nella Villa La Gallina (Firenze) segnatamente. E come appunto nel Cratere dell'Aurora (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia), che si direbbe derivato dal Pollaiolo. Ma il Pittore di Eos non conosceva certo il Pollaiolo, mentre il Pollaiolo fu addirittura collezionista di vasi etruschi raccolti anche e precisamente nell'area di Civita Castellana.

Ciò premesso, resta da considerare Apelle, il pittore delle Grazie, il ritrattista di Alessandro Magno che fu il Raffaello di questa età, ma i cui echi, certo rintracciabili in gran parte della pittura greca e romana, non si potranno indicare facilmente in una qualche anche sbiadita ma sicura derivazione. Perché anche in una copia artigianale molto fedele una qualità imponderabile come la “grazia” (*charis*) sarà la prima a volarsene via.

Più fortunati siamo con i discepoli di Zeusi e, tramite Zeusi, di Apollodoro e di Aristarco. Resta inteso che tutti questi pittori sapevano dipingere paesaggi con figure e figure nel paesaggio, con cieli nubilosi e azzurri e nuvole bianche e oscuri nemi. Usavano l'azzurro e tutti gli altri colori puri e mescolati ogni volta che gli serviva.

Ma spesso nella pittura sacra e decorativa usavano i soli quattro colori (bianco, nero, rosso e giallo) della tradizione più antica: anche perché spesso costretti a inserire le loro composizioni entro contesti o complessi già pregiudicati in senso tetracromatico da precedenze di varia antichità, dove il dipinto di figura (come una statua o un gruppo plastico) si campiva su di una parete bianca o comunque astrattamente scompartita (come un fondale di scena immediatamente calatogli dietro).

Quanto al teorema dei quattro colori esso dice che, data una superficie (diciamo sul tipo di una carta di geografia politica) da colorare in modo che in nessun caso due stati confinanti abbiano il medesimo colore al di qua e al di là di un confine (ammesso tuttavia che due campi del medesimo colore si tocchino in un punto o più punti isolati), sono necessari e sufficienti quattro tinte diverse (o quattro tonalità diverse della medesima tinta). Che tale teorema sia stato risolto solo pochi anni fa (e non tutti sono soddisfatti della dimostrazione) impegnando un elaboratore velocissimo per non so quale spropositato numero di ore, conta poco. Quello che conta è che i Greci (non solo loro, a dire il vero, nella pratica ornamentale) se ne siano accorti quanto basta per enunciare la teoria del tetracromatismo (o dei quattro colori). E in verità, dato che l'occhio è un rivelatore di differenze, possiamo dire che il tetracromatismo del Pittore dell'Aurora (colori nero e bianco e due tonalità di incarnato, uno più scuro e quasi mattone, l'altro più chiaro e quasi bianco) ti dà tante informazioni quante te ne dà un dipinto a colori naturali.

Ciò spiega perché il tetracromatismo non sia stato abbandonato nemmeno in un'opera quale il Mosaico di Alessandro del Museo di Napoli. Intendiamo dire dell'originale, non più esistente, da cui il mosaico deriva e che fu dipinto per il re Cassandro (re dal 306 al 297 a.C.) da Filosseno di Eretria: il quale, seguendo l'esempio di Nicomaco, pittore "rapido" e suo maestro, *breviores etiamnum quasdam picturae vias et compendiaras invenit* (Plinio).

Ciò significa che la pittura compendiararia, come dicono i moderni (ma gli antichi dissero *via compendiararia picturae*), era la pittura di macchia e di colpi, che consentiva una trattazione "impressionistica" e *riassuntiva* (*compendiararia*) di soggetti anche molto complessi e impegnativi. E l'originale

126

da cui il mosaico deriva non poteva essere diverso da quello stile compendiario che la pittura pompeiana ci ha tante volte dimostrato.

127

128

Basterà infatti porre accanto alla testa del re Dario del mosaico una testa di Teseo databile al primo secolo d.C. per intendere ciò che il mosaico, anche se fosse più antico rispetto all'età di Silla (anzi tanto più infedele in tal punto quanto più antico), non poteva dare: perché doveva passare attraverso una copia intermedia in disegno che doveva per forza cercare di definire linearmente ciò che non può essere interamente definito nel passaggio dalla pittura alla sua riduzione grafica. Per la presenza intanto dei lustri (*splendor*) nell'originale, che esorbitano dal disegno teorico o perché qualcosa vi risulti sfocata per la distanza o altrimenti volutamente confusa proprio perché l'attenzione del riguardante non indugi in tal punto a spese della percettibilità specifica.

Notabile come la prospettiva, per contro, si basi su un impianto certissimo che è facile ricostruire: perché si può disegnarvi, servendosi delle medesime linee di fuga, le linee di guida dell'intera composizione – che si inscrivono (verticalmente) all'interno di una delle varie configurazioni di Pappo e Pascal – che possono generarsi dal reticolo “pavimentale”. Notabile infine la mossa dei cavalli del re, che solo se paragonati a una foto rivelano il loro carattere d'istantanea fotografica: che va loro mentalmente restituito quando si pensi all'opera di Filosseno come sostanzialmente illusionistica, ma eseguita a mano libera e non senza la dirimente presenza di animosi sfregazzi “tintoretteschi”.

129

Il paragone con il Ratto di Proserpina di una tomba attigua a quella di Filippo a Verghina è certo pertinente. Sembra che il nome di Nicomaco sia scritto in altra parte del complesso: ma una supervisione dello stesso Nicomaco non va esclusa. È probabile anzi che questa sia la derivazione da un'opera, famosa a suo tempo e con il medesimo soggetto, di mano dello stesso Nicomaco. Ma cotesta “configurazione” sfogliata non ha nulla a che fare né con i *catagrapha* (o scorci) di Cimone di Cleone, né con le abbreviature (*compendiaria picturae* ci sono, ma sono altra cosa).

È probabile che, viceversa, il tassello prospettico risulti in qualche modo intercambiabile con tasselli di analoga giacitura in analoghe composizioni. Ma è anche probabile che questa pittura “così magra e così rapida” sia posteriore al Mosaico di Alessandro: che conserva intatta la sua dirompente carica drammatica nel farci assistere al combattimento dal punto di vista dei caduti.

Scultura: frontoni di Egina e Olimpia, Policleto, Mirone

Una scultura greca diversa dalla contemporanea produzione orientalizzante comincia a configurarsi e a prendere piede, prima che altrove, nelle città e nelle colonie doriche. Proprio la scultura decorativa legata al tempio dorico, nata in terracotta, si è fatta di pietra con il passaggio dall'architettura del legno a quella del calcare (*poros*) "stuccato": ora, in quanto *applique* decorativa consustanziale, richiede un analogo trattamento anche nella figurazione. Abbiamo così (dall'inizio del secolo VI) una pluralità di indirizzi e generi diversi a seconda della diversa destinazione delle sculture.

Nel secolo VIII si istituisce la prima Olimpiade. I centri religiosi locali e gli oracoli stessi, promossi a "santuario" per la più gretta valorizzazione dei culti locali degli dei salutiferi, tendono a diventare un po' alla volta santuari panellenici. Per gemmazione, per duplicazione e per convergenza tra tradizioni e fondazioni "folcloristiche" (dapprima di scarso credito e di influenza molto ridotta) promotrici di eventi culturali fastosi, di riti misterici e celebrazioni ricorrenti con raduni, processioni, saggi ginnici e gare atletiche che attirano forestieri e pellegrini in gran numero: più amanti assai del folclore e del beneaugurante sciamano che della cultura e del nuovo umanesimo.

Sarà soltanto dopo la seconda guerra messenica che l'oligarchia di Sparta assegnerà e imporrà a tutti gli adulti in grado di portare le armi il compito dell'addestramento perpetuo. Un vincitore di giochi (giochi istmici, pitici, nemei e olimpici) diventa un divo e come tale gli si dedicano inni da parte di Pindaro o di Bacchilide e statue in marmo e in bronzo nel luogo della vittoria o nella città natale; e soprattutto nei santuari di Olimpia, Delo e Delfi. Ma ciò che importa è che sull'esempio degli Spartani gareggiano soprattutto gli aristocratici: senza precludere l'ingresso delle nuove leve che rinsanguano progressivamente le sparute oligarchie terriere. Così l'atleta diventa (e questo non garberà a tutti) un professionista non pagato. Quando poi l'egemonia culturale e umanistica passa ad Atene, si estende la tendenza di iscriversi alle Olimpiadi (che si tenevano ogni quinto anno) e alle altre gare i giovani predisposti e allenati, quale che fosse la loro nascita e provenienza. In ogni città di qualche pretesa sorgono il *ginnasio* (luogo in cui fare l'allenamento individuale) e la *palestra*, più spesso usata per l'istruzione paramilitare.

Nasce così, come non era mai accaduto in nessuna delle precedenti civiltà, un vero culto della figura umana nuda e un desiderio di conoscere meglio per sé e per gli altri come funzioni la mirabile e delicatissima macchina del corpo umano che gli dèi ci hanno concesso, insieme con la stazione eretta. E con la liberazione degli arti anteriori dal compito in-

grato e bestiale della deambulazione, per farne il più docile prolungamento virtuale d'ogni nostra volontà di azione: agile all'impugnatura di qualsiasi sofisticato strumento costruito e perfezionato esso stesso *in primis* dalla medesima "mano dell'uomo".

La scienza se ne avvantaggia subito. E il mondo degli imprenditori, degli allenatori, dei medici sportivi, degli allibratori e degli scommettitori si trova d'un tratto a mescolarsi e a conversare da pari a pari (nei viali ombrosi annessi alla vecchia piazza d'armi dei più antichi ginnasi o negli ambienti a ciò riservati dalle più recenti palestre o bagni termali) con gli scienziati, i filosofi, gli educatori e i seguaci della medicina sperimentale, "solidista" e diagnostica.

Per la scultura c'è quindi una sorta di volontà di ripartire da zero. Si tratta allora di lasciare alla terracotta le forme spesso bizzarre e vagamente complicate e simboliche che l'essere umano o animale assume negli *ex voto* dei semplici; di tentare, sull'esempio della Laconia e dei centri rinati della Creta arcaica, di "animare" la statua: staccare finalmente gli arti dal corpo (arte "dedalica") e far fare da un lato finalmente questo benedetto primo passo alla figura egizia con una gamba avanzata (e rimasta di lì per alcuni millenni interdotta o ritrosa), mentre dall'altro lato pare che ci si voglia rifare alla statua-colonna (al "palo degli antenati") e ricavare una figura riccamente e credibilmente drappeggiata dall'inerte geometria del cilindro di legno originario (*xoanon*).

Ma queste esperienze "naturalistiche" sono frenetiche e sovrapposte. E sull'arcaismo del sesto secolo queste strutture, con il coinvolgimento dell'Attica, finiscono per portare la figura maschile nuda e giovane (sia un Apollo o un *kouros*) – che si richiama più strettamente alla corporeità espansa della scultura dorica – al rango di ideale di bellezza e al ruolo di protagonista. Mentre meglio si presta alla valorizzazione dei precedenti ionici la *kore* (fanciulla) vestita e drappeggiata. A questo punto paragoneremo una metopa con una razzia di buoi dal Tesoro dei Sicioni a Delfi – che, benché sia di mezzo rilievo, fa stagliare quasi al tutto tondo i corpi dei guerrieri e le teste dei giovenchi – con la Kore di Antenore, che mostra in tutta la sua elegante calligrafia la forza della tradizione ionica nel corso del primo decennio del secolo. Ma si trattava più di una moda e di un genere richiesto dal committente che di un'intima volontà d'arte espressa personalmente dall'artista. Accanto a questa vi sono nel Museo dell'Acropoli tante altre fanciulle più o meno realisticamente panneggiate, tra le quali emerge la Kore con il peplo: una delle molte che, spezzate dagli stessi Ateniesi perché guaste e profanate durante l'occupazione persiana del 480 a.C., avrebbero svolto molto meglio il loro compito di tramite tra la città e i suoi dèi, rafforzando le strutture

di fondazione (“colmata persiana”) del grande tempio che doveva sorgere al posto del non grande *Hecatonpedón* (= di cento piedi) dedicato ad Atena Poliade, eretto in epoca regia e restaurato da Pisistrato.

Come la Kore di Antenore anche la Kore con il peplo, pur rifuggendo dalla calligrafia, mantiene delle parti calligrafiche e soprattutto si impone per la ricca policromia, comune a tutte queste korai arcaiche, che le rende straordinariamente vive (specie quando si dipinga direttamente su marmo) malgrado la persistenza di molte convenzioni.

Dei molti nudi maschili si preferisce soffermarsi sull'Apollone di Piombino, che è in una lega dorata (con le labbra in agemina di rame e i denti d'argento): un simulacro di tipo dorico con iscrizione dorica di omaggio ad Atena, ma di destinazione ignota. È stato ripescato (con il relitto di una nave antica naufragata presso Piombino) sembra all'inizio dell'Ottocento. Potrebbe essere, come pensavano gli scopritori, attribuito a Kanachos di Sicione e databile entro la prima metà del secolo.

133

Fondamentale per lo sviluppo della grande statuaria è il periodo immediatamente posteriore alle guerre persiane (stile severo). Ad Atene furono restaurati per primi gli edifici di culto e per la difesa. Ma molte furono in seguito le ricostruzioni integrali per danni irreparabili o per ampliamenti e rifacimenti di santuari antichi non più rispondenti ai nuovi compiti.

In tali casi si presume che il progetto grafico degli edifici possa essere opera degli scultori, il cui credito era smisuratamente cresciuto in questi anni. Come specialisti del disegno erano in grado di padroneggiare le tre arti: lo scultore era necessariamente *progettista* e, non necessariamente, talora anche architetto o capomastro.

Una prima mirabile fusione della robustezza e puntualità anatomica dorica con un forte richiamo alla Ionia (nelle figure di divinità panneggiate che stanno al centro dei due frontoni) si ritrova nelle battaglie rappresentate nei frontoni del Tempio di Egina. Una scultura accusata di non badare molto al carattere dei personaggi. Si dirà piuttosto che il carattere o il sentimento del personaggio è denunciato esclusivamente dalla sua duttilità e dal suo impiego nell'economia del gruppo. Un paio di figure, prima dell'asporto dei completamenti del Thorvaldsen, meritano uno sguardo non distratto. Ciò che colpisce è la magistrale capacità di inserire queste violente, ma ben calibrate, scene di combattimento in gruppi che liberamente si dispongono ai due lati della divinità invisibile ai guerrieri. Divinità che sembra ridotta alla funzione di testimone oculare di ciò che è fatale che avvenga, cercando al più di mitigare il destino dei propri favoriti. Una divinità, in tal senso, riportata veramente alle dimensioni umane e solo di poco sovrastante ai lottatori, in grazia della situazione centrale rispetto all'incasso triangolare del frontone.

134

Sull'espressione del volto (la mimica facciale non interessava in tal punto) si è equivocato parlando di "sorriso eginetico". Ma nessuno degli storici e critici dell'antichità ha mai parlato di sorriso eginetico. Le labbra socchiuse sono connesse con l'anelito ansante del combattimento e in ambedue i frontoni (opera di Glaukias di Egina?) si tratta probabilmente qualche mito locale (il tempio è detto di Aphaia, antica divinità eginetica poi identificata con Atena) connesso con la amazzonomachia e con la guerra di Troia. Il frontone occidentale mostrerebbe un carattere più accuratamente composto e meno spigliato: opera, secondo alcuni, di un artista meno abile rispetto all'autore del frontone orientale. Più facile che si tratti dello stesso artista o della stessa bottega, ma comè dei tempi tecnici di queste grandi opere sono frontoni eseguiti a un decennio di distanza circa l'uno dall'altro. Ed erano decenni che valevano secoli.

135 Come opera della stessa scuola si segnala spesso l'Auriga di Delfi, un bronzo ora nel Museo di Delfi, dono dei principi siracusani e della città di Gela: databile tra il 490 e il 470 a.C. (anche perché i Dinomenidi di Siracusa si servivano volentieri di artisti egineti quali Glaukias e Onatas, noti soprattutto come bronzisti), è possibile che si tratti di un'opera dovuta alla stessa officina che produsse i due frontoni del tempio di Aphaia.

136 Più complicata ha da essere la situazione dei frontoni di Olimpia. Benché ritrovati anch'essi in pezzi con molte parti mancanti *non* si possono opporre a quelli di Egina dicendo che le sculture di Olimpia sono il vero risveglio della classicità. Poiché l'architetto Libone operò dal 472 al 460 a.C. circa, i frontoni vanno posti intorno al 460. Il frontone orientale (con la corsa di Pelope ed Enomao) è dato ad Alcamene e quello occidentale (con la lotta tra i Centauri e i Lapiti) a Peonio di Mende. Non c'è ragione di dubitare dell'attribuzione (la fonte è sempre il Pausania della *Periegesi della Grecia*). Alcamene probabilmente si era formato proprio ad Egina. Come capomastro gli sarà succeduto Peonio nell'ambito di un medesimo progetto. Anche il giovane Fidia dev'essere stato tra gli aiuti di Alcamene a Olimpia (dopo tutto in quel tempio sarebbe stato collocato il suo colossale Zeus in oro e avorio), e Peonio con la Nike di Olimpia, mutila ma riconoscibile, mostra già di essere sulla strada del post-fidiaco: lo stile delle pieghe fluttuanti e dei veli trasparenti.

137

Nella fase di Olimpia s'è vista la reazione all'arcaismo e si è visto il fondamento dello stile classico nella piena affermazione dello stile severo. Ma questo non si può dire, perché i tempi non lo consentono. Siamo già oltre quella fase. Certo la composizione (stupenda anche se disestata) non si apprezza altrettanto bene. Non giova ad una prima lettura lo "spiedino" che fa di ogni figura l'imperniatura delle parti ricollocate ipoteticamente al luogo loro senza più la continuità dei frammenti e con il pregiudizio del

rispetto assoluto delle parti originali. Meglio servirsi di un calco: aperte tutte le problematiche che un tale approccio comporta. E ambedue i frontoni sono un miracolo di equilibrio e di sintesi: i pesanti panni fanno corpo con le figure e queste hanno uno slancio e una ben calibrata violenza di movimenti da farne già un monumento del classicismo inoltrato.

E chi potrebbe aver collaborato (o dato l'idea) per la composta simmetria del frontone orientale se non Policleteo? E chi se non Mirone potrebbe essere stato il modello per quell'incredibile contrapporsi di forze umane e ferine del frontone occidentale? In quell'epoca erano ambedue in piena corsa (come Pelope ed Enomao): la gara tra gli artisti era in questi anni fortunosi sempre aperta.

Di Policleteo d'Argo ci limitiamo a considerare due opere: una il Doriforo (portatore di lancia), statua da lui battezzata *kanon*, perché illustrava, con una minuta individuazione e misurazione delle parti anatomiche giudicate sane e normali, la figura canonica e perfetta. Che gli antichi abbiano parlato di figure "quadrate" nel senso della bloccata stereometria della testa e dell'ampia quadratura delle spalle è un abbaglio antico e moderno. La quadratura di Policleteo si riferisce esclusivamente alla struttura di riferimento "cartesiano" dell'*homo quadratus*. E se preferì un canone meno slanciato di quello egizio (figure di sette/otto teste), ciò fu pensando proprio al nudo atletico. E non era un canone rigido. Tant'è vero che nel caso di figure piccole, o in rilievi a striscia di scarsa altezza, Policleteo avrebbe consentito anche con figure di cinque teste.

Tutto ciò, e anche la cosiddetta ponderazione policletea, ritenuta – errato! – un atteggiamento perfettamente statico delle figure mentre ben ponderata era solo l'idea dell'artista, si vede anche nella copia romana del Doriforo del Museo archeologico di Napoli. Ma per avere un'idea dell'arte di Policleteo, il Doriforo "falso" non serve. Molto meglio il Diadumeno del Museo archeologico di Atene (che forse è un originale, magari di bottega) dove tutta la possente muscolatura è viva e pulsante, mentre la posa dei piedi dimostra che non solo non si tratta di una posa statica, ma che l'atleta, nell'atto di cingersi il capo della benda per reggere i capelli, sta anche sbilanciandosi tutto e correggendo lo sbilancio con continui e alterni spostamenti del carico dall'una all'altra gamba.

Non possediamo alcun originale neppure di Mirone. E poco dice – se non che siamo ben lontani dall'arcaismo – la Atena del Museo di Francoforte, il cui originale si crede facesse parte di un gruppo con Atena e Marsia di Mirone. Che viceversa gli appartenga il Discobolo non c'è alcun dubbio. Non ci sarebbe stato il lancio del disco nelle Olimpiadi moderne senza il Discobolo di Mirone. Ma quale e come fosse l'originale non è detto.

138

139

140

XVI

141

142

Anche perché molte copie romane erano state scolpite per stare “a cammeo” contro una parete e avevano la testa in linea. In realtà il calco di Giulio Emanuele Rizzo, già nel Museo delle Terme in Roma (ottenuto con la Testa di Castelporziano e il corpo del Discobolo Lancellotti), sembra una delle poche restituzioni corrette. Una minore figura in gesso bronzato del Museo di Monaco ci dà invece una più persuasiva visione della più pregnante veduta dorsale. In realtà, dell'arte del disco si era perduta ogni traccia. I primi discoboli delle Olimpiadi moderne, mettendosi in posa come gli pareva stesse il discobolo di Mirone, non riuscirono che a tiri di poche decine di metri. Alleggerirono il disco e fu peggio di prima.

XVII

Il primo che ottenesse dei buoni risultati ai campionati nazionali di disco fu un triestino. Si chiamava Giorgio Oberweger. Aveva buoni studi classici e anche per questo fu l'allenatore della squadra olimpionica di Berlino. Egli faceva fare tre passi di corsa e un giro completo al lanciatore tra il beffeggiamento del comitato olimpico. E gli italiani stravinsero (avevano studiato bene il Discobolo di Mirone) e rischiarono di raddoppiare le distanze finora raggiunte. Anche perché Oberweger aveva da ultimo migliorato lo stile facendo i tre passi quasi sul posto e facendo un giro completo su se stesso.

Negli anni Ottanta il segreto del discobolo fu scoperto dall'allenatore finlandese di una squadra allora sovietica. Si trattava di non fare i tre passi in linea ma in una specie di balletto su tre punti che facevano triangolo equilatero e di spostare i piedi saltando alternativamente con il destro e con il sinistro sulle tre basi, mentre il lanciatore ruotava vorticosamente su se stesso. Bisognò appesantire anziché alleggerire il disco e renderlo liscio il più possibile, ma cerchiato di metallo indeformabile. Il braccio girava con il corpo staccandosi progressivamente dalla posa iniziale, la mano sinistra sul ginocchio destro, che contrappesava in qualche modo l'azione della mano destra. Questa si allontanava allargandosi progressivamente, seguendo la forza centrifuga dell'avvitamento e descrivendo una traiettoria simile a una molla a spirale: poi il disco schizzava via da solo senza forzature di polso o di braccia, ruotando su se stesso a mo' di giroscopio per volare come un boomerang in perfetto assetto e con andamento parabolico fino a distanze spropositate.

Ora la domanda è questa: che cosa capisce del discobolo di Mirone chi non riesce ad avere un'idea di come si lancia un disco, né ha mai provato a lanciarne uno? Anche ora che il movimento è perfettamente noto, sì che le prove femminili oltrepassano di molto anche i record mondiali maschili di pochi anni fa? Ma la sua comprensione è stata possibile solo

per il lavoro filologico e sperimentale di quelli che si sono dati la briga di leggere il discobolo e non quello che c'era scritto sotto.

Da Fidia al secolo IV

Fidia è stato l'autore più celebrato di tutti i tempi (e nell'epoca moderna a partire da Giovanni Gioacchino Winckelmann) come culmine dell'arte greca: divino per la divinità dei suoi uomini. Noto infatti soprattutto per le immagini sacre, era in realtà un artista che aveva percorso tutti i gradi dell'apprendimento tecnico (consapevole quindi di tutti i trucchi del mestiere) accanto a tutti i grandi artefici precedentemente nominati. Ma le opere eccelse, sublimi, preziose (praticò prima e meglio di ogni altro la tecnica crisoelefantina che faceva della statua un gioiello, segno a tutti visibile della ricchezza tesaurizzata della città) non gli preclusero altre o più modeste realizzazioni; fu ugualmente abile nel bronzo, nel marmo e nelle tecniche miste di oro e avorio su armatura di legno, ferro e cemento. Eccelse nel disegno e nella pittura. E fu tanto architetto quanto bastava per far lavorare gli architetti secondo le sue direttive.

Ma nessuna delle opere di sua mano che gli diedero la fama s'è salvata, pare. E poco possono dirci le copie e le derivazioni spesso minuscole (gemme incise o monete), le statuette-ricordo alte un decimo dell'originale, e alterate soprattutto nelle proporzioni, così come le frequenti derivazioni di età romana, che saranno magari anche fedeli ma non sappiamo quanto.

Il paradosso è che in realtà Fidia lo conosciamo benissimo. Per quanto malandata e infranta, la scultura partenonica, che gli Antichi trascurarono come opera collettiva "fatta sotto la sua soprintendenza", è sicuramente una delle vette dell'arte di tutti i tempi e mostra che un grande maestro, se assume la direzione di una simile impresa, pur lasciando molta libertà ai suoi occasionali collaboratori (qua e là se ne distinguono le mani), impronta talmente di sé l'opera "collettiva" da imprimerle compiutamente il proprio sigillo.

Ma chi era Fidia veramente? Ateniese, figlio di Carmide: così egli si era dichiarato sul basamento dello Zeus di Olimpia. Ebbe l'incarico (450-460 a.C.) di un gruppo votivo collocato dagli Ateniesi a Delfi in ricordo della battaglia di Maratona. Da ciò si è da taluno dedotto che fosse nato intorno al 490. Ma non è affatto inverosimile che fosse già maestro tra i quindici e i vent'anni: nato pertanto verso il 480 o anche dopo. Senza contare che un diverso "imprenditore" (il padre, il compagno e amico Alcamene) poteva aver garantito per lui. Possiamo credere che fosse quindi con Alcamene ad Olimpia e che lo Zeus in oro e avorio fosse la realizzazione di un progetto antico e che non fosse affatto terminato quando nel 438 fu de-

dicata l'Athena Parthenos per il grande tempio dell'Acropoli. Le due grandi statue lo occuparono per l'intera vita. E non possono aiutarci a ricostruire il percorso stilistico di Fidia. Fidia poté benissimo essere stato con Alcamene prima o anche collaboratore di lui a Olimpia. Non è neppure escluso che il maestro di Egina (sia stato questo o no il Glaukias ricordato dalle fonti) gli abbia dato la visione prima della nobiltà della figura umana elevandola a livello degli dèi e che dal maestro di Olimpia (quando si accetti che capimastri siano stati "nell'ordine" Alcamene e Peonio, sia in caso contrario) egli abbia appreso la nobiltà bilanciata della figura e la pittoricità del modellato da Policlete, non meno che da Mirone la furia e gli avvolgimenti e gli avvitamanti credibilmente istantanei.

143 Al suo periodo giovanile si è assegnato l'Apollo di Kassel per l'aspetto morbido del nudo e per la maestà veramente divina del volto. Che sia un Apollo "fidiaco" non è dubbio, ma non è da escludere una ripresa tarda. Indubbiamente antichi invece, e con tutti i crismi dell'autenticità, sono
144 i due bronzi di Riace, che potrebbero essere di Alcamene o di altri contemporanei, ma potrebbero comunque testimoniare per una fase ancora giovanile di Fidia stesso.

145, 146 Notabili per la documentazione dell'Athena Parthenos sono la gemma di Aspasios (età augustea), la statuetta di Varvakeion e soprattutto
147 lo Scudo Strangford che riproduce, rimpicciolita, l'amazzonomachia che stava sull'esterno dello scudo. Ora, secondo il racconto di Plutarco, Fidia era stato accusato di empietà (le accuse contro Fidia erano parte di un piano per colpire Pericle attraverso i suoi amici e protetti, ma in questo caso Pericle era indirettamente chiamato in causa) per avere cesellato sullo scudo dell'Athena Parthenos un'amazzonomachia in cui in figura di Teseo e Dedalo erano raffigurati Fidia e Pericle.

Plutarco è impreciso sui tempi, ma preciso nella descrizione: «non gli perdonarono soprattutto d'aver intagliato, nel rappresentare la battaglia delle Amazzoni sullo scudo della dea, il proprio ritratto, sotto l'aspetto di un vecchio calvo, che sta sollevando un macigno con ambedue le mani; e d'avervi inserito una bellissima effigie di Pericle in atto di combattere contro un'Amazzone. La posizione della mano che solleva un'asta davanti al volto di Pericle è abilmente studiata in modo da sembrare che voglia nascondere anziché sottolineare questa rassomiglianza».

Lo Scudo Strangford riproduce questo particolare con sufficiente chiarezza. In realtà il vecchio (Fidia in figura di Dedalo) brandisce non una pietra ma un picco da tagliapietra e l'uomo dal capo coperto dall'elmo e con le mani sul volto, che cala un fendente (di lancia? l'asta non è più visibile) sull'Amazzone abbattuta ai suoi piedi, è sicuramente Pericle in fi-

gura di Teseo. I due marciano di conserva dandosi quasi la spalla come i Tirannicidi. È evidente che questi ritratti erano normalmente somiglianti (come potevano essere tanti altri ritratti di dedicanti o di caduti). La novità non sta tanto nella capacità di cogliere la somiglianza, quanto nella volontà di paragonarsi agli eroi del passato e nell'autocelebrazione dell'artista e del committente. Da questo momento l'arte dimostra che può e vuole che gli artefici e i loro protettori e committenti siano riconoscibili anche senza il nome, anche sotto mentite spoglie in figura dell'uno o dell'altro degli uomini celebri del passato mitico, prestando loro le proprie fattezze. In tal modo fingendo di dissimulare la propria fisionomia, gli uomini dei tempi nuovi la rendono anzi in tutto e a tutti palese. In base quindi al riconoscimento inevitabile si finisce per stabilire una tradizione di equivalenza e di equipotenza tra "eroi" antichi e moderni: tra Teseo e Dedalo da un lato e Fidia e Pericle dall'altro. Qui ha inizio "ufficialmente" l'arte del ritratto somigliante (438 a.C. circa) poiché nelle metope, nel fregio interno e nelle sculture frontonali potranno, al più, trovare spazio i ritratti (anonimi) di quanti avevano posato per i modelli che il maestro passava ai suoi subordinati affinché, secondo il disegno predisposto, li sviluppassero in serie.

Nelle metope, in particolare, le figure dei Centauri della centauromachia presentano tratti marcati e satireschi. Si vuole che in una di tali teste satiresche vi sia il ritratto di Socrate, che del resto poté aver fatto parte come capo-bottega di una delle squadre subappaltate da Fidia.

Ma il discorso è questo (Bernhard Schweitzer): quanto più il volto si deforma e contrae rispetto all'impassibilità del dio o dell'eroe, tanto più saremo disposti ad accettare di qui in avanti dei ritratti veridici dei protagonisti reali e presenti e fuori norma rispetto al ritratto idealizzato. Ciò indica anche una profonda trasformazione sociale.

Ma a fare da battistrada per rompere l'interdetto (o tabù) contro il ritratto iconico sono gli artefici e i loro protettori. Sono – ognuno di loro dice – un nobile che avrebbe potuto farsi re, che ha dominato Atene attraverso la democrazia diretta e con leggi speciali per le opere pubbliche e per la prima occupazione; sono colui che ha attuato con rapidità prodigiosa il programma del suo protettore e amico. Dopo questo momento Atene sarà "scuola dell'Ellade" (Pericle riferito da Tucidide): «perché abbiamo posto le arti come antidoto all'ozio e alla violenza e abbiamo dato a tutti ed a ciascuno indipendentemente dalla sua nascita, le medesime opportunità di farsi strada secondo le sue capacità». E l'artista è colui che ha fatto il miracolo ed è giusto il richiamo alla divina istituzione delle arti per quel tanto di divino che l'opera d'arte trasferisce nell'uomo, mentre umanizza gli dèi.

Da qui ha inizio il genere del ritratto così nell'arte greca ed ellenistica come in quella etrusca e romana. E poi, dopo l'interdetto medioeva-

le, perché nasca nuovamente il ritratto somigliante dei “comuni mortali” bisognerà aspettare l'*exploit* di Giotto ed Enrico Scrovegni a Padova. Giotto come autore della cappella ed Enrico in figura di dedicante. Non è detto che l'episodio di Fidia e Pericle non sia stato suggerito loro da qualche precoce umanista padovano.

Le metope del colonnato esterno del Partenone furono certo messe in opera per prime. Vi si vedono ripetizioni di figure derivate da un medesimo modello, ma non ancora perfettamente fuse nella nuova e angusta determinazione spaziale.

149 La parte più universalmente nota e celebrata è il fregio (ionico, cioè continuo) che corre lungo la sommità dei muri esterni dell'invaso della cella. Qui sono raffigurate le varie manifestazioni delle Panatenee, festa già antica, ma che Pericle aveva rimesso in onore per farne quasi un contraltare delle gare di Olimpia. Il fregio è attribuito a molte mani, ma non ci sono sostanziali discontinuità, tranne qualche caduta nell'intaglio rigido dovuto o a un maestro ritardatario o alla fretta di finire (le metope dove era ancorato il montacarichi e il ponte di servizio dovevano per forza essere eseguite per ultime e conseguentemente anche le lastre del fregio ionico debbono essere state lavorate dopo). Tutto il fregio rappresenta in sostanza l'offerta ad Atena del peplo tessuto dalle fanciulle ateniesi. Il lato orientale (corto) era occupato da cavalieri già in moto o sul punto di partire e tutti rivolti verso sinistra. Sui lati lunghi, ma rivolti tutti verso Oriente, si distendevano gli altri gruppi del corteo, cui succedevano i portatori di animali per il sacrificio, i portatori di offerte e, secondo l'opinione di Alessandro della Seta, «seguiva la bella sfilata dei carri e dei cavalieri Ateniesi. Sul lato orientale nel mezzo c'erano i sacerdoti di Atena nell'atto di ricevere il peplo e gli altri doni. Subito accanto gli dèi seduti in atto di contemplare il corteo e l'esibizione dei doni».

Ciò che rende questo fregio insuperabile anche nelle precarie condizioni di conservazione è nella nobiltà discreta degli atteggiamenti di tutti. Nella nudità sublimata dei cavalieri e degli apobati giovinetti, nell'atteggiamento parimenti dignitoso e confidenziale degli dèi, dei magistrati e dei sacerdoti. Quando il fregio era nuovo (discretamente policromato e completato di finimenti d'oro e d'argento) doveva essere il pezzo più sentito come proprio da tutta la cittadinanza. Notabile soprattutto per l'interpretazione statica delle cavalcate (i cavalli per lo più s'impennano come frenati in bocca) e dinamica – per così dire – dell'assise (in falsa prospettiva) degli dèi e delle dee.

150
151 Tutto ciò ha consentito di imprimere a questo fregio un movimento ritmico di onde che esce come da una sorgente dall'angolo nord-ovest e che investe i due cortei con onde sempre più lunghe, quasi fossero le ar-

moniche inferiori che accompagnano l'allegro movimento dei partenti. Questa è la più bella rappresentazione di cavalli che mai si sia fatta. E non è una *boutade* quella di un grande conoscitore di cavalli che disse essere il cavallo un'invenzione di Fidia. Si guardi la lastra ora al Museo dell'Acropoli, dopo essere stata malauguratamente *in situ*, per quasi due secoli, mentre si sarebbe dovuto ricoverarla al coperto appena possibile: per cui è meglio vederla semi-integra in un gesso derivato dai gessi Elgin quando il cavaliere era completo o quasi e il cavallo e il mantello volante erano praticamente integri. Il cavallo "brutto" che poteva ricordare Pausone non è dopo tutto una caricatura: solo una rappresentazione un po' caricata del cavallo-sumero dei tempi preistorici. C'era una seconda razza di cavalli scitici in Europa da cui derivano tutti gli attuali cavalli da tiro pesante. Ma il cavallo di Fidia non esisteva ancora e fu un modello per gli allevatori dall'età romana fino ai tempi dei Lipizzani e della scuola spagnola.

152

Molto più problematiche le statue dei frontoni, lavorate evidentemente per ultime. Ma tali, pur nello sconcertante degrado e stato frammentario, da farci intendere che la scultura di Fidia aveva saltato una generazione (o duemila anni) aprendo in direzione di Lisippo (e di Michelangelo). E basterà osservare nel frontone orientale la naturalezza "paesistica" con cui il panneggio aderisce (senza rinunciare all'evidenza delle pieghe profonde e calligrafiche) al corpo abbandonato delle tre dee (Hestia, Dione, Afrodite) e il corpo del Dioniso e soprattutto quello della personificazione dell'Illiso (o del Cefiso) che nel frontone occidentale occupa la medesima sede "esterna" a sinistra.

153

154

155

156

Noi non possiamo dire che queste opere siano tutte autografe di Fidia. Certo il panneggio pesante e non privo di una sua vitale ondità aderisce poi come panneggio bagnato e trasparente nelle figure femminili stanti, prefigurando le soluzioni calligrafiche del post-fidiaco. Ma i due nudi di Dioniso e del Kefissos sono essenziali e anatomici e di perfetta aderenza naturalistica nelle diverse pose dei giacenti. Tesa la figura del Dioniso dalle spalle naturalmente armate e dalle braccia protese verso le ginocchia divaricate si da occupare compiutamente senza residui l'ingrato campo angolare che lo ospita. Sicché Dioniso sembra quasi proiettare un campo di forze che neutralizzi lo strapiombo della cornice.

Speculare rispetto al Dioniso la figura del Kefissos, in cui risulta magistrale e credibile la torsione del torace, lo schiacciamento della pelvi e l'adeguamento "festonato" alla gravità dei muscoli rilassati delle cosce. L'anatomia anche in questo caso sfrutta al massimo lo spazio angusto. L'opera sembra anche ulteriore rispetto al Dioniso (che forse da sotto non si vedeva in maniera ottimale) per aver rovesciato il giacente verso l'osser-

vatore (con un facile gioco prospettico) e per la limitata ma significativa appoggiatura “coloristica” che si ha nel contorno “scavato” di particolari essenziali, ma non tali da essere plasticamente sottolineati.

Il postfidiaco e l’Ellenismo incipiente

Dopo Fidia e probabilmente vivente Fidia – che nel 432 a.C., accusato di aver disperso o recuperato dalle puliture e cesellature più metallo prezioso di quanto consentito, si sottraeva al processo (che sarebbe stato dannoso soprattutto per l’amico e protettore Pericle) recandosi nell’Elide per attendere al compimento dello Zeus di Olimpia – abbiamo il dilagare di uno stile che forse lo stesso Fidia incoraggiò dal suo “olimpico” rifugio e che non potrebbe avere un comune denominatore se non in quel carattere manieristico e calligrafico dei panneggi aderenti e trasparenti, pur nel fondamentale naturalismo del restante modellato, che dai primi del Novecento riconosciamo immediatamente con il titolo di Liberty.

Ciò avvenne dopo la scomparsa di Pericle e la cosiddetta “tregua infida” o Pace di Nicia, che vide riconosciuto il primato culturale di Atene dalle medesime popolazioni assoggettate, dagli alleati più o meno riottosi e anche dai militanti del campo avverso.

157 Si ricordano, come capolavori di questa stagione e maniera, la Nike che si slaccia il sandalo proveniente dalla balaustrata (esterna) del tempio di Atena Nike sull’Acropoli come le altre più guaste, che in realtà sembrano connesse con l’attività tarda di Fidia. E autori ne possono essere gli stessi collaboratori fidiaci della bottega di Alcamene, così com’è di analogo stile
137 la Nike alata di Peonio che va giustamente ricostruita facendole tenere a mo’ di nicchia (e anche come contrappeso statico) la grande vela del mantello gonfio di vento. Il monumento fu innalzato su un pilastro triangolare alto 9 metri posto dinanzi al tempio di Zeus a Olimpia.

158 Lesagerazione di questo stile si avrà poi nella “colonna delle cariatidi” conservata al Museo di Delfi (donario, sembra, del re spartano Agide per una vittoria sugli Elei e dedicata nel 400 a.C.) e nella Menade danzante dei Musei Capitolini di Roma (copia, si pensa, romana da un originale da Callimaco). Sembra proprio che queste opere – che ricordano per molti versi la scultura liberty e, prima, la calligrafia copiosa di un Agostino di Duccio – siano dovute a quello scultore corinzio Callimaco che, alla fine del secolo V, inventò il capitello corinzio. Tale modello fu usato a partire dal medesimo secolo V nei capitelli dei pilastri del tempio di Apollo in Bassae presso Figalia e quindi nella rotonda (*tholos*) di Epidauro, e divenne più comune nel
160 secolo seguente con il Monumento Coregico di Lisicrate ad Atene.

Comunque, la colonna delle (o dei) cariatidi, danzatrici (o danzatori) a specialità acrobatica provenienti da Karia, un sobborgo di Sparta, rischia di essere un originale. E il suo carattere stilistico si impone perché con un modellato omogeneo pareggia, nell'astrattezza della composizione architettonica, la stilizzazione vegetale (dei gambi e dei volgimenti) con i panneggi e le figure.

Non per nulla il capitello corinzio così progettato può essere riprodotto in serie su larga scala e, per quanto presenti sottosquadri apparentemente molto profondi, può sempre essere concepito senza vero intaglio o traforo, come sarà il capitello nella ripresa architettonica di John Soane: volumetricamente compatto e con cavi d'ombra simulati dall'incisione.

Per la fine del secolo V si ricorderanno ancora Kresilas, ritrattista di Pericle, Cefisodoto il Vecchio, padre di Prassitele – che nel 375 a.C. fece fondere in bronzo una statua di Irene (la pace) e Pluto (la ricchezza figlia della pace), da cui deriva una copia romana – e Skopas, che assieme a Prassitele e Lisippo dominerà tutto il secolo seguente e trasmetterà all'Ellenismo il sormontare del *pathos* sulla rappresentazione distaccata e olimpica del primo classicismo. La fortuna è stata meno benevola con Skopas che, uscito dalla cerchia di Fidia e di Alcamene, cercò con espedienti “coloristici” di conferire una passionalità intensa alle teste delle sue figure. È l'artista che fu più imitato nel corso del primo e del secondo Ellenismo e soprattutto dall'età pergamena alla romana.

Purtroppo, il tempio di Athena Alea a Tegea, di cui Skopas fu architetto e autore della decorazione scultorea, non ci ha restituito che teste frantumate e tronconi irrecuperabili. Ciò non di meno, basterà osservare una di codeste teste per rendersi conto di quanto lo scavo profondo dell'orbita dia intensità agli occhi (compresi entro i piani emergenti aperti “a libro” delle palpebre e delle ciglia): questi occhi che guardano dal profondo del cavo d'ombra (in pittura sarebbe una macchia di colore scuro) contribuiscono a dare a questi personaggi un'impronta di profonda, controllata malinconia.

Alla maniera di Skopas si rifanno due statue famose: l'Afrodite di Milo del Louvre e la Demetra di Cnido del Museo Britannico; ambedue veramente regali e parimenti avvolte in nobili pieghe “fidiache” per essere considerate troppo lontane dalla maniera di Skopas. Questi ebbe parte nella ricostruzione dell'Artemision di Efeso, dopo l'incendio di Erostrato, e si conservano alcune ipobasi scolpite, aggiunte in quest'occasione per rendere più slanciati e più alti i fusti recuperati. Si vuole che un'ipobase (conservata) con il mito di Alceste sia più vicina all'opera e alle direttive di Skopas, se non proprio quell'unica che, secondo le fonti, il maestro scolpì di sua mano.

161

162

163

164

165

Ma la collaborazione più interessante è quella per la statua di Mausolo, re di Caria, nel Mausoleo di Alicarnasso: progettata dall'architetto, scultore e trattatista Pytheos, che si servì degli scultori Briasside, Leocare e Skopas e dello scultore e trattatista Timotheos raccogliendo lì per lì il fior fiore degli scultori disponibili.

166 È certo che la quadriga di Mausolo sulla sommità della piramide sia
167 stata compiuta da Timotheos, ma vi è una legittima suspicione che le due
168 statue di Mausolo e di Artemisia, non ancora salite sul cocchio e perciò
pensate per un'altra destinazione, siano opera di Skopas. Quanto alle lastre
del fregio, rivelano caratteri scopadei uniti a una violenta concitazione delle
membra allungatissime e dei panni volanti e sinuosi; per le proporzioni che
si fanno notare per l'estrema gracilità del modulo, esse si richiamano tutte
al nascente astro di Lisippo.

Si dice che i quattro maestri avessero compiuto ciascuno un lato (o un angolo per due mezzi lati) del perimetro di questo grande fregio con l'amazzonomachia posta sopra la bassa architrave al di sopra delle colonne. E si dice che queste sculture furono compiute dopo la morte di Artemisia (nel 351 a.C.) dai quattro artisti più per la propria gloria e per auto-pubblicità che per guadagno. L'opera s'era comunque tirata abbastanza per le lunghe e non è escluso che uno degli esempi inevitabili fosse già contenuto nelle prime prove di Prassitele: mentre la maniera di Lisippo (fosse costui o meno presente in cantiere) potrebbe derivare da qui, dove, malgrado i quattro nomi, compare una maniera unitaria.

Prassitele è il più noto degli scultori del quarto secolo. Non ha sempre avuto fortuna con la critica moralistica: che guarda più all'*ethos* che al *pathos* o all'*eidos* e richiede all'artista dichiarazioni ideologiche e moralistiche.

161 Prassitele arriva al punto giusto (figlio e scolaro di Cefisodoto il Vecchio, che già aveva fatto un gruppo affettuosamente umano della figura di Irene che stringe fra le braccia il piccolo Pluto). Aveva assunto il morbido modellato fidiaco e una modesta carica di *pathos* scopadeo per fare dei suoi dèi, dei suoi semidei e delle sue figure femminili un capolavoro di consolante, malinconica dolcezza. Restano di lui innumerevoli copie e derivazioni:
169, 170, 171 della Venere Cnidia, dell'Apollo Sauroctonos, del Satiro soprannominato *periboetos* ("la cui fama si proclama all'ingiro") che danno, come le copie e le imitazioni in genere delle sue opere, una pallida idea della sua versatile capacità di reinventare i personaggi della mitologia, respingendone la parte atroce o semplicemente feroce, di cui il mito, anche greco, sovente si compiace.

172 Ma l'opera sua più famosa è oggi l'Ermite con il piccolo Dioniso da Olimpia. Non si può dire che l'opera sia mal restaurata: delle gambe dal ginocchio in giù non rimangono che frammenti; ma forse non era il caso

di restaurarla affatto finché una simulazione al calcolatore, servendosi di tutti i più minuscoli frammenti utilizzabili, non avesse consentito di provare tutte (o quasi) le soluzioni possibili.

Certo la statua è e resta un capolavoro assoluto. Nessuno dopo Prassitele ha potuto scolpire o modellare come se Prassitele non fosse mai esistito. Ma se si vuole capire quanto sia “leonardescamente” sfumato il modello di Prassitele, occorre vedere anzitutto un calco della parte originale. Dove veramente la carne e il sangue di Fidia sono diventati vera carne e vero sangue e la ponderazione policletea molle abbandonano. La gamba portante genera un ritmo chiasmico per cui la testa tende a reclinarsi e la spalla ad abbassarsi dallo stesso lato. E assolutamente inimitabile risulta la pannosità del mantello raccolto e cascante, non rigida né drappeggiata ma acciaccata e un po' gualcita com'è dei panni veri e che può gareggiare con i pittori: con Leonardo, Tiziano e Paolo Veronese per virtuosismo naturalistico. Il dio che gioca con il piccolo Dioniso non è un dio che protegge le grandi imprese, piuttosto le piccole transazioni di una piccola vita; ma non si tratta neppure di un'arte volgarmente piacevole come anche è stato detto. È stato detto di tutto del resto. La migliore di tutte sull'Ermete e Dioniso è stata l'uscita di un archeologo tedesco (prontamente seguito da illustri e meno illustri colleghi italiani), che ha detto che l'opera – trovata entro il recinto franato dell'Hereion di Olimpia, là dove l'aveva vista Pausania quasi venti secoli fa – non è di Prassitele (quando si dice la filologia!) ma di un altro che si chiamava come lui.

L'età di Alessandro e l'Ellenismo maturo

Dopo Prassitele, ma memore dello slancio di Pytheos, di Briasside e di Skopas, e seguendone in parte il modello slanciato e fusiforme, va ricordato Leocare, al quale si è attribuito l'originale di un Ganimede rapito dall'aquila conosciuto tramite una copia romana. Sulla base di concordanze stilistiche con il Ganimede gli è stata attribuita l'opera più famosa di tutta l'antichità. Quell'Apollo del Belvedere che ispirò a Winckelmann una pagina famosa e potrebbe essere una replica antica e magari autografa da un originale in bronzo, che fu giudiziosamente restaurato nelle mani. Chi sa tirare con l'arco sa che il braccio destro deve essere protetto dall'eventuale staffilata e la mano sinistra rapidamente ritirata. E sa che comunque l'arco composto avrebbe assorbito nella sua oscillazione la violenza crescente della corda appena liberata. Ma le gambe e la posa dell'Apollo del Belvedere sono integre. Ed è qui, sebbene il restauro sia stato ponderato e avveduto,

173

174

che s'intende di quanto sia stato impoverito l'Erme di Prassitele con il rifacimento delle gambe.

Ed è tempo di parlare di Lisippo, ritrattista di Alessandro e quindi oborato di commissioni. Figlio di un calderaio (cioè di un fonditore), Lisippo volle rifiutare tutte le maniere dei predecessori e ignorarle addirittura per non essere indotto ad imitarle. Naturalmente queste dichiarazioni vanno prese con il beneficio d'inventario. Lisippo volle percorrere una strada sua, adottando un canone variabile, che fu prima quello slanciato di Leocare e poi un canone mobile (otticamente corretto) da alterarsi con il crescere del *sott'in su* (da cui si doveva vedere il colosso o la statua posta sul basamento) di tanto quant'era richiesto dall'effetto zenitale di rimpicciolimento eccessivo delle parti alte. Per il resto si volse a rappresentare (per non dire ritrarre) molti personaggi: uomini famosi, atleti e divinità maschili e atletiche, passando dall'immensamente grande all'appena più grande del vero e al sopramobile addirittura, come l'Eracle *epitrapezios* (sopra la tavola) di cui restano tarde repliche e imitazioni ingrandite di epoca romana. Forse i suoi modelli erano ugualmente rifiniti anche se di piccola scala: con un'operazione analoga a quella del Cellini che passava disinvoltamente dal colosso, il Perseo, al fornimento da tavola nella saliera per Francesco I.

La statua più nota di Lisippo è il celebre atleta che si deterge (*apoxyomenos*), di cui rimane una sola replica bastantemente conservata. Ma merita di considerare prima l'Agias del Museo archeologico di Delfi: ritrovata insieme con altre statue di antenati che il principe tessalo Daochos II aveva dedicato tra il 339 e il 340 a.C. Agias aveva vinto i suoi titoli (ai giochi pitici) quasi cent'anni prima. Si sa che una statua in bronzo di Agias (postuma evidentemente), opera di Lisippo, si trovava a Farsalo. Questa può essere una replica di bottega (o anche autografa) e denuncia l'alterazione delle proporzioni secondo il canone rinnovato, ma è già anche una statua che prende pieno possesso dello spazio. Ancora più esemplari nel prendere pieno possesso dello spazio sono le statue di divinità sedute come l'Ares Ludovisi (replica di un originale in bronzo) e l'Erme in riposo (bronzo da Ercolano, ora al Museo archeologico di Napoli), scultura che potrebbe essere uscita veramente dall'atelier di Lisippo (dal quale uscirono più di 1500 statue).

Nulla resta di ciò che Lisippo attuò per Alessandro. Recano la sua impronta le sculture del sarcofago detto di Alessandro (da Sidone, ora al Museo di Istanbul), che sembra connesso con la sua scuola e con quella di Leocare. È uno dei vertici della scultura di tutti i tempi per il viluppo pittorico della mischia e lo slancio baldanzoso di uomini e cavalli. Pare che all'autore

fosse noto il mosaico originale di Filosseno di Eretria. E non è da meno la faccia opposta con la caccia di Alessandro.

Ma ancora merita una menzione per il legame con l'arte di Lisippo l'Ercole Farnese, veramente "erculeo", del Museo di Napoli, che rappresenta un lottatore corpulento: di quelli che erano specialisti nella lotta che poi fu detta greco-romana ed ebbe molti punti in comune con la specialità dei lottatori grassi disadatti ad altra specialità o disciplina dell'attuale Giappone.

Ma l'Ercole Farnese idealizza la figura dell'eroe anche nel turgore mostruoso della muscolatura. E anch'esso si attiene al modulo slanciato del canone metrico lisippeo e dentro questo limite lo sviluppo muscolare risulta proporzionato e armonioso. Si può parlare di "culturismo" anche per allora, di sviluppo del proprio corpo metodico e costruito sul modello delle statue: atleti più da vedere che da adoperare in gara.

Ma questo non è già più il Lisippo originale, del quale si vanno indicando qua e là dei bronzi originali tra quelli che sovrintende l'archeologia marina. Di Lisippo potrebbe essere il Posidone (?) del Museo Getty e una statua ripescata frammentaria al largo di Sibari. Frammenti e teste lisippee si trovano tra gli oggetti raccolti nei ripetuti drenaggi del corso del Tevere e si riconoscono ancora qua e là tra i trovamenti dell'archeologia sottomarina, come il ritratto di filosofo, forse un Antistene, rinvenuto ad Anticitera.

Del primo Ellenismo s'è vista la prevalente impronta lisippea, mentre il medio Ellenismo si lascia sedurre da spettacolari composizioni di intensità tragica nell'espressione del dolore e dello sforzo. Tale fase si può far iniziare dall'Altare di Pergamo per giungere fino all'epoca romana con artisti di alta qualità, che firmarono le loro opere e non persero mai i propri ammiratori. All'epoca di Giulio Cesare, insieme con un ritorno al classico propugnato dallo scultore e trattatista Pasitele, si hanno in pratica sviluppi autonomi e non sempre distinguibili perché lo stesso neoclassicismo di Pasitele ammette anche le forzature e l'espressionismo purché sia salva la convenienza dei generi.

Così possiamo terminare con opere di incerta data, ma di sicuro prestigio. La Nike di Samotracia (databile intorno al 200 a.C. e connessa alle vittorie navali dei Rodii) si avvita tutta nel contrastare il vento della corsa, cui contribuisce anche il rameggio delle ali, mentre i panni leggeri come veli le si attorciano alle gambe sottolineandone l'inarrestabile incedere. La Fanciulla d'Anzio (Museo delle Terme, Roma), che è una sacerdotessa vestita di un semplice chitone, ma le pieghe stazonate di tale rustica veste segnalano l'avvitamento della figura su se stessa. E anche questo è un carattere lisippeo. Analogamente lisippeo il cosiddetto Gladiatore Borghese del Louvre che nella contrazione di quasi tutti i muscoli superficiali e nello slancio

181

182

183

184

185

186

“a getto” delle braccia si avvicina ai combattenti del fregio del Mausoleo di Alicarnasso. Firmata da un artista di Efeso, Agasias di Dositheos, attivo intorno al 100 a.C., quest'opera è ritenuta dalla Seta replica di un'opera anteriore.

169 Quanto al nudo femminile esso raggiunge in quest'epoca, rispetto
187 alla natura distaccata di simbolo della divinità, un carattere se non erotico
un tantino più piccante. Sono molte le Veneri prodotte a seguito e a modifi-
cazioni della Venere Cnidia di Prassitele. Ma esse cominciano a somigliare
188 più che alle Veneri classiche a quelle settecentesche francesi (dal Clodion
a Jean-Antoine Houdon). Possiamo scegliere a questo proposito la Venere
accosciata che si lava e che si specchia, quale si vede in una replica dall'ori-
ginale dello scultore Doidalsas (proveniente da Villa Adriana e conservata
al Museo delle Terme di Roma), e che anche nel tipo del volto (mutilo) sem-
bra molto più “coquette” e molto più francese con il nasino all'in su fuori
dalle convenzioni classiche.

189 Di tutt'altro genere una statua di Afrodite, che doveva essere colossale
(più di due metri di altezza, di cui rimane la testa e la mano che regge-
va la veste), scavata a Satala in Armenia. Essa, benché molto naturalistica
al primo sguardo, si rifà a un ideale di bellezza molto astratto e misurato.
La bocca, gli occhi e la larghezza del naso sono di pari ampiezza nel volto
ogivale e regolarissimo. Ci si rifà a un canone ben preciso che può ricorda-
re talora le statue del Cellini e la scultura di Fontainebleau. E il doppio ric-
ciolo a forbice che le ricade sulla fronte è l'esponente visivo più importante
di questo stilismo ad oltranza, di questo naturalismo calcolato.

190 Ma è tempo di passare al genere patetico e di rilancio o traduzione
scopadea. Così nel Galata morente, che sembra aver fatto parte del donario
per Delfi di Attalo I poi replicato in marmo e dedicato nell'Acropoli di Ate-
ne. Un esempio di “barbarie eroica” cui viene reso l'onore dell'armi.

183 Molto più famoso e molto più importante il grande Altare di Pergamo
dedicato da Eumene II (sec. II a.C.) quale omaggio alla Grecità d'Asia
che ha avuto ragione delle barbarie, come nell'antica lotta tra dèi e giganti.
Ignoriamo i nomi degli scultori di Pergamo. Vi domina tuttavia una per-
sonalità straordinaria che riesce (quanto al rilievo) a far emergere l'ordine
dal Chaos. I giganti sono le forze oscure e indomabili della vitalità della
terra. Si può avere vittoria su di essi, ma dalle membra disfatte può nascere
un altro mostro che sarà umano solo per metà. Il rilievo viene innovato
con carattere di altorilievo che non lascia spazi vuoti tra i corpi, ma sot-
tolinea i punti di accumulazione (della lotta e della tragedia) attraverso
le maggiori emergenze degli elementi dominanti (nella vittoria di Athena

su Alkyoneus, e l'irrompere di Nyx, la notte, che pure minaccia dall'alto un gigante atterrito). 191

È possibile che anche in questo caso vi fosse, mescolata ai nativi, un'*équipe* di scultori rodii. La scuola di Rodi con Agesandro, Polidoro e Atenodoro (ripetendo gli stessi modi per più generazioni) sembra poter discendere direttamente dal maestro di Pergamo. Da Pergamo dipende la scultura del Laocoonte che, benché sia segnalata da Plinio come la maggior opera tra quelle di pittura o scultura mai apparsa, è stata tacciata di vano virtuosismo. Ma non dimentichiamo che opere come questa e come il Torso del Belvedere (siglato da un Apollonio di Atene, la cui firma appare nel celebre Pugile delle Terme) sono state (insieme con opere non originali forse, ma straordinarie per la concezione plastica, quale l'Arianna addormentata con il capo riverso su di una rupe in pendio, dei Musei Vaticani) tra le fonti più promettenti e più portanti per Michelangelo Buonarroti. E il tipo di rilievo di Pergamo, con il sommovimento ondoso che tutto lo pervade, è stato il modello inconscio ormai – e disceso “per li rami” con intermediazione di opere minori ma universalmente note – per tutto il Gotico e per tutto il Barocco che conta. Non parliamo dell'Ottocento, quando tutti gli stili sono ritornati di moda. 192 193 194 195

Architettura greca ed ellenistica: dall'Arcaismo all'età di Pericle

L'architettura greca (e l'architettura del tempio greco segnatamente) nasce nel corso del secolo VIII, quando nella casa a *megaron* del re (o del magistrato che ne fa le veci) si stabilisce che l'area accanto al focolare davanti al portico del *megaron* è quella del culto pubblico, cioè per le offerte e per i sacrifici che si faranno in nome della città. Presto un *megaron* solo a ciò deputato viene scorporato dalle sale d'uso comune, con annessa un'area di rispetto o *tèmenos*. Tale edificio non è per altro isolato e in genere immette nei locali di servizio con annesse abitazioni degli addetti o dei sacerdoti. Il tempio non è ancora di per sé luogo di culto. La statua del dio rappresenta la presenza del dio che “abita” in quel tempio. Tutte le cerimonie si svolgono di solito nell'ambito del *tèmenos*.

La forma a *megaron* favorisce lo sviluppo di una tipologia: un porticato, con due colonne spesso lignee tra le testate dei due muri laterali, consente di ottenere una specie di portico con funzioni di presbiterio. Tale tipo di tempio sarà comune lungo tutto il periodo classico ed è in grado di generare tutte le planimetrie templari che si videro nel corso del ciclo greco-romano.

Templi in mattone crudo e legname, con finimenti in terracotta, sono sicuramente esistiti in tutto il mondo greco. Sopravvissero fino in età clas-

sica solo in Etruria. La struttura del tempio ligneo è ben rappresentata sulle tavole di August Choisy, l'intavolazione "pietrificata" da Eugène Viollet-le-Duc. In realtà si è sempre schematizzata meglio la derivazione del tempio dorico, anche perché ne parlarono ampiamente i trattatisti (Vitruvio) e perché si sa che uno dei più antichi esempi di tempio dorico, l'Heraion di Olimpia, conserva colonne lignee ancora in età storica.

Fin dall'inizio l'architettura in legno ha preso due indirizzi diversi: stile dorico nei territori abitati prevalentemente da Dori e stile ionico nella Ionia e zone limitrofe. Fin dal sesto secolo si sviluppa lo stile dorico, che è dei due il più semplice e il più maschio, ma gli esempi che saranno canonici sono databili intorno alla metà del quinto secolo. Nel quarto secolo si sviluppa il corinzio, che è una variante dello ionico.

Lo schema più semplice per lo stile dorico lascia vedere in pieno la struttura lignea da cui deriva. È un miracolo di proporzioni visive appaganti. Le colonne di legno potevano essere più smilze e più lontane: ma così tradotte hanno una loro personalità che è stata paragonata alla struttura del corpo maschile. Esisteranno anche templi che ebbero i telamoni (cariatidi maschili) sostituiti o inframmezzati alle colonne (tempio di Giove ad Agrigento). Ma il rapporto tra strutture verticali portanti e quelle orizzontali portate sembra del tutto equilibrato.

Come scrisse James E. Gordon, il tempio greco (e il tempio dorico in particolare) è un paradosso statico: sembra la struttura più solida e più appropriata a reggersi in piedi, ma in realtà (nel dorico) il carico di punta che grava sulle colonne potrebbe essere dieci volte o anche venti volte maggiore e le colonne lo reggerebbero, mentre le architravi, se non fossero composte (due o tre strati per farne lo spessore con congiunture sfasate e taglio a piattabanda), non reggerebbero nemmeno se stesse.

Il tempio greco è una costruzione che sembra aerea e smaterializzata per l'alternanza d'ombre e di lumi sui fusti scanalati, sui triglifi e sui fregi figurati. Ma esso dà l'esempio palmare, e meglio proporzionato per il ricorrere di strutture modulari equivalenti, di quel sistema che prima di essere trilitico è stato a tre travi (due montanti e una traversa) e che non richiede, in prima lettura, nessuna delle capacità storicamente determinate che si acquistano culturalmente. Sicché tutta la nostra studiosa attenzione può essere spesa ad apprezzarne le proporzioni "interne" e il proporzionamento rispetto agli edifici e agli spazi contigui: sì da essere – in altre parole – prospetticamente perfettamente perspicuo e, di rimando in rimando, otticamente misurabile rispetto ai primi piani e all'umana statura del riguardante. Le marcature (differenziate) non sono né troppe né poche perché lo sguardo non possa abbracciarne tutta la compagine d'un tratto solo e indugiare sulle "marcature" più notabili (le sculture *in primis*) tutto il

tempo desiderabile senza dimenticarne la giacitura e l'ubicazione rispetto al maggior solido dato dalla cella e dalla peristasi su cui si elevano i due frontoni e la "trave maestra" (tra i due vertici), da cui scende sui due lati il tetto a doppia falda.

Nei primi templi dorici del sesto secolo significativi, e significativamente conservati, la colonna è talora molto rastremata e a forma di sigaro: così, per esempio, nella Basilica di Paestum, che ammette capitelli molto espansi con l'abaco relativamente sporgente. Diverso il tipo delle colonne del Tempio di Apollo a Corinto dove la colonna è poco rastremata, il capitello è panciuto e l'architrave sembra molto pesante.

Templi colossali dovevano essere sparsi in gran parte delle colonie doriche, così ad Oriente come ad Occidente. Meglio noti sono il Tempio E a Selinunte e quello di Giove ad Agrigento con i telamoni che riempivano gli spazi tra le colonne. Più recente, o almeno di un indirizzo che avrebbe avuto maggior seguito in futuro, il Tempio di Nettuno a Paestum. Prevale, verso la metà del quinto secolo, la sintassi partenonica. Così nel Tempio di Aphaia ad Egina, così nel tempio di Apollo in Bassae presso Figalia, così fin da qualche decennio prima (per quanto riguarda la colonna tesa e il capitello quasi tronco-conico) nel Tempio di Asso presso la Troade, sempre che sia attendibile la ricostruzione di Kenneth Clark.

Il tempio meglio conservato dell'età periclea (anche se forse di poco posteriore alla morte dello statista) è il cosiddetto Theseion o anche Hephaisteion sulla collina che domina l'agorà. Analoghi la pur conservativa struttura del Tesoro degli Ateniesi a Delfi, i colonnati dorici dei Propilei e il Tempio di Posidone presso il Capo Sunio.

L'ordine ionico si costituisce contemporaneamente all'ordine dorico, ma stenta a trovare un assetto definitivo (risentendo più fortemente della contigua tradizione siro-mesopotamica e delle sontuose sale ipostile dei re persiani), che si configura, esclusi i capitelli palmati, a ovoli sovrapposti o a volute molto emergenti (come in un capitello eolico di Neandria), come una sorta di cuscino a trapunta affardellato insieme a un sottile materasso "da casermaggio" i cui lembi esorbitanti vengano arrotolati dalle due parti attorno a un'anima di legno. Inutile dire che se i letti, specie triclinari, dei Greci non avessero suggerito questo motivo, il motivo della spirale si sarebbe potuto difficilmente affermare. Perciò anche lo stile ionico con i suoi fregi e le sue onde è in sostanza una creazione logica, data dalla stilizzazione di elementi credibili e usuali. Non mancano elementi vegetali stilizzati che possono infilarsi in qualche spazio di risulta.

Qualche trattatista ha distinto uno stile ionico asiatico (paradigmatico il Tempio di Athena a Priene, costruito sotto la direzione dell'architetto Pitheos, che con lo scultore Timotheos aveva dato altresì i disegni per il Mau-

209 soleo di Alicarnasso) da uno stile attico-ionico (paradigmatico l'Eretteo). In realtà nessun capitello e nessuna trabeazione ionica è identica a un'altra qualsiasi (e sembra che anche il tempio di Priene, mai finito, implicasse la modifica in corso d'opera o successiva dell'inserimento del fregio).

210 Ionici furono i grandi templi delle divinità asiatiche dei culti preellenici identificate con le divinità olimpiche in tempi molto remoti. Così il Tempio di Diana (Artemision) ad Efeso, che fu ricostruito – non ne conosciamo le forme iniziali – dall'architetto Cheiocrate in uno ionico già maturo e che, nel 336 a.C., subito dopo l'inaugurazione, venne incendiato da Erostrato (che volle restar celebre per qualche atto negativo se non era riuscito a tramandare altrimenti il proprio nome; altri dicono che fosse un concorrente bocciato al concorso per l'edificazione del tempio). La ricostruzione procedette immediatamente, secondo le direttive del trattatista Theodoros, per opera dell'architetto cretese Chersiphron e di suo figlio Metagene.

211 Il maggior tempio greco iniziato nel sesto secolo era quello di Era (Heraion) a Samo, iniziato sul progetto di Rhoikos e continuato da Theodoros, ma anch'esso rimase incompiuto pur dopo la sua distruzione per opera dei Persiani e la sua ricostruzione attraverso ripetuti rifacimenti e aggiornamenti. Non si sa quanta parte dell'immenso fabbricato fosse destinata a rimanere scoperta.

212 Il terzo tempio ionico d'Asia, il Didymaion di Apollo Philesios presso Mileto, era già stato distrutto nel 494 a.C. da Dario (pare) e ricostruito verso il 300 dai Milesii che vollero fosse il tempio più grande dell'intero mondo greco (51 × 109 m) e superasse così l'Artemision di Efeso. Come architetti sono ricordati Paionios di Efeso e Daphnis di Mileto. Il primo aveva anche partecipato alla ricostruzione dell'Artemision di Efeso. Colonne colossali circondavano la zona della cella, che era divisa in due livelli. In quello inferiore e seminterrato, sistemato a giardino, c'era una fonte accanto alla quale era l'alloro sotto il quale Zeus s'era unito a Latona e dietro a questa c'era un'edicola nella quale si trovava l'antica immagine dell'Apollo Philesios, opera di Kanachos. Anche il Didymaion rimase incompiuto. Ricchissima avrebbe dovuto essere la decorazione che implicava fasi successive di lavorazione lungo chilometri di fregi.

Dall'età periclea all'Ellenismo

Contrariamente a quanto è stato detto, l'ordine ionico non entra mai in crisi. E l'invenzione del capitello corinzio non portò innovazioni di rilievo nella concezione del nuovo ordine, già molto meno vincolante rispetto all'uso del dorico nel tempio e dello ionico nei porticati. Fino all'epoca romana il corinzio convisse con lo ionico, servendosi tuttavia dell'invenzione di Cal-

limaco che aveva visto un paniere di frutta coperto da una tegola posto sul sepolcro di una fanciulla corinzia. Poiché i vegetali avevano germogliato e fiorito e l'acanto, che cresceva in libertà nel luogo della sepoltura, aveva avvolto il paniere di tralci risalenti che s'erano poi girati su se stessi nel battere ai quattro angoli sotto la tegola, questo parve un buon suggerimento per un capitello "vegetale".

I capitelli fitomorfi erano già esistiti e quelli palmati di origine egizia erano stati raramente ma sicuramente usati in tutto il periodo intermedio. Il problema centrale, una volta fissate le misure canoniche per le diverse colonne dei vari ordini, era però un altro: come rendere continua la serie discontinua delle colonne quando si dovessero avere sostegni verticali di diversa ragione e resistenza? L'architetto desiderava (e desiderò fino all'Ottocento e oltre) che l'inclusione e la sovrapposizione di ordini maggiori e minori avvenisse a proprio talento. Perciò quando una colonna di un porticato esterno copriva due ordini di un edificio retrostante, serviva una colonna allungata il più possibile: ionica contro dorica, per esempio. Oppure aggiunte varie: base e sotto-base e magari piedritto e, se non bastava ancora, capitello corinzio (o composito) in luogo del capitello ionico e al limite un dado (cioè un frammento di trabeazione: architrave, fregio e cornice) limitato alle singole colonne.

Questo è stato un po' il travaglio di tutti i trattatisti: rendere lo spessore delle colonne un sistema di elementi verticali indipendente dal modulo (specie alla fine dell'Ottocento e per le case di molti piani).

La colonna ionica era stata associata alla figura femminile, quella corinzia invocò il paragone virginale. Ma si trattò sempre di un banale problema di proporzionamento relativo. In una tavola di Robert Chitham, con la dimostrazione dei più antichi tra i capitelli corinzi, sono esemplarmente "greci" quelli del Tempio di Apollo a Bassae, dell'interno della *tholos* (dorica) di Epidauro, della Torre dei Venti ad Atene e del Monumento Coregico di Lisicrate (considerato da tutti il più bello). Mentre il capitello dell'Olympieion di Atene, opera di Marco Cossuzio, è un capitello a traforo e fatto di foglie "a duplice espansione", del tipo che resterà comune negli ulteriori monumenti greci e romani.

L'uso promiscuo di capitelli dorici, ionici e corinzi cominciò ad essere sistematico già alle soglie dell'Ellenismo. Nel tempio di Apollo in Bassae ce ne sono di tre sorti. Il tempio resta sostanzialmente dorico, ma nell'interno, per due diverse altezze, compaiono ionico (uno ionico particolare, che è pure illustrato in un'altra tavola con le varianti più antiche del Chitham) e corinzio.

160

213

214 La promiscuità tra dorico e ionico era iniziata già nei monumenti dell'Acropoli e dell'Agorà, ben addentro ancora nel secolo V. I Propilei di Mnesicle costituiscono probabilmente il primo monumento in città che (in una variante posteriore alla morte di Pericle) lo stesso architetto Mnesicle avrebbe modificato rispetto al progetto originario. Ne avrebbe introdotto la divisione interna in "navate" ioniche per dissimulare i dislivelli e precludere una vista dall'esterno prematura e mal diretta, o guidata, dei due templi "gemini" (Partenone ed Eretteo): essi avrebbero dovuto rivelarsi insieme a chi, oltrepassando la fronte postica degli stessi Propilei, si fosse venuto a trovare sulla spianata dell'Acropoli, dominata dall'Athena Promachos di Fidìa. Tutto era stato modificato rispetto i piani originari. Ma tutto portava a fare di questa fortezza un modello di santuario, di sacrario e di museo che fosse scuola del mondo come in effetti è stato.

215 Il Partenone di Ictino e Callicrate fu comunque pari alla volontà di Pericle e di Fidìa e in esso non mancano, ma sono anzi palesi, quelle finezze di correzione ottica che sono presenti in parte in molti altri templi, ma mai come in questo osservate allo scrupolo, non per una vista qualsiasi, ma per una vista guidata. Stranamente non sappiamo ancora nulla di certo sulla sistemazione interna della cella. Sappiamo che il lato occidentale era il lato principale per le cerimonie dove si fermava il corteo delle Panatenee, ma non sappiamo quale fosse la sistemazione interna, né, a rigore, se l'Athena Parthenos fosse in piedi o seduta. Meno che meno dove fossero, se c'erano, i colonnati interni e i locali di servizio. Ma il tempio, restaurato giudiziosamente come tutti i monumenti dell'Acropoli, può ancora essere ammirato come una grande opera dell'ingegno umano e non come un rudere.

209 Lo stesso può dirsi dell'Eretteo, nato come Tempio di Athena Poliade e poi diviso in due corpi che s'intersecano ad angolo retto e tenuto in coabitazione da Minerva Poliade e Poseidon Erechtheus, richiamandosi all'antico nome di un mitico re di Atene. L'Eretteo è "in parte" un miracolo di eleganza e di squisita fattura. A chi s'avanzi dall'alto dei Propilei esso non cela ma esalta la propria situazione composita come la vollero gli architetti Philocles e Archilochos durante la Pace di Nicia. Ma il primo progetto prevedeva un tempio doppio: lungo quanto il Partenone e con due pronai emergenti dal centro dove si trova la Loggetta delle Cariatidi. Non par dubbio che sia stato Fidìa a suggerire e ad approvare la soluzione dissimmetrica, che del resto esiste anche per il Tempio di Athena Nike (architetto Callicrate), che nasceva, regolarizzandolo ma senza cambiarne l'orientamento, su un bastione sporgente legato alla storia militare dell'Acropoli.

216
217
218 Quanto ai Propilei, essi variano la loro pianta proprio nel rispetto di queste preesistenze e l'architetto Mnesicle riuscì a trovare il più nobile

aspetto di questo manufatto con un avvio deciso alla simmetria totale ma, salve le destinazioni d'uso, assolutamente dissimmetrico nella sua composita realtà.

Per quanto, del resto, contasse l'aspetto percettivo e la modalità della percezione, va osservato che qualunque ventaglio di elementi verticali sia attraversato da linee orizzontali determina, nel riguardante, quel fenomeno che si dice del ventaglio di Hering e che solo il Partenone richiedeva, da questo punto, particolari accorgimenti. Ciò che va qui osservato è che tutto il percorso imposto al riguardante serve a mantenere costante l'asse di inclinazione dell'occhio, di modo che il ventaglio di Hering possa essere corretto da una contro-curvatura reale.

Altri edifici sorti in quell'epoca (ma sviluppatasi in seguito) sono il Teatro di Dioniso e annesso *odeion*, il *bouleuterion* (famoso quello di Mileto per la disposizione radiale dei sostegni), mentre nuove tipologie sono il *ginnasio*, la *biblioteca* e *pinacoteca*, i *portici*, le *botteghe* e la *casa di civile abitazione*. 219

Un'idea se ne può avere dalle case conservate a Delo e Olinto; il palazzo dei signori e dei re diventa, nel primo Ellenismo, un ingrandimento della casa di abitazione. E se ne vedono le rovine, ben conservate in pianta, a Pella e nell'antica capitale di Verghina. I palazzi dei re persiani sono per il momento "ignorati". Ciò che viceversa è ricercato è il palazzo-castello, come il Castello Eurialo di Siracusa. 220

Ciò che importa nella città ellenistica è derivato dall'urbanistica di Atene: mescolando, in parte, i quartieri ippodamei a scacchiera con quelli più antichi a rampe spiraliformi che attaccano le colline. Molti sono gli esempi di città costruite *ex novo*. Ci limiteremo alla città di Pergamo, considerandone l'ubicazione del teatro, della via colonnata e della zona mediana con il famoso Altare. Di cui va vista non solo una ricostruzione teorica, ma la ricomposizione "scenografica" appositamente allestita al Museo di Pergamo di Berlino. 221

E ricordiamo le ricomposizioni che si osservano nello stesso luogo e danno la più evidente dimostrazione dell'estrema vitalità della grecità ellenistica: il pronao del Tempio di Zeus Sosipolis a Magnesia sul Meandro, il propileo del Santuario di Atena in Pergamo e soprattutto (previa un'attenta ricognizione del plastico della zona di accesso dell'Agorà Sud di Mileto) la ricomposizione della grande porta della stessa agorà: con la quale, senza in nulla decampare dal principio di ordinata varietà e della standardizzazione degli elementi, ci troviamo di fronte a un certo lussureggiamento "barocco" degli elementi di repertorio, che fa già sentire il respiro ecumenico della grecità fatta nuovamente imperiale dallo sviluppo ulteriore della civiltà ellenistico-romana. 222, 223

4. I Romani

L'architettura romana dall'età repubblicana all'età di Teodosio copre più di cinque secoli di storia. È il maggior patrimonio artistico che l'Europa conservi del suo passato e che ancora riesca a dare in ogni momento a quanti lo indaghino con animo non prevenuto l'impressione di un massimo di conformità programmata, unito ad un massimo di articolazioni specifiche a seconda del tempo, del luogo, dei committenti e dei singoli artefici.

Ripresa e imitata nei secoli dell'alto e del basso Medioevo, l'architettura romana ricomincia a dettar legge a partire dal Quattrocento fiorentino e toscano per essere quindi il riferimento fondamentale per l'architettura dei secoli dal XVI al XVIII. Sarebbe come dire una Rinascenza protratta fino al sorgere del Neoclassico secondo la dicitura anglosassone, ma spaccata tuttavia negli episodi successivi dell'Umanesimo, del Manierismo, del Barocco e del Rococò, conformemente alle più puntigliose distinzioni della storiografia tedesca, da noi prevalente. L'architettura romana ha del resto travalicato anche quel periodo, diventando anzi modello indiscusso per l'Ottocento e gli Stili Storici: fino a investire anche il Neomedioevale (*Rundbogenstil*) e il Neogotico della propria prepotente esemplarità.

Fino alla rivoluzione industriale erano anche tenuti per esemplari la tecnica e la tecnologia degli architetti e dei capomastri romani. Ma le avanguardie che, dalla fine dell'Ottocento, finirono per combattere ogni pensiero sull'arte insegnato nelle scuole e patrocinato dalle accademie non erano d'accordo. Ciò avveniva mentre la storia della tecnica presso i Romani veniva viceversa ad arricchirsi di sempre più notevoli e più precisi contributi: dallo Choisy (1873) al Durm (1885), al Rivoira (1921), al Giovannoni (1925), al Crema (1959) e al Marta (1990). Sarebbe lungo indicare i contributi più rilevanti sulla fortuna dell'arte del costruire presso i Romani e della sua interpretazione, che ha visto affermarsi prima gli italiani e i francesi, poi gli inglesi con un loro particolare indirizzo e infine i tedeschi, i russi, i polacchi, gli americani e gli ispanici, senza che nessuno dei precedenti drappelli uscisse di scena.

La bibliografia è sterminata, ma al momento sarà meglio avvertire che noi ci terremo su di un terreno molto più dimesso con una ricognizione

di sorvolo relativamente ai fatti esemplari e con i criteri riduttivi di un ideale “Bignami”. Va quindi avvertito che qui di seguito si parlerà (con un cenno sulle preesistenze non greche nell’arte etrusca, italica, romana repubblicana, greco-celtica e greca trans-Eufrate) di arte romana *tout court*: ciò per affermare che l’arte romana non è (e non può essere) una fase di stanca e decadente imitazione dell’arte greca com’è ritenuto ancora da molti. È piuttosto la stessa arte greca e greco-ellenistica che trova nell’arte romana (e non importa se la mano dell’artista è ancora prevalentemente quella di maestri greci trapiantati) la sua più completa e ricca e più diramata attuazione. Sfatate il luogo comune della non-artisticità di quest’arte non è facile e, sebbene molti vi abbiano provato, è un pregiudizio duro a morire. Non basta dire neppure che l’arte è opera dell’artista e che gli artisti erano greci o grecizzati. La questione è tutta lì: già i Romani della prima Repubblica erano talmente grecizzati che durante il tumulto gallico arrivò fino a Platone – come s’è detto – una notizia che i Barbari avevano preso una città greca, chiamata Roma.

Dopo l’aggregazione degli stati ellenistici, Roma – un po’ con le “prede belliche”, un poco con le tangenti e relative confische o “donazioni” – finisce per diventare il museo di arte greca ed ellenistica “aperto al pubblico” maggiore del mondo. E una gran parte di artisti greci e grecizzanti vi avevano preso stabile dimora. Non solo a Roma: in tutta la *res publica* che a mano a mano si espandeva.

Certo la possibilità per Roma di esercitare un patrocinio così intenso e così ricco in tutto il territorio dell’Impero era facilitata dal predominio militare, economico e politico da essa investito e speso fino a ben oltre l’età di Costantino, e dal consenso che dura quando anche l’ultima finzione democratica si appanna ed essa finisce per diventare quasi (non si dimentichi però il *Corpus juris civilis* e le codificazioni che lo precedettero) un impero teocratico e dispotico come tutti gli altri.

Resta che nel campo dell’architettura molta parte era ingegneria e tra gli ingegneri quelli di nome romano erano altrettanti quanti i greci, i siriaci, gli alessandrini, gli africani e gli spagnoli, per non parlare degli appartenenti all’ultima acculturazione che riguardava popoli barbari e feroci quali in tutto o in parte i Celti e i Germani.

Nessuna opera dell’antichità greca è paragonabile per mole, per imponenza e per l’articolata distribuzione degli spazi interni alle grandi opere civili dell’età romana. Nemmeno i potentati ellenistici che la precorsero su questa strada riuscirono a creare molto più che le premesse per l’espansione futura. Di fatto i monumenti di Petra, di Gerasa, di Mileto, di Efeso e della stessa Pergamo ci sono giunti tutti o quasi in ricostruzioni molto più funzionali e molto più fastose e ornate di età romana.

Si diceva dell'ingegneria. Chi crede che i ponti romani siano solo ad archi tondi, insistenti su una muratura pesantissima e con un passo carraio di trascurabile larghezza, non ha mai guardato un ponte romano. Esisteva viceversa tutta una tecnologia del legno che serviva – e non sempre e non solo – per i piani alti dei palazzi, dei teatri e degli osservatori annessi ai forti o ai campi trincerati, allestiti dai responsabili delle nuove colonie militari dedotte nei territori di recente acquisto tra genti straniere o barbare. Esisteva inoltre l'architettura del provvisorio e la carpenteria d'ogni genere e grado: gradinate per i teatri e palchi per le cerimonie civili e militari; e poi l'arte delle macchine (*machinatio*) in legno e ferro, prevalentemente di carattere bellico; infine la tecnologia navale: certo portata a punti incredibilmente più alti e più maturi di quanto non si sia a lungo immaginato sia per le lunghe navi da guerra che per le panciute *onerarie* da carico.

Non parliamo della metallurgia che, lungi dal servire a fondere statue e idoletti d'arte, serviva (in unione alla tecnologia del legno) ad allestire delle macchine utensili atte a fondere e a forgiare, nel numero richiesto, i prodotti che servivano omologhi e in grande serie, quali i tubi in piombo, le condotte e la rubinetteria in bronzo degli acquedotti cittadini; tutti a condotta forzata dopo la lunga corsa nello speco tenuto a livello sopra le file interminabili degli archi. Archi belli e romantici, come nelle vecchie vedute della campagna romana.

E per quanto riguarda le armi individuali (benché si tendesse da sempre a una protezione composta "a più strati" di materiali diversi), la tecnologia del ferro raggiungeva, alla fine della Repubblica, una perfezione di *design* decisamente in anticipo sui tempi. Il risultato era tanto più notevole in quanto le armature imperiali in piastra e maglia davano luogo a un tipo di uniforme che assomigliava più che a qualsiasi altra cosa alle armature degli ultimi corazzieri veri (quando la protezione poteva valere ancora per un colpo d'archibugio preso in pieno): all'epoca di Maria Teresa e della Guerra dei sette anni. Il fatto è che la penetrazione delle corte frecce da catapulta non era allora minore di quella della moschetteria napoleonica. Naturalmente per credere a tutto ciò bisogna conoscere un poco la storia della tecnologia e sapere che sull'argomento esistevano trattati (in gran parte perduti) per cui l'insegnamento di tali discipline non era mai venuto meno presso i quadri degli eserciti ellenistico-romani (dall'età greca classica) e non senza l'apporto di tutto ciò che altrimenti potesse tornare utile e che apparteneva al patrimonio tecnologico tradizionale dei popoli (anche barbari) con cui avveniva di avere a che fare.

Non solo arte. Non solo tecnologia. L'architettura romana è il primo tentativo (riuscito) di dominare e sostenere l'intero territorio con una rete

di città (piccole, medie e grandi) armonicamente inserite e che si potevano mantenere garantendo loro le libertà dei traffici (dei vettori e dei relativi servizi) con un'organizzazione burocratica immane ma non parassitaria.

E a tutti i cittadini erano assicurati il conforto dei bagni pubblici con *piscina natatoria, sudatorium, tepidarium*, già istituiti in singoli casi nei ginnasi e nelle palestre ellenistiche; ma rapportato a una scala talmente gigantesca che – si disse – tutta la popolazione di Roma (tra uno e due milioni di abitanti) poteva prendere (con ben aggiustate turnazioni orarie) un bagno caldo (o freddo) al giorno.

Roma è un caso limite: era una metropoli per il cui rifornimento giornaliero occorre un porto molto più grande dell'aeroporto di Fiumicino (che gli sta sopra in parte) e due città, Ostia e Porto, dedite esclusivamente a traffici che riguardavano il rifornimento dell'Urbe (in andata) e l'esportazione dei prodotti di lusso lavorati in loco (al ritorno). Era un sistema metropolitano complesso: non avrebbe potuto reggere a crisi prolungate e a blocchi o dirottamenti sistematici per guerre vicine o lontane. Alla fine tutto questo si affievolì, ma finché durò (da Silla a Sant'Agostino) fu un monumento non meno imponente dei *Docks* di Londra o delle *Halles* di Parigi. Senza contare che ad Ostia sono stati trovati molto più numerosi e intatti che a Roma quei condomini e appartamenti d'affitto che sarebbero stati dal Settecento al Novecento le nostre case “moderne”.

L'Europa celtica, etrusca e italica e l'arte di Roma repubblicana

Qualcuno ha parlato di un'Europa *celtica* come di una prima cultura autoctona europea, che si sia estesa sull'intera Europa continentale, escluse le terre oggi slave dell'Est. Ma i popoli che furono i portatori della cultura di La Tène nel passaggio dall'età del bronzo a quella del ferro non appartennero sicuramente al medesimo ceppo. Di sicuro i Celti furono altrettanto pronti quanto i Latini ad acculturarsi in presenza di colonie greche, sicché ben presto la futura Provenza, con città egemone la greca Massalia (l'attuale Marsiglia), fu interamente ellenizzata. E il passaggio nell'orbita di Roma avvenne, dal punto di vista culturale, senza scosse finché divenne con Giulio Cesare la base per l'assorbimento nella cultura greco-romana di gran parte della Gallia e delle sue province periferiche. Certo le suppellettili e le armi in bronzo prima e in ferro poi mantengono i medesimi caratteri dell'arte di La Tène con esiti spesso di favolosa bellezza. Ma la datazione è spesso incerta e il fascino dell'arte celtica consiste in particolare in un'ornamentazione astratta di radice spesso floreale o figurativa di significato simbolico.

224

Al di là della consueta diatriba sulla preminenza dell'arte astratta sulla figurativa, è certo che vi furono anche tra i "decoratori" celtici quelli fortemente innovativi e quelli tradizionalisti, quelli che operarono al massimo livello dell'esattezza micrometrica e della relativa stilizzazione e quelli che lavorarono in modo sommario con risultati talora di un espressionismo e di un "caricato" che non sempre sembrano intenzionali, ma che talora indubbiamente sono voluti e ricercati a bella posta.

225

In ogni caso è emblematico il caso segnalato da Wilhelm Worringer delle monete celtiche derivate da quelle ellenistiche di vari principi (anche di parecchio anteriori) quali Alessandro e Filippo II, copiate dapprima con un tratto animoso ma non deviante nelle zecche sotto il controllo di Massalia per finire – di derivazione in derivazione – a mantenere nella monetazione dei più lontani, quali i Tettosagi e gli Arverni, soltanto alcuni elementi dei profili (occhi, naso e bocca) dissociati e proiettati ai margini di una superficie "a cernecci" spaccata a metà dalle foglie o dalle perline del diadema.

Nessuno che non conosca i passaggi intermedi riuscirebbe a risalire al modello ellenistico. Evidentemente nella nostra stessa lettura di un volto effigiato su una moneta nei tratti aggettanti e rientranti (secondo criteri pittorici, per nulla somiglianti al mezzo rilievo del volto scolpito) c'è una grossa parte di convenzione. Già nella prima autonoma derivazione l'artefice celta non leggeva quel volto come volto, ma piuttosto come una disordinata orografia di segni caratteristici che cercava di riprodurre (nelle riprese successive) con crescente evidenza, scorgendo in tali segni il denotato "moneta" e – a seconda dei segni, dei tempi e dei popoli coinvolti – anche il corrente valore di scambio.

226, 227

Capolavori, tuttavia, dell'arte celtica si possono indicare piuttosto nei ritrovamenti delle Isole Britanniche, dove la tecnica del metallo si arricchiva di coloratissime decorazioni a smalto. In tali oggetti (riprodotti anche dall'Hammerton) l'arte celtica sembra debitrice della cultura greco-romana (i ritrovamenti sono in parte provenienti dal letto del Tamigi e sono armi, armille, elementi di bardature e ornamenti vari di datazione incerta: forse anteriori o contemporanei al periodo di Cesare e legati alla cultura detta di Sutton Hoo).

Il motivo "energetico" è qui svolto in modo impeccabile, nel senso di creare ritmi e movimenti che molto devono all'arte iranica (e "per li rami" a precedenti estremo-orientali), ma che, per altro verso, tirano al Liberty con le sue curve tese e con il repentino cambio di direzione, per cui le curve (e le spirali e i dischi rotanti) si dipanano l'una dall'altra secondo una linea che poi fu detta a schiocco di frusta o a volo di calabrone. In questo senso non è

dubbio che tale stile ornamentale passerà per linee non ancora del tutto chiare nella miniatura irlandese (o iberno-sassone, VI-XI d.C.), lasciando un'impronta virtualmente dinamica a gran parte dell'arte figurativa e ornamentale del Medioevo europeo.

Un affascinante monumento dell'arte druidica, quale la costruzione megalitica, si ha negli allineamenti (di grandi spezzoni di basalto) e nel *circus* che risulta nel centro dei vari campi d'urne, segnate ciascuna dal suo *menhir*. La costruzione di Stonehenge è durata molti secoli, ed è stata certo rimaneggiata e ricostruita in epoca recente (dall'età preromanica in qua) forzandone il significato (probabilmente esatto) di osservatorio solare e di indicatore astronomico per la fissazione del calendario (relativamente ai giorni fasti e ai giorni nefasti).

La gran parte dell'arte prodotta dai Celti, in seguito, è tutta riassorbita nel segno del modello greco-romano: ed è in gran parte di età romana. Ciò vale anche per la remota Gran Bretagna, romanizzata profondamente a partire dall'età di Claudio. Ma questo è un altro discorso e riguarda l'arte imperiale.

Immersa e commista con la produzione degli Italici è la lunga propaggine asiatica costituita dalla produzione etrusca. Propaggine indotta intorno agli inizi del secolo VIII a.C. da una colonizzazione facente capo alla lontana Lidia e poi largamente infiltrata nel più disteso abitato dei villanoviani (dalle terremare alla civiltà atestina) fino a raggiungere gli Italici veri e propri (Umbro-Sabelli). Il fatto era che gli Etruschi portavano con sé i valori delle civiltà mesopotamica ed egizia, filtrate attraverso l'interpretazione ionica della generica koinè fenicia.

In gara con i Fenici di Sidone e di Tiro, gli Etruschi costituirono con le loro colonie ben assestate sulla terraferma una solida compagine statale, blandamente federativa, nell'odierna Toscana e lungo le coste tutte del mare che dal loro nome di Etruschi o Tusci o Turski (onde furono detti dai Greci *Tursenoi* e *Tyrrenoi*) si chiamò Tirreno. Ebbero centri (e struttura territoriale non meno organizzata) nell'Emilia Romagna con le città di Felsina (poi Bononia e infine Bologna), Adria e Spina. Queste città rimasero isolate in seguito all'invasione gallica, che separò violentemente, spezzandone la precedente continuità peninsulare, gli Etruschi dai loro parenti o affini delle valli alpine (Reti e poi Reto-romanci). Ma ciò che l'Etruria importò dopo una prima fase orientalizzante – che si afferma soprattutto nel settimo secolo con tombe a camera e a corridoio spesso imponenti e con una produzione di bucheri e di vasi canopi che ne costituivano il corredo – è sostanzialmente una forte ondata di grecismo, ispirato soprattutto alla cultura ionica.

Diciamo ancora che a partire dal secolo VI a.C. è difficile distinguere ciò che è prodotto da Greci espatriati, da loro scolari o discendenti, ovvero da imitatori locali. È, per esempio, probabile che le urne cerretane fossero prodotte proprio a Caere e che la bottega fosse almeno in origine tenuta da un fuoriuscito ionico (dopo la riconsegna della Ionia asiatica nelle mani dei satrapi persiani in seguito alla pace di Antalcida). Ma la persistenza del modello dei vasi corinzi e attici dal secolo VI al V dimostra una più profonda assimilazione della cultura greca. Sicché, spesso e specificatamente, la pittura etrusca è chiamata a testimoniare anche per la pittura greca in mancanza di originali. Tuttavia questa *facies* arcaizzante sembra durare a lungo e, passando alla scultura, travolgere con il suo espressionismo dinamico e volgare la compostezza dei modelli classici. Ciò si potrà notare nelle incredibili dislocazioni che si osservano nel passaggio dai cippi chiusini (segnali esterni di tombe a camera sotterranea) alle urnette volterrane.

Bisogna considerare che il cippo non era destinato ad essere visto nella camera sotterranea (dove se mai stava il sarcofago in terracotta in forma di letto tricliniare e con le effigi del defunto o dei coniugi in posizione sacrale, ritratti secondo un realismo ingenuo talora affascinante). Nel cippo si rappresentavano scene di esequie collegate con antefatti mitologici greci e la loro produzione continuerà con poche varianti fino quasi all'età di Silla.

Prendiamo, ad esempio, le quattro facce di un cippo chiusino (ora al Museo Nazionale Archeologico Antonino Salinas di Palermo) riferito da Giulio Giglioli al secolo VI-V, ma più facilmente riportabile più avanti, al IV probabilmente. Sono qui notabili i gesti composti dei danzatori che, intorno al citaredo e alla flautista, attaccano una danza funebre con una gran voglia di abbandonarsi a una danza scomposta e di muoversi al di là di quanto il pannello grecizzante sembri sostenere o confermare.

Più avanti i cippi (non solo chiusini) assumono una più equilibrata composizione alla greca con figure di tipo greco. E diventano essi stessi altare contenente le ceneri del defunto.

229 Ma quello che avviene delle urnette volterrane è decisamente più interessante. Di fronte a sarcofagi come quello di Larthia Seianti (terracotta policroma, forse del secondo secolo, Museo archeologico di Firenze) che famiglie o clan di più antica nobiltà richiedono secondo il rito dell'inumazione, i produttori di urnette in forma di sarcofago (che erano lavorate principalmente a Volterra nel tenero alabastro locale) riescono talora, nel raccorciamento del sarcofago in urnetta, a presentare dei modelli di umanità estremamente caricaturali e compressi; le stesse scene mitologiche (ad esempio nei sarcofagi con la Lotta dei Sette a Tebe e con Ulisse e le sirene

230, 231

del Museo Guarnacci di Volterra) risultano in tal punto di una *verve* icastica incontenibile e di una libertà delle convenzioni che va al di là dei Greci.

L'artista greco, salvo qualche tentativo molto contenuto e molto marginale, non ha mai tentato il rilievo prospettico di tipo donatelliano. Nella Lotta dei Sette a Tebe, invece, i guerrieri che cercano di smantellare le mura da cui i nemici li attaccano sembrano vivere allegramente in uno spazio sconvolto ma quasi prospettico e ordinato su parecchi registri di profondità. Anche più pregnante il passaggio di Ulisse che doppia, legato all'albero, lo scoglio delle Sirene mentre la nave scivola in una grande impressione di silenzio, benché accompagnato in sordina dalle note del canto seducente e ipnotico delle ammaliatrici.

Dallo stesso momento, tra terzo e secondo secolo agisce in presa diretta l'influsso dell'arte ellenistica vera e propria, dal quale l'arte etrusca sembra essere travolta e sostituita. Pure tra i capolavori assoluti di quest'arte se ne trovano di quelli che, come il Sarcofago di Arnth Velimna (Arunte Volumnio: dalla Tomba dei Volumni a Perugia), si sottraggono ad ogni preciso confronto con l'arte greca e sono stati sicuramente visti da Michelangelo: ed è qui la prima idea del sarcofago issato sopra un basamento a nicchie (davanti alle quali trovano luogo i geni alati) che, nata per il monumento funebre a Giulio II, è stata a un certo punto il modello della redazione pittorica nella Volta della Sistina. E benché frammiste a materiale di spoglio, non vanno dimenticate come presumibilmente di fattura aretina certe teste provenienti da un tempio i cui materiali furono adoperati per ampliare in epoca tarda le mura fittili di Arezzo: qui non c'è dubbio che il *pathos* di queste figure sia di radice scopadea e non c'è dubbio che la testa della "dolente" (Giglioli) o una ad essa simile sia stata il primo spunto per la *Notte*. E la testa di Paride-Apollo non sembra meno michelangiolesca dell'altra.

Quanto alla greicità dell'Apollo del Tempio dello Scasato presso Civita Castellana (Phalerii Veteres) non ha bisogno di essere dimostrata. Come anche la recente pulitura e la rimozione dei vecchi restauri hanno rilevato – e così è stato per le altre sculture che decoravano quel tempio di composizioni figurate e floreali (*antepagmenta*, antefisse e acroteri) – senza tener conto di una possibile collocazione nel pronao di statue del mito greco, i cui titolari risultano ormai del tutto sovrapposti agli indigeni. Questa ripulitura ci dà la misura dell'ultima ellenizzazione: sviluppatasi di pari passo anche nella Roma repubblicana e nell'intero Lazio fino o fin quasi ai tempi di Silla.

Anzi questa policromia sontuosa e preziosa, arricchita in questo caso di smalti vetrificati e metallizzati con l'inserzione di vetri e pietre dure,

tocca un vertice di “verismo sublime” che testimonia anche per la Grecia, dove la terra è stata molto più avara di reperti nel campo della coroplastica policroma, a scala intera o mezzana. Fino a non molto tempo fa la pittura etrusca testimoniava – s'è visto – anche per la greca. Ora, tra affreschi e mosaici, possiamo dire di avere bastante materiale greco originale per i tempi classici e postclassici. Ma per le prime fasi (dalla metà del secolo VI, delle tombe dei Tori, del Barone, della Caccia e della pesca, degli Auguri, alla metà del secolo V, di quelle del Triclinio e del Leopardi) si può notare che in queste tombe, dette tarquiniesi, l'eleganza greca viene interpretata in vario modo. E viene il sospetto che anche la pittura greca abbia avuto una sua fase espressionistica corsiva e “rozza” come nella coloratissima Tomba dei Leopardi.

235

236

Con il Sarcofago delle Amazzoni del museo di Villa Giulia siamo in piena orbita ellenistica: la conservazione del pezzo, tuttavia, non è buona e ce la fa giudicare male. Ma dal secolo III a.C. l'arte etrusca e la romana praticamente si confondono e il Bruto Capitolino e l'Arringatore (cioè Aulo Metello) lo provano. Siamo già nel periodo dopo la guerra annibaliana, quando l'Etruria si regge su una confederazione simile a quella latina, e il carattere etrusco vivificherà ancora a lungo in gran parte le città che non avevano aperto le porte ad Annibale.

237, 238

Architettura romana

Il tipo del tempio romano è già prefigurato nel tempio etrusco, di cui un modello fittile a Villa Giulia e di età cesariana collima con le descrizioni di Vitruvio (salvo per le tre celle dei templi maggiori) e somiglia bene al Tempio della Fortuna Virile a Roma.

239

240

L'arco e la volta, la casa ed atrio e impluvio, le tombe che ne rappresentano il modello e l'abitato, come da scavi nella zona di Roselle, dimostrano una pianificazione tendente al regolare e a spiegarci quale poteva essere l'aspetto delle case in muratura e di quelle con zoccolo in muratura e le parti alte (scomparse) di mattoni nudi o di argilla compressa con alti strati di intonaco. C'è quindi un ordine edilizio anche per le povere abitazioni dei non abbienti.

241

La colonna tuscanica e il corinzio italico derivato dai capitelli ionici tipo Neandria risultano riprodotti talora anche nella copiosissima ceramica dipinta etrusca di derivazione greca e che dura fino al secolo III a.C.

Ma vi sono alcuni sarcofagi o cippi in forma di modello di casa. Tali case s'intendevano squadrate in pietra da taglio e non manca la presenza di un secondo piano e di marcature verticali in forma di colonne. La casa ita-

lica, i templi e i santuari sono dapprima conformi ai dettami dell'arte etrusco-italica. La svolta "imperiale" si ha dall'età di Silla.

Il Tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina è un santuario costruito a scala gigantesca con un piano organico di regolarizzazione del declivio di un colle di antico interesse sacrale e sul quale sorgeva un antico sacello intorno a un sacro fonte, mentre altri edifici (tra cui il cosiddetto Antro delle Sorti) si trovavano ai suoi piedi (e per così dire in contro-pendio) verso l'antico abitato: separati dalla nuova acropoli mediante una via selciata rettilinea e carrabile e da una piazza allungata a mo' di foro o mercato.

L'immensa prospettiva con i terrazzamenti ricavati nel tufo, con le parti edificate a completamento, si disponeva su tre gradoni. Il primo consisteva di uno zoccolo servito da una doppia rampa che consentiva il passaggio dei carichi a dorso di mulo e dava luogo a una piazzola di sosta (dietro la quale passava parallela alla strada di fondovalle una seconda via pedonabile di accesso al livello del primo gradone). Attraverso una scala posta per diritto si guadagnava quindi il tetto del secondo gradone, diviso in due ordini di agili e bassi colonnati che parte per parte davano luogo a due esedre rientranti, con copertura – a quel che pare – absidata. Il tetto del secondo gradone era a sua volta adibito a piazzale delle cerimonie: cinto di portici da tre lati con edifici retrostanti e che in parte furono sfruttati per le case dei Barberini.

L'insieme era tutto coperto da edifici utilitari, sì che neanche era più leggibile il disegno generale come rilevato dal Palladio e altri. Ma i bombardamenti della Seconda Guerra mondiale hanno in tal modo sconvolto le strutture avventizie e spogliato il rudere che parve buona norma tentare una semi-ricostruzione che, senza troppi interventi di completamento, lasciasse leggere anche al profano la situazione in pianta e in alzato dell'immenso complesso (come è stato proposto da Furio Fasolo e Giorgio Gullini).

Particolarmente è l'allungatissima doppia rampa a dare un carattere specifico all'opera. Se ne ricorderà Rabirio per lo Stadio Palatino annesso al Palazzo di Domiziano e non meno il Bramante che il Mascarino per marcare i dislivelli nel Cortile del Belvedere.

Sono paragonabili a Palestrina gli altri grandi santuari di pertinenza suburbana, quali il Tempio di Giove Anxur a Terracina e l'Acropoli megalitica di Alatri.

Caratteristico delle costruzioni (o delle aggiunte) sillane sono i paramenti a *opus quasi-reticulatum*. Un sistema di muratura costituito da blocchetti tagliati a tronco di piramide con la base all'esterno e il tronco affogato

242

243

244

nella malta mista a brecciamme di arenaria, di mattone cotto o crudo che costituisce il nerbo del muro. La malta e vari leganti a presa più o meno rapida (asfalto, bitumi e mastici vari) erano noti in età ellenistica, ma in genere se ne faceva un uso parco: prevalendo la costruzione a filari di pietra da taglio con faccia a vista scalpellata, in modo da simulare il muro isodomico o con fregi geometrici o floreali. Questo nei monumenti più nobili. Per la casa di civile abitazione la pietra in spessore (talora anche squadrata) era per lo più usata in corsi regolari di brecciamme e mattone crudo; il mattone crudo o cotto era normalmente intonato o stuccato in modo da ricevere ulteriori stuccature o pitturazioni ornamentali.

Niente di diverso avveniva nell'Italia centro-meridionale, salvo che in Etruria dove le case (con atrio a *compluvium* e sottostante cisterna) avevano spesso le pareti di legno sopra lo zoccolo di pietra.

Ciò che è caratteristico dell'età romana è che tutte queste tecniche venivano usate promiscuamente, ma con criteri ben precisi. In particolare la malta di calce e sabbia silicea (*caementum*) mescolata a pietrisco (calcestruzzo) poteva essere usata anche nella struttura delle coperture fino ad ampiezze iperboliche; mescolata alla terra pozzolana che conteneva sali di ferro e di potassio (calce idraulica), era usata in particolare per le costruzioni subacquee, ma anche spesso nelle cupole, nelle volte e negli archi: dei quali apprestamenti l'architettura greca ed ellenistica si era servita moderatamente e mai in complessi di grande apparato.

La caratteristica delle costruzioni sillane è invece il colossale dispiegamento di piani e di ordini sovrapposti, per cui il colonnato viene otticamente continuato anche nelle parti cieche con semicolonne o (semi)paraste appena aggettanti dal muro.

245 All'epoca di Silla risale anche il Tabularium (sul quale nel Medioevo è stato costruito il Palazzo Senatorio) sul declivio del Campidoglio verso il Foro. I due piani verso il Foro, che ne costituiscono lo zoccolo, erano di bugnato rustico e avevano finestre rettangolari, poi ridotte di luce e schermate con grate di ferro.

Ma il Tabularium è anche il più antico manufatto che presenti, sopra lo zoccolo, la grande innovazione romana (non importa se con precedenti sporadici in Grecia e in Etruria) dell'arco abbinato all'ordine: nel senso di conferire anche alle facciate su strada e su più piani quella stessa griglia "prospettica" che aveva reso leggibili a colpo d'occhio il tempio greco, i peristili e le *stoa*. Misurabili a colpo d'occhio, salvo che per certe correzioni ottiche con cui restringere o ampliare parti (come la colonna angolare e l'intercolumnio angolare) comunque poste in posizione critica rispetto alla "normale" percezione visiva.

Questo abbinamento della colonna (generalmente semicolonna, o anche al caso una semplice parasta placcata) rendeva “parlanti” anche le parti cieche o sorde di un edificio utilitario. Parlanti lo stesso linguaggio dell’architettura, ossia dell’architettura greca, di quella rinascimentale e moderna e di quella a venire (compresa buona parte del Razionalismo).

Ciò che importa è quanto è stato poi ritrovato dal Brunelleschi: l’edificio va idealmente sezionato in parti uguali, o sequenze in proporzione armonica se si tratta di un edificio a simmetria speculare. Comunque, l’ordine superiore non può e non deve variare il ritmo fondamentale dei fori e dei sostegni, veri o apparenti.

Tale tipo di arco e volta si ritrova in gran parte degli edifici di maggior prestigio e costo: in particolare nei teatri e anfiteatri dall’età giulio-claudia alla flavia. Il Colosseo ne è la dimostrazione più palmare. E dimostra come questo motivo apparentemente semplice richieda, anzi, una tale organizzazione di cantiere e una tale maestria da parte di ogni singolo operaio da escludere ogni apporto di manodopera schiavistica. Si dà giustificare che Vespasiano si attribuisse il merito di promuovere il *welfare work* allorquando un inventore gli mostrò un dispositivo per collocare automaticamente, con un semplice basculaggio, al loro posto le colonne, che per assestarsi sulla base prefissata (e pur facendo uso di argani e taglie e di sofisticate imbragature) richiedevano il lavoro lungo e intelligente e defaticante di molti operai: “io non costruisco perché mi piaccia costruire, ma per dar da mangiare a tanti padri di famiglia”. La battuta è attribuita anche ad altri imperatori, e può essere che sia vera per ciascuno di essi.

All’epoca di Claudio risale un momentaneo interesse per l’ordine rustico, come mescolanza di natura e d’arte: in questo periodo rappresentava un ideale comune anche alla Grecia ellenistica unire l’opera dell’uomo a quella della natura. Un ideale preromantico cui si aspirerà lungo tutto il periodo romano, in opere militari o di premura o anche solo per gusto. Poi ripreso simpateticamente (sintonicamente) dal Piranesi che ne sarebbe stato il teorico moderno.

Ma torniamo al semplice allineamento di arco e semicolonne. Il medesimo apprestamento può toccare infinite variazioni. E si possono vedere gli anfiteatri di Pola, di Verona, di Orange; o quello di El Djem in Tunisia e almeno un centinaio di altri.

Del Colosseo è rilevante che la struttura interna è quasi tutta di mattone cotto (*opus testaceum* attorno a nuclei di opera a sacco) mentre i giri esterni sono tutti di travertino compaginato da grappe di ferro martellate a forza nel piombo. È un fatto che, malgrado i terremoti del decimo e undicesimo secolo e la depredazione delle grappe fatta con migliaia di scal-

246

247, 248, 249, 250

pellature, nei punti critici il Colosseo non s'è mosso e non è affondato più di quanto non comportasse il suo giusto assestamento, stante la cedevolezza uniforme del suo "letto" ottenuto dal riempimento del lago di Nerone.

Le ellissi sono ancora ellissi, salvo in certi punti di sfiancamento dove dopo il crollo parziale dovuto al sisma il materiale esterno era stato asportato in profondità. E costruire su una pianta ellittica e dar l'impressione che tutte le ellissi delle gradinate siano confocali con quelle delle tre cerchie che le racchiudono non è cosa da poco. Bisogna aver mangiato coniche (con Erone, Euclide, Apollonio e Menelao) a pranzo, cena e merenda per molti anni. Altrimenti il tracciato nel manufatto riuscirebbe molto, ma molto distante dall'ellisse matematica.

Se si guardasse una pianta a scala grande (e senza gli aggiustamenti o rinforzi del segno nei "pieni" come nella riedizione parziale della *Forma Urbis* del Lanciani), allora ci si accorgerebbe di quanto siano sottili (e svettanti) le strutture di sostegno delle gradinate e, più in alto, dell'ultima galleria. In pratica i vuoti prevalgono sui pieni, in modo tale da poter essere utilmente paragonati ai pilieri di una cattedrale. Solo che quei pilieri, di fatto, non reggono carichi notabili, mentre la cavea del Colosseo a pieno carico veniva a pesare quanto un incrociatore di media stazza come il "Garibaldi": sulle 10.000 tonnellate o giù di lì.

Provatevi a pensare di poggiare il "Garibaldi", pur con la debita interposizione di un elemento elastico di separazione, sopra il tetto della cattedrale. Non è detto che non lo regga, ma sarà per tutte le strutture in ferro a trave composta mascherate dalle volte antiche rifatte magari anche nella muratura, come spesso nei restauri alla Viollet-le-Duc.

Resta che il Colosseo "sembra" largo e basso. E invece è alto, molto alto: sui cinquanta metri o giù di lì, altezza a cui di solito non arriva neanche la torre campanaria di una cattedrale gotica a torrioni sul fare di Notre-Dame.

Il Colosseo è un prodigio d'ingegneria (un'ingegneria basata sulla matematica e sulla tabulazione dei risultati), ma è anche un prodigio di creazione artistica visiva. Non per nulla il sistema dell'arcata chiusa tra due semicolonne (già usato nel Tabularium, nel Tempio della Fortuna prenestina, nel Teatro di Marcello) trova qui la sua consacrazione canonica. È stato un modello per i trattatisti, che hanno ritenuto non ulteriormente perfettibile questo modello degli ordini sovrapposti di colonne non scanalate su piedritto e dell'archivolto a tre bande che termina sulla cornicetta segnando giusto le spalle dell'arco. Questa statica sarebbe fittizia secondo i profili verticale e orizzontale degli aggetti più esterni se, tolti i puri fori delle finestre, il colossale anello fosse tutto pieno. Non lo è: infatti le colonne sovrapposte su tre piani, con il quarto piano a parasta, e le grandi cerchiature delle corni-

ci orizzontali danno più o meno all'edificio la stessa compattezza (resistenza alla trazione e alla compressione).

Ma il miracolo del Colosseo è quello di rispondere all'occhio di chi vi giri attorno a piedi, suggerendogli l'idea del palazzo di molti piani elevato ad altezze iperboliche e così ben proporzionato da parer piccolo quando non abbia vicino un termine di paragone immediato come un autobus o un gruppo di persone piazzato sul limitare di un'arcata. La diversità dei quattro ordini sovrapposti è un tutto studiato per rispondere in ogni punto alle aspettative della vista. In pratica il manufatto esalta quella griglia visiva che tutti sovrapponiamo agli edifici estesi per poterli leggere meglio. Questa si intende estesa anzi a perdita d'occhio per il Colosseo. Se gli girerò intorno, tornerò al punto di partenza sapendo che quella griglia non si interrompe mai e che perciò mi basta studiarne bene una campata per "possederlo" visivamente tutto. Questo è un gran vantaggio. Ma il sistema è appagante anche ad esplorarlo minutamente: per l'accuratezza delle parti ornamentali e la estrosa e fabbrile ricercatezza della manifattura (le ultime definizioni a scalpello sono eseguite *après la pose*).

Dell'età dei Flavi ricorderemo ancora il lussureggiare dell'architettura. Il Palazzo del Palatino (Domus Augustana), ad esempio, dà la misura di ciò che può essere un palazzo imperiale che assuma a scala iperbolica la disposizione della *domus* etrusco-italica. E ciò era o voleva essere ancora un elemento residuo di finzione repubblicana, quale era stato parzialmente riassunto anche dalla Domus Aurea di Nerone che tuttavia aveva destato scandalo per la sua estensione e la sua separatezza.

I Flavi sono gli ultimi Italici la cui dinastia nasce nel segno della legittimità e della tradizione. Certo Vespasiano ricostruì molto a Roma, spesso senza scrivere il proprio nome, e riparò ampiamente i quartieri devastati dall'incendio neroniano. E curò di istituire un più efficiente corpo di vigili del fuoco, che dovevano presiedere alle varie funzioni di cura dei ponti, delle strade, delle acque, allo spegnimento degli incendi e al mantenimento dell'ordine pubblico: tutti facenti capo (o in qualche modo) all'edile preposto all'annona.

Pompei e l'evoluzione della *domus*

Dopo la guerra giudaica continuata e conclusa da Tito (79-81 d.C.) il vecchio principato, voluto da Ottaviano, non è più in grado di estendere al mondo intero le strutture "democratiche" della città-stato. Ma la legittimazione continua ad aversi attraverso di esse.

Le case repubblicane sono note al meglio dalle città campane distrutte dall'inattesa eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Pompei, Ercolano, Stabia e più

recentemente Oplontis (Torre Annunziata) ci hanno offerto il 90% delle nostre conoscenze della vita di alcune città di media consistenza e di carattere diversissimo. Lo ha fatto in modo particolare Pompei, di popolazione originaria osco-sannitica, tributaria fin dall'inizio della cultura greco-italiota e entrata nell'orbita di Roma dopo l'ultima guerra sannitica.

La casa in Campania è ancora quella tipica ad atrio di derivazione italica o quella a peristilio di derivazione greco-ellenistica. Più spesso si tratta dell'abbinamento delle due strutture: case ad atrio e peristilio come la più grande e più ricca Casa del Fauno (dove è stato trovato con collocazione a terra il mosaico di Alessandro). In tutta la zona non mancano ville di proporzioni principesche come la Villa dei Misteri, la Villa di Diomede e quella già dei "Poppaei" a Oplontis (ultimamente entrata nel demanio imperiale con carattere misto di residenza padronale e azienda agricola).

253

254, 255

256

257

A Ercolano (con struttura fisica più angusta in quanto determinata da antiche colate laviche) le case su due o tre piani sono la regola. E grandi sono i quartieri delle terme e della palestra. Non mancano in queste terre i teatri (e un anfiteatro a Pompei: celebre per essere stato squalificato per dieci anni da Nerone dopo una sanguinosa rissa tra Pompeiani e Nucerni). La struttura delle case è il frutto di molti rimaneggiamenti. Già il terremoto del 62-63 d.C. aveva semidistrutto le città vesuviane colpendo particolarmente Pompei, che al tempo dell'eruzione era ancora tutta un cantiere di lavoro. Ciò consente di vedere come le case più antiche e gli edifici più antichi avessero colonne doriche (o "italiche") con fusti di peperino scanalati *après la pose* o anche lisci. Ma spesso le colonne erano state ingrossate mediante rivestimenti di malta e stucchi (talora addirittura fasciate di tegoloni per aumentarne la sezione e la resistenza, se lesionate). In certi casi uno strato ulteriore di malta le renderebbe goffe, se non si trattasse di colonne fuori ordine e con forti richiami all'arte egizia.

In ogni caso, la pratica dell'accorpamento e dello scorporo, del riattamento, e conseguenti ristrutturazione e riuso, era la regola anche senza le urgenze drammatiche del dopo-terremoto.

Oggi, dopo secoli dalle prime scoperte, lo studio delle città vesuviane – mentre non cessa il degrado della parte scavata, riattata e aperta al pubblico – è più proficuo che in passato in seguito all'informatizzazione integrale che si sta perseguendo e alla simulazione mediante computer delle possibili integrazioni. Nell'insieme, però, possiamo accettare come un buon schema di successione quello proposto da August Mau alla fine del secolo scorso con la distinzione dei fondamentali quattro stili di decorazione e quindi di architettura interna. Il primo stile è detto *ad incrostazione*, cui

segue il secondo stile, *architettonico*, il terzo *ornamentale* e il quarto “fantastico”, chiamato semplicemente *ultimo stile* dal Mau.

Un bell'esempio di stile ad incrostazione (che simula il bugnato liscio e le cornici aggettanti di un'incrostazione di marmi pregiati imitandone il partito architettonico con oggetto reale di stucco dipinto) si ha nelle *fauces* (ingresso all'atrio) della cosiddetta Casa Sannitica di Ercolano (si veda Amedeo Maiuri). In un momento successivo, o parallelamente a questo stile dove l'incrostazione è “mimata” dallo stucco dipinto, compare il finto colonnato, come nella Casa dei Grifi di Roma o nel Cubicolo n. 15 della Villa dei Misteri (si veda il mio *Perspectiva artificialis* del 1957). La pittura sta tutta sul piano di parete, ma *davanti al finto muro* incrostato e policromo si dipingono delle colonne per lo più scanalate in prospettiva ortogonale con termini (base e capitelli) blandamente assonometrici. 258 259

Che tale primo stile conviva tuttavia con il secondo stile (architettura in prospettiva, spesso di carattere teatrale) è mostrato abbondantemente nella stessa Villa dei Misteri, dove nel Cubicolo n. 16 e nella sala centrale (*oecus*) i piani architettonici recedono l'uno dietro l'altro e la vista si apre, per lo meno in alto, su trabeazioni volte e colonne *retrostanti*: sicuramente dipinte (con adattamenti) da modelli prospettici che forse servivano anche agli architetti oltre che agli scenografi. I più fastosi esempi e i meglio conservati di questo secondo stile sono, accanto a quelli della Villa di Fannio Sinistore a Boscoreale, il ciclo recentemente ritrovato nella Villa dei Poppaei a Oplontis (Torre Annunziata) e quelli della Casa di Augusto sul Palatino. 260 261

La prova provata che non si tratta di tentativi maldestri di raggiungere la regola “brunelleschiana” senza arrivarci, anzi di un uso spregiudicato di prospettive (teatrali?) originariamente corrette secondo la regola, è data dalla Sala delle Maschere nella Casa di Augusto sul Palatino: successivamente interrata dopo che l'area palatina, con annesso Tempio di Apollo voluto dai Flavi, fu inglobata nel palazzo dei Flavi lasciandone emergere soltanto il piano superiore (che era stato aggiunto alla casa di Ortensio e che Ottaviano non ancora Augusto s'era fatto consegnare dagli eredi dell'oratore).

Dunque ciò che importa è notare che tutti gli stili pompeiani (il terzo o “della parete reale”, come nella casa di Lucrezio Frontone a Pompei, o il quarto che ebbe il suo battesimo nella Domus Aurea neroniana e si avvicinò al secondo, pur lasciando, come nel terzo, più largo spazio ai quadri riportati che si fingono appesi alle pareti) *intervengono nell'architettura*. In genere ampliano l'orizzonte con l'allontanamento dei muri esterni (o di virtuale contenimento spaziale), inserendo talora paesaggi veri e propri e spesso ritmando con elementi fittizi un ambiente ricavato da ristrutturazioni (e quindi a pianta irregolare, o con elementi legati alla più antica 262 263

distribuzione delle aree, per cui le piante erano sghembe fin dal principio, epperò trapezie o romboidali).

264 In realtà non è difficile correggere (otticamente) i connotati di una stanza dipinta. Il rischio o il fastidio che le prospettive comportano è che, se accostate da parete a parete, si disturbino a vicenda e la visione trascorrente sia meno gradita: e ciò che separatamente osservato sembrava vero, guardando “nel canto” sembra rovesciarsi e scomporsi rovinandoti addosso. A questo pongono rimedio il quarto stile della Domus Aurea neroniana e quello più bizzarramente “fantastico” dei Flavi ossia l'*ultimo stile* di Pompei.

In tal caso le prospettive sono ridotte a filiformi grafie come nel terzo stile: e la partizione della pareti avviene per larghe campiture di colore (rosso, nero, giallo, azzurro) sicché gli elementi di spartimento possono risultare o vuoti o pieni, ma la percezione separata (inquadratura per inquadratura) non ti consente di vedere se e di quanto una “campata” sia diversa dall'altra, in modo che tu possa attribuire apparenza di regolarità a qualunque impianto meno regolare o affatto irregolare. Ciò sarà tanto più agevole e piano quanto più gli elementi veramente prospettici siano isolati e supportati da più ampi basamenti orizzontali e da incorniciature multiple.

265 Lo stile della Domus Aurea sarà poi imitato nelle invenzioni capricciose da molti artisti a cominciare dal 1460 circa – ma compreso a pieno solo da Raffaello e Giovanni da Udine attraverso la ripresa nelle Logge dette appunto di Raffaello – e da una miriade di specialisti della “grottesca” dal sedicesimo al diciannovesimo secolo.

Il palazzo a più piani e la casa d'affitto

Come i quattro stili di pittura e le loro varianti e implicazioni possono, benché nati in periodi diversi, essere riciclati (desumendo da modelli antichi per mutamenti di gusto, per una passione antiquaria del committente o per tradizioni locali esportate con ritardo al centro), il medesimo vale per l'architettura vera e propria. A Roma esistevano case alte di molti piani anche in età repubblicana. Erano case di affitto o alberghi di bassa categoria. Ma anche le case dei nuovi ceti emergenti crebbero di piani e di altezza al crescere del valore dei terreni. Le case alte in laterizio sono ora facili da studiare soprattutto per Ostia. Si disponevano attorno a un cortile talora alberato e con riserva d'acqua o piscina. Tali *cavedia* (come chiama Vitruvio tutti gli scoperti) potevano essere “testudinati”, vale a dire dotati di un porticato interno coperto di basse volte, e assunsero dall'epoca di Traiano a quella di Settimio Severo sempre maggiore importanza e spesso furono arricchiti dalla presenza dell'ordine (come in una ricostruzione più accurata dataci

dal plastico di Roma di Italo Gismondi conservato al Museo della Civiltà Romana). È anche probabile che il mattone ben arrotato e le fugature lievemente rientranti fossero all'inizio destinati a far apparire il rosso del mattone a faccia vista. Ma certo di regola le case erano intonacate e le paraste dovevano essere stuccate per lo meno quanto lo erano normalmente le colonne di laterizio di Pompei.

Ma ciò che ora ci domandiamo è se, oltre alle facciate “quasi alla Piacentini” delle case di tipo ostiense, esistesse a Roma o fuori Roma un tipo di palazzo simile ai palazzi rinascimentali, come quelli che da Raffaello a Poussin si vedono negli sfondi dei quadri di storie antiche sacre e profane.

In realtà anche se la risposta degli specialisti è in genere negativa, possiamo credere tranquillamente che tali palazzi esistevano. Se ne ha notizia da molte pitture d'architettura dove le case sono normalmente su più piani e dotate di finestre e balconi. Ma un solo pezzo è probante in tal senso: è la lastra di marmo, evidentemente una mensa d'altare (sec. II d.C.), con la raffigurazione di un palazzo *dietro* un tempio. Il tempio dev'essere stato il Tempio di Cibele sul Palatino e il palazzo retrostante un corpo avanzato della Domus Liberiana (corpo che si sa adibito a biblioteca).

La ricostruzione non è difficile, se si tien conto che la “prospettiva inversa” dei prolungamenti del podio implica la piegatura parte per parte del palazzo retrostante, che poi viene a presentarsi come ridotto a due ali. Ma, dato che il raccordo in alto si intravede nella continuità di una curva blanda, sembra facile arguire che si tratta di una facciata diritta anche se non perfettamente parallela alla facciata del tempio. Quel palazzo (se graficamente ricostruito) è un palazzo di tipo veramente rinascimentale, indipendente da tre lati (nulla a che vedere con l'interturro di una porta urbica) e simile (come sequenza di porticati e di finestroni e per la balaustra che da tre lati lo cerchia) un po' alla Libreria del Sansovino e un po' alla parte interna di Palazzo Corner. È probabile che fosse la biblioteca della Domus Liberiana, magari in un rifacimento del secondo secolo.

Di certo si vede che sembra dipendere da Palazzo Strozzi, da Palazzo Rucellai, da Palazzo Corner e dalla Libreria del Sansovino, nonché dai palazzi “antichi” dipinti dal Poussin e da Claudio Lorenese; ma, dato che non è possibile che dipenda da tali “precedenti”, è molto probabile che il palazzo “manierista”, oltre che averne recuperato quel tanto o quel poco che era passato nella tradizione medioevale, derivi largamente da precedenti di età romana.

Ora in tutte le ricostruzioni dei manufatti di età romana si esagera – si dice – nell'interpretarli alla moderna: secondo canoni neoclassici. Si esagera viceversa piuttosto in senso opposto, allontanandosi da quel tanto

di “manieristico” in senso cinquecentesco e di funzionalismo sicuramente povero che ci rendono familiari le nostre città storiche e che si ritrovavano sicuramente nelle vie, nelle piazze, nelle case, nei palazzi e negli edifici pubblici di Roma Antica.

267, 268
269
270, 271, 272
273, 274
275

È il caso, dato che s'è parlato di piazze, palazzi, case e basiliche, di dare un'occhiata (realtà e stato attuale) a taluni apprestamenti dell'architettura fino al secondo secolo: tenendo conto del Palatino, del Foro romano e dei Fori imperiali con le loro basiliche e templi. Ma diamo anche un'occhiata, ricollegandoci ora a quanto s'è detto dell'architettura ellenistica, al portico di Mileto, ai plastici di Mileto e di Efeso, tenendo conto della rinata biblioteca di Celso e confrontandola con l'assai meno “moderna” ricostruzione ideale. Efeso con la sua *Arkadiané* riciclava, ancora nel secolo IV d.C., il modello della strada colonnata con portici a colonne: strada non rettilinea, ma a tratti rettilinei e piegature dissimulate, sulla quale insistevano edifici a più piani di varia architettura.

276, 277

Dobbiamo credere che in tutto il mondo romano l'architettura degli Antonini – e quella adrianea in particolare – abbia svolto un ruolo trainante per tutto l'Impero. E l'invenzione più portante dell'imperatore architetto Adriano è quella di avere istituito una sorta di esercito di manovra del corpo degli architetti. Viaggiò molto e in tutte le province lasciò ampie tracce del suo passaggio. Curò particolarmente le province lontane e volle che le città neo-costruite (come i campi militari di Lambaesis o Tingad) avessero l'aspetto e i *comforts* delle città storiche della parte ellenizzata. Teatri e anfiteatri, terme, magazzini, alloggiamenti per uomini e cavalli, case per le famiglie dei coloni e appezzamenti di terra irrigua e il “pretorio” infine, come sede del comandante civile e militare della piazza, ripetevano infatti i connotati dei campi trincerati da più antico tempo, trasformati in città di retrovia, e quindi una conformazione urbana in qualche modo stellare: con porte spesso magnifiche (sul tipo degli archi trionfali) e che guardavano dentro la città più spesso che all'esterno. Nasce in quest'epoca anche il bastione rotondo e ribassato agli angoli della fortezza.

250

Sappiamo che nel terzo secolo esistevano dei corpi speciali, e che il nerbo del genio militare era formato da personale proveniente dalla zona della Commagene (regione interna, di cave di pietra, a settentrione della Siria e all'interno del golfo di Alessandretta: ricca anche di braccia e di esperienza costruttiva). Sappiamo che le coorti di Commagene avevano costruito l'enorme Anfiteatro di El Djem in Tunisia. Ed è probabile che da questo nome di popolo, assunto come titolo di professionalità da parte di una maestranza itinerante (come appunto nel caso di un corpo militare), abbiano avuto inizio i *magistri commacini* del nostro alto e basso Medioevo. Il trasferimento

dalle sedi originarie nella zona del lago di Como si sarebbe avuto seguendo la via fluviale del Danubio fino a Vienna (ove c'è un toponimo *Comagenae*) e quindi fino a Castra Batava (Passau), alla confluenza dell'Inn.

E si sa che i Batavi operavano nel genio marittimo e fluviale insieme con i Commageni (*Deus mare, Batavus litora fecit* come recita un adagio di origine remota). La navigazione fluviale del Danubio e dei fiumi del bacino danubiano deve aver avuto importanza crescente proprio in seguito all'imbarco dei materiali che servivano alle grandi imprese di Traiano; e si risaliva anche il fiume a vela nei tratti di corrente meno forte. Altrimenti si ricorreva ai remi, alle ruote a palette manovrate da uomini o muli e al traino dalle sponde lungo piste preparate e mantenute.

L'età di Traiano rappresenta la massima espansione dell'Impero. E le guerre daciche – forse il primo progetto di puntare a Nord e chiudere i Germani entro un *limes* (confine) relativamente corto dal Dniepr alla Vistola – avrebbero coinciso con l'apice della potenza militare ed economica dell'Impero romano. Ma l'età degli Antonini correva una serie di rischi non prevedibili: le pestilenze (un sistema di città tutte collegate da facili strade avrebbe costituito un terreno di coltura molto più favorevole al contagio), il benessere relativo (che spostava senza ritorno ingenti capitali nelle terre lontane donde provenivano i beni di lusso che erano specialmente materie prime o semilavorati, cui non si sarebbe potuto o voluto rinunciare) e infine una pressione ricorrente alle frontiere da parte di sempre nuovi barbari (incalzati dall'esplosione demografica dell'Asia centrale dove i Nomadi crescevano senza più limiti, una volta introdotta l'agricoltura in zone precedentemente solo sufficienti alla sussistenza degli allevatori e pastori).

Ma tutto ciò non toglie nulla alla progressiva omogeneizzazione, nel senso della raggiunta unità di apparato e di apparati, ottenuta appunto con l'istituzione delle nuove colonie e di un programma di opere pubbliche “ecumenico” e di grande impegno. Ora l'architetto, che era anche un ingegnere, assume maggior coscienza del suo ruolo e perpetua il suo nome accanto a quello del donatore o del committente. Così come conosciamo il nome di Rabirio, autore del palazzo dei Flavi (o di Domiziano) sul Palatino, anche è noto il nome di Apollodoro di Damasco, artefice principe sotto Traiano e all'inizio dell'età di Adriano.

Ad Apollodoro di Damasco sono di solito assegnati il Foro Traiano di cui restano eloquenti, nella loro originaria significanza, due parti di significato opposto ma di valore comparabile: la Colonna Traiana e i Mercati Traiane. L'articolazione di quest'ultima fabbrica (vuoti e pieni), in parte ritagliata nel vivo della collina retrostante e in parte costruita sopra i risultanti terrazzamenti con elevazioni di cinque o sei piani e copertura compatta di

278

279

280

281

282 volte *ex structura* – che sono le più estese (cioè di maggior gittata) che mai
siano state fatte in muratura fino all'Ottocento –, si raccomanda per la raz-
ionalità dei suoi percorsi e la “composizione” regolare e ornata dei suoi vari
283 corpi. Le Terme di Traiano iniziano il tipo “maggiore” delle terme imperiali.
E se ne vedono i ruderi a ridosso di quello che resta della Casa Aurea di Ne-
rone. Merita la massima attenzione anche il ponte di Traiano sul Danubio,
quale si vede raffigurato nella Colonna Traiana.

284 Che Apollodoro fosse anche scultore risulta dalle fonti: che fosse anche
l'ispiratore della Colonna Traiana e del suo “cinematografico documentario”
285 delle guerre daciche, nonché dei fregi traianei inglobati nell'Arco di Costan-
tino, è senz'altro possibile. Ciò ne farebbe una personalità complessa para-
gonabile a Fidia o a Michelangelo.

Non è detto che tale possibilità non possa un giorno diventare certezza.
I limiti tra dilettante e professionista sono ora più sfumati che prima e dopo.
In questo periodo si forma per esempio all'architettura il successore di Traia-
no, Adriano, che sembra anzi aver sperimentato le volte leggere e le strutture
“a tasche pneumatiche” con un anticipo di quindici secoli sul Borromini.
Le opere maggiori di Adriano sono indubbiamente il Pantheon e Villa
286, 287 Adriana. Il Pantheon è il monumento meglio conservato dall'età romana fino
ai giorni nostri. Esso unisce una pianta rotonda al pronao di un tempio elle-
nistico-romano. Ma la meraviglia vera è costituita dal fatto che il Pantheon
conserva gran parte della decorazione interna. Somiglia più che a qualsiasi
altra cosa alle chiese barocche con altari e decorazioni murarie fatte di mar-
mi colorati (eseguite del resto su diretta ispirazione del Pantheon stesso).

Non è mai rilevato (e non si rileva se non si ripristina idealmente
il piano delle finestre nelle sue linee originarie, stoltamente abbattuto sotto
la soprintendenza del Vanvitelli dall'architetto Paolo Posi) che in età pre-
neoclassica non si riuscì a “leggere” minimamente il principio composi-
tivo di quel manufatto, se non in base alle contemporanee vedute del Panini
e dei suoi imitatori. Non che sia leggibile – oggi per noi – dalle vedute del
288 Panini: perché, nel pur rispondente e variopinto insieme, non si distinguo-
no gli appiombi tra costa (della cupola), parasta o vano di finestra (nella
zona intermedia) e la parte sottostante in cui si aprono le “cappelle” e da cui
sporgono gli “altari”. Un riscontro sopra luogo (anche della parte ripristi-
nata negli anni Trenta del Novecento) basterà a rendere chiaro il principio
289 compositivo: il principio è sempre quello di far coincidere tra sopra e sotto
un certo numero di elementi verticali dei piani bassi a uno (in genere mag-
giore) dei soprastanti. È comune il ritmo da uno a due e quello da due a tre.
Quello del Pantheon è un ritmo marcato dal singolare rapporto dei sette
ottavi. A ogni ottava parte della sezione inferiore (e soprastante ordine di

finestre e paraste) si ritornerà in fase (il centro della finestra e della sottostante cappella) con i soprastanti costoloni una volta ogni sette e potremo dire anche una volta ogni tre e mezza, calcolando che a centrare il costolone può essere una volta l'asse della finestra e cappella e una volta l'asse dell'altare e soprastante blocco delle paraste cieche.

Villa Adriana è un complesso che mirava a dar vita a una reggia suburbana: una sorta di piccola (o grande) Versailles. Di tutte le inquadrature possibili consideriamo quella del cosiddetto Pecile con la grande vasca e quella del cosiddetto Canopo con i calchi delle statue qui trovate e che si allineavano fra le colonne a serliana della grande "pergula". Ricostruendo idealmente e in modo verosimile il colossale complesso, notevole è il cosiddetto Teatro Marittimo, che doveva essere uno studio segreto e che era mantenuto a temperatura costante dalla presenza o assenza dell'acqua. Ma più è impressionante il sistema delle volte delle "grandi" e delle "piccole" terme e quelle (cadute) della cosiddetta Piazza d'oro, dove è facile immaginare che le colonne disposte in pianta a curve e controcurve debbano aver avuto un sistema di copertura "simile" a quello di San Carlino alle Quattro Fontane – per lo meno è più facile che il Borromini immaginasse San Carlino sulla base dei resti a lui ben noti di Villa Adriana.

Prende così valore anche l'esortazione che Apollodoro avrebbe dato al giovane Adriano (che aveva fretta di salire al trono): "torna alle tue zucche!" (*cucurbita* in latino ma *kolokynthos* in greco, che significava otre o vescica o anche la zucca trasformata in bottiglia dai pastori laziali). La zucca era costretta da legacci nell'apposita forma, si da essere gonfiata o ripiegata a volontà e poi vuotata e seccata. E questo sarebbe un nuovo tipo di sperimentazione per le volte leggere: molto simile a quello che è stato tenuto presente dai moderni teorici del cemento precompresso.

Quanto all'architettura ulteriore è da dire che dai tempi di Traiano e Adriano l'indirizzo e i metodi costruttivi non cambiano radicalmente fino all'avvento dell'arte cristiana. Ma anche per la tipologia del medio regno, resta da dire dell'architettura termale: delle grandi terme imperiali dopo Agrippa, Nerone, Traiano, Decio, anche durante il tardo Impero, dai Severi a Diocleziano e ad Onorio. Particolarmente curato fu l'apprestamento di sempre nuovi e più importanti complessi termali capaci di soddisfare una popolazione di crescenti esigenze. Le Terme di Diocleziano sono quelle che meglio rendono l'idea dell'imponenza antica, anche se la loro veste esteriore (a colonne e archi e muraglia continua variamente tessuta di bugnati e paraste) è praticamente sconvolta. La stessa macchina delle immense sale coperte da volte di ogni tipo e misura ne fa un'opera degna di ogni ammirazione.

Ora, le Terme di Diocleziano conservarono a lungo le volte maggiori e le maggiori colonne che dividevano in campate la grande aula del *tepidarium*. Gli interventi di Michelangelo furono di entità modesta: ripristino delle coperture e ripavimentazione a greggio, inserimento di finestre “michelangiolesche” nei lunettoni ormai sfondati che si aprivano al di sopra dell’“ordine”. Qui si insediò la Chiesa di Santa Maria degli Angeli: dal Settecento in qua fu la chiesa dei papi e dei principi che avevano retto le milizie prima papali e poi del Regno d’Italia. La trasformazione dell’aula (con stucchi, pitture e incrostazioni di marmi vere e false) sembra voler sfidare il confronto con la navata di San Pietro prolungata secondo il progetto del Bernini. Non è un termine di confronto troppo azzardato. E dopotutto è probabile che ai loro bei giorni anche le terme vere somigliassero alla navata di San Pietro. E forse il Vanvitelli, che si assunse l’incarico dei più radicali interventi, pensò proprio a ciò.

Altre terme si debbono a Costantino, che però sembra aver duplicato le Terme di Decio separando la sezione maschile dalla femminile. E molte terme furono ricavate in Oriente dagli antichi *ginnasi* e molte ne furono costruite *ex novo* in Occidente. Vanno quindi ricordate le Terme di Galerio e Costantino a Treviri. Treviri fu una delle capitali tetrarchiche e conserva ancora larghi tratti delle sue mura rinnovate e resti imponenti del palazzo imperiale con una basilica che, prima di essere officiata, fu la basilica palatina per il *consistorium* imperiale (che non era più un Senato che dibatteva problemi, ma piuttosto uno stato maggiore che poteva chiedere spiegazioni sugli ordini ricevuti).

Le Terme di Treviri sono notabili per gli strombi molteplici (ciò sarà imitato in Germania prima che in Italia durante il periodo romanico) e per l’uso del mattone (a vista?) in corsi a coltello, ma anche di piatto, nella ghiera di ciascun arco del complesso strombato. Si parla in tal caso di “bardellone” per il giro di mattoni messi di piatto e sarà questo un elemento che passerà talora negli archi di scarico dell’architettura altomedioevale come nel Tempietto di Cividale.

Resta da dire dei ponti e delle strade e delle porte e archi onorari dei sepolcri e dei cenotafi. E si possono considerare due ponti tra loro diversissimi: l’uno il ponte di Traiano sul Danubio, l’altro quello sul Tago ad Alcantara ai confini quasi del Portogallo. Come costruzione ad arcate, l’acquedotto di Segovia e il così detto Pont du Gard nell’alta Garonna mostrano la ricchezza della Spagna e della Gallia pirenaiche.

Per gli archi “trionfali” (cioè onorari) si ricorderanno quelli di Susa e Aosta (di età cesariana e forse augustea), di Tito, Settimio Severo e Costantino a Roma, l’arco di Riccardo a Trieste e quello dei Gavi a Verona, quello

dei Sergi a Pola, gli archi di Traiano ad Ancona e a Benevento e poi l'arco di Orange in Provenza e quello di Djemila (Cuicul) in Algeria.

314, 315, 316

317, 318

319

Per le porte una delle meglio conservate è la Porta Nigra di Treviri, di età costantiniana e lasciata rustica anche per non indebolirne la muraglia con trafori troppo gentili; poi trasformata in chiesa e notevole per aver anche le torri circondate di archi e colonne come “due piccoli colossei”. Se l'intenzione era di dare l'impressione di una muraglia salda e rude, il risultato è certo riuscito. Sembra rifarsi all'architettura del tempo di Claudio, ma è più probabile un *revival* intenzionale ai tempi di Costantino.

Per l'interturrio delle porte – che più di ogni altro elemento superstite sembra aver dato motivo di meditazione a quanti hanno poi deciso di murare nuovamente, alla romana, il palazzo del principe o la casa di civile abitazione (ai tempi del Rinascimento maturo) – va in primo luogo citata la Porta Palatina di Torino. Con gran parte del castello retrostante mancante (e in parte supplito da restauri non invasivi), essa si presenta come una cortina di muro a doppia faccia, come un sipario messo lì e steso “a bandiera” tra le due torri poligonali. La costruzione della faccia esterna si presenta però come una facciata di palazzo che nello zoccolo o pian terreno risulta pervio e forato da due postierle e due portoni per il transito (rispettivamente) di uomini o di carriaggi alti, mentre di sopra ci sono due piani: uno di finestre ad arco e l'altro di finestre quadre che per l'interposizione di piatte paraste tra foro e foro e le incorniciature (con attico) dei due ordini sovrapposti somigliano punto per punto a un palazzo del tardo Rinascimento (come quello Moro-Lin sul Canal Grande a Venezia) e più di tutto a un modello di architettura quale potrebbe ritrovarsi in un libro di modelli della metà dell'Ottocento. Da notare anche come la cornice continua sopra le finestre del secondo ordine introduca il sistema dell'ordine “ammezzato”: cioè di un ordine minore incorniciato da uno maggiore (ordini più o meno diversi in altezza secondo il concetto di Michelangiolo per la facciata dei Palazzi Capitolini).

320

321

322

323, 324

Delle porte romane di Verona è utile ripetere quanto da molti si è detto e scritto a proposito di Michele Sanmicheli e del gran conto che il detto Michele sembra averne fatto per la finestra con arco “a ponticello” soprammesso alle ante (e incorniciata a sua volta da una o due riquadrature successive) da lui tante volte usata per le facciate dei suoi palazzi, da Palazzo Canossa a Palazzo Guastaverza.

325, 326

E avendo ricordato il Sanmicheli, è da ricordare anche il suo impegno quasi maniacale nello studio dei campanili. Teso in sostanza a inventarsi un campanile che rispettasse l'ordine classico – con elementi dell'ordine (crescenti o decrescenti) a scaglioni sovrapposti – per terminare alla fine in una guglia veneta sopra la cella campanaria.

327 Ora, anche per tale invenzione l'architettura sepolcrale romana offre
328 molti spunti e suggerimenti. Così a Emesa-Homs (Siria), come in due se-
329 polcri "a campanile" e guglia molto alta in località Mselletin (Libia), come
330 a Dougga (Tunisia) e altrove in più luoghi (e in particolare in Austria
331 e Germania). E per finire ricordiamo ancora la tomba di Annia Regilla sul-
la via Appia per il motivo delle semicolonne "incarcerate" nello spessore
del muro: motivo riemerso con la casa degli Omenoni di Milano, ad opera
dei Leoni, padre e figlio, verso la fine del Cinquecento e ripreso nel Nove-
cento anche per la Casa del Fascio di Udine da Ettore Gilberti.

Scultura romana

Molto si è scritto sulla scultura romana: spesso solo per paragonarla a quella greca, contrapponendola come prodotto d'imitazione e di stile deterioro. La rivalutazione si deve in gran parte alla Scuola di Vienna che però, quasi sempre, pur sollevando problemi reali, non riuscì a sviscerarne la vera natura. Toccò per primo a Franz Wickhoff, che nella sua illustrazione di un manoscritto del quinto e forse del sesto secolo – la "Genesi" di Vienna (*Wiener Genesis*) – attribuì ai Romani, in contrapposizione ai Greci, due fondamentali scoperte: lo stile continuo e la scoperta del paesaggio. Egli si riferiva alla pittura, ma le sue osservazioni implicavano anche la concezione pittorica del rilievo e della scultura.

Toccò poi ad Alois Riegl (soprattutto in *Industria artistica tardo-romana* e in *Problemi di Stile*) rivalutare l'arte tardo romana, in quanto (da una prospettiva di carattere purovisibilista, ma sostanzialmente ancora psicologica e positivista) fece cadere anzitutto la distinzione tra arti maggiori e minori. Così l'ornamentazione astratta o astrattizzante finiva per essere non meno bella e non meno capace di esprimere ritmo e movimento, ma solo diversa dall'arte figurale. Una rivalutazione dell'arte romana che fa largo spazio al "classicismo" adrianeo si deve viceversa, negli anni Venti del secolo scorso, a Eugénie Strong, autrice di lingua inglese che diede una buona sistemazione generale al materiale allora accessibile.

Gli ultimi cinquant'anni hanno visto il moltiplicarsi frenetico dei contributi particolari, degli scavi e dei recuperi e il crescente ampliamento della schedatura (scheda e fotografia) di gran parte dei musei archeologici e dei relativi depositi. Il materiale romano "disponibile" (statue, gruppi, rilievi di marmo, bronzo, terracotta e stucco) è al giorno d'oggi sterminato ed è difficile, nell'area dell'Impero e lungo i cinque secoli della sua durata, discriminare qualche cosa cui non spetti di pieno diritto il titolo di "romano". Anche se gli scultori furono a lungo Greci spatriati o provinciali, la scultura romana continua sostanzialmente l'arte greca ed ellenistica, pur

avendo assimilato nelle sue origini una forte componente etrusca. Bronzi come l'Arringatore di Firenze o come la Chimera di Arezzo possono essere sorti così a Roma come in Etruria e appartenere al primo o secondo secolo prima o dopo Cristo: quando l'arte protostorica italica (Guerriero di Capestrano, bronzetti nuragici) è in pieno declino e continua ad essere praticata solo in quanto rispondente a culti locali molto circoscritti e a zone lontane dalle grandi vie di comunicazione.

238, 332

333, 334

Caratteristiche "immanenti" dell'arte romana restano la concretezza e la storicità. Il ritratto e il rilievo storico. Non mancano per altro le statue di culto: gli dèi sono quelli greci, forzati, in qualche modo (con ragionamenti sottili e secondo il carattere della teologia sincretistica consapevolmente perseguita dalla classe elevata), a sovrapporsi ognuno puntualmente all'antica divinità italica venerata da prima in quel dato luogo.

Molto si è discusso sul ritratto romano. Ora sappiamo che i ritratti dei potenti (appartenenti alla classe elevata) sono di piena derivazione greca e che, contemporaneamente al montare del potere di Roma, l'arte greca era già riuscita ad esprimere il ritratto individuale con insuperabile maestria.

Esiste tuttavia un altro tipo di ritratto (funerario) che nell'ultimo tempo della Repubblica e nel primo o secondo dell'Impero mostra di derivare dalle *imagines maiorum* che provengono alla lor volta dalla maschera mortuaria: ritoccata quanto basta per cavarne quella maschera in positivo che sarebbe stata indossata dall'attore incaricato di rappresentare l'antenato illustre o presunto tale nei funerali che riguardassero la famiglia neopromossa al rango nobile o para-nobile dei senatori o dei cavalieri.

Una statua (molto restaurata) dei Musei Capitolini mostra un cittadino togato con in una mano un busto (ma la ricomposizione non è in tutto attendibile) e l'altra mano poggiata su un altro ritratto (che può essere stato sostenuto in origine da una mensola). I ritratti più espressionisti (nel senso di avere qualche cosa di gonfiato e sforzato nei tratti "cadaverici") sono alcuni ritratti di Aquileia: che tuttavia possono essere stati scolpiti nel loro realismo brutale prendendo a modello non una maschera mortuaria ma un calco dal vivo. Tale pratica non era ignota, del resto, nemmeno ai Greci (Lisistrato) e se vorremo cercare dove stia il carattere eminentemente romano di questi ritratti si risponderà che è qualche cosa di non stilistico e di più ineffabile, che riguarda piuttosto la loro piena aderenza ai costumi e agli ideali infusi e diffusi nell'ambito della società romana e romanizzata.

335

336

Potremmo prendere in considerazione anche il doppio ritratto detto di Catone e Porzia: che è il ritratto funerario di due sposi maturi (ai Musei Vaticani), noto anche come il ritratto della *dextrarum iunctio*. La recen-

337

338, 339, 340, 341

te pulitura ha sfatato alcune leggende sulla grigia austerità di questa coppia. Ha rivelato tratti di tinteggiatura e fori che corrispondono a una precedente presenza di monili (collane e pettorali nel caso della donna) e ha dato anche luogo alla supposizione che i due ritratti fossero in origine un ritratto doppio, nel senso di “bifronte”, come spesso nelle erme. Ma è, senz’altre prove, una supposizione azzardata. Aggiungendo le immagini presunte di Cornelio Sil-
la, di Pompeo, di Cicerone e di Cesare (identificazioni che le immagini delle monete e antiche descrizioni hanno accreditato come di bastante fedeltà), potremo dire di avere davanti agli occhi una campionatura significativa della ritrattistica aulica dell’ultimo periodo repubblicano.

342 Ma per vedere quanto il genere “ritratto” fosse vario e articolato fin dal suo primo manifestarsi, conviene paragonare il Bruto Maggiore dei Musei
343 Capitolini, in bronzo e in sostanza un ritratto sommario, ispido e grifagno, con l’Augusto di Meroe del British Museum, che conserva tracce di discreta policromia e di carattere iperidealizzante come nei ritratti ideali di qualche dinasta o diadoco barbaro e filelleno. Ma in questo caso la metafora della parentela con gli dèi è una metafora nuovamente presentabile.

344 Tra i due estremi possiamo porre l’Ara Pacis di Augusto, ora ricostruita in zona poco discosta dall’originaria e ricomposta mediante rifacimen-
345 ti (calco in gesso di elementi omologhi) delle parti decorative mancanti. La consueta contrapposizione che spesso si istituisce nei riguardi del fregio del Partenone è in parte immaginaria. In realtà lo spazio occupato dai figu-
ranti dell’Ara Pacis è poco diverso dallo scaglionamento per assonometria obliqua degli dèi e degli uomini esibiti dal fregio del Partenone. Solo che qui i ritratti (nelle poche teste conservate) sembrano molto più realistici e meno tipizzanti.

346 D’altro canto, la massa delle pieghe delle toghe fluttuanti comunica un movimento a onde blande che girano tutt’attorno al contenitore, che in-
347 globa la vera e propria ara, per sboccare alla fine nei pannelli dedicati alle scene campestri e distese della *Tellus* e alle origini di Roma. Queste non sono, a dire il vero, diverse dalle scene paesistiche già rappresentate dal rilievo ellenistico. Forse – tornando ai lati lunghi – il senso della folla e la compresenza di attori e spettatori nel medesimo ritaglio spaziale è un tratto più caratteristico dell’arte romana. E forse anche la descrizione puntuale delle vesti, delle calzature e delle acconciature va al di là di quanto l’arte greca aveva pur dato fin qui.

348 Il monumento vero è costituito, per così dire, dalla pietrificazione del recinto intorno all’ara vera e propria. E tutto lo spazio esterno è occupato da un fregio corinzio di girali e racemi dove il grado di realismo è molto forte, pur nella stilizzazione più geometricamente accurata. Il realismo dei due

cortei nei fianchi è inteso, in vista vicina, come realismo plastico ma, in vista lontana o anche dal basso come nella situazione originaria, potrebbe trovare un equivalente ottico in una pittura applicata al tavolato (o stuccato) di recinzione della zona consacrata.

Certo l'esecuzione dell'Ara Pacis è finissima, ma non fredda. E parimenti non è fredda, né impersonale, la statua dell'Augusto di Prima Porta che è un capolavoro assoluto; e che riesce a trasformare il generale vittorioso da freddo simbolo del potere armato in un "padre della patria" che chiede il consenso ai suoi concittadini armati e togati.

L'arte finissima del marmista – e si guardino le *applique* decorative lavorate a sbalzo sulla corazza – è in perfetta sintonia con le più raffinate specialità di plastica a piccola scala: con le scene di guerra o sacrali o campestri o mitologiche in materiale prezioso o semiprezioso che vediamo, ad esempio, nelle coppe argentee da Boscoreale o nei vasi aretini di terra cotta corallina (anche se più spesso tinta sotto la vernice) o negli stucchi dei soffitti, e nelle loro splendide incorniciature, della Tomba dei Pancrazi sulla via Latina.

Caratteri analoghi a quelli augustei hanno tutti i ritratti della dinastia giulio-claudia: per un misto di realismo e adulazione assai ben temperati. Non va dimenticato che Tiberio aveva apprezzato, sopra ogni altra, la produzione degli scultori rodii come Agesandro e Atanodoro, autori del Laocoonte e degli episodi dell'*Odissea* per la grotta di Sperlonga. L'arte neoattica s'era ormai data a promuovere la reinterpretazione di tutto il mondo classico e lo stesso Pasitele esortava i suoi discepoli a guardarsi dall'imitare solo lo stile severo e non la grande scultura successiva.

Per il tempo dei Flavi (età di Domiziano) vanno ricordati soprattutto i due rilievi nel fornice dell'Arco di Tito nel Foro (che rappresentano l'imperatore sul carro trionfale e il trasporto fino a una porta di Roma del bottino di Gerusalemme). C'è un'attenzione crescente alla verisimiglianza paesistica che si manifesta in ciascuna delle due scene, facendo emergere le parti vicine rispetto alle lontane. Da notare comunque una certa approssimazione prospettica nell'ingresso dei soldati sotto un arco in obliquo che del resto sovrasta gli uomini, scoprendo una larga parte di cielo, come è nell'altro rilievo, dove vi si stagliano le aste dei soldati. Tracce di coloritura mostrano che il cielo era dipinto di azzurro, mentre non mancavano parti argentate o dorate. Si può qui vedere, rimanendo all'interno del medesimo ordine di idee, anche il magistrale ritratto di Domiziano dei Musei Capitolini.

Per una concezione documentaria "convenzionale" è notevole il rilievo della Tomba degli Haterii (già al Laterano), con la precisa descrizione analitica delle azioni e delle macchine usate nell'allestimento della pompa funebre di una defunta entro una tomba a tempio: qui risulta strana, ma non incomprensibile, la giustapposizione di vedute esterne-interne tra loro incompati-

bili. Questo tipo di rilievo è più comune in una corrente che è detta popolare, ma che sembra piuttosto di carattere strettamente artigianale.

360, 361 Letà di Traiano è ricchissima di rilievi celebrativi; di superba fattura i due rilievi interni al fornice dell'Arco di Traiano a Benevento, con scene di liberalità o di culto (sacrificio), dove il senso del movimento e della presa di possesso dello spazio si esplica nel modo più agiato e senza nessuna forzatura o zeppa. I rilievi esterni sembrano meno alti, ma sono forse solo peggio conservati.

362 Le due colonne coclidi dell'età degli Antonini, quella Traiana e quella
363 Antonina (di Marco Aurelio Antonino), si confrontano di solito per contrapporne gli stili come per un radicale e repentino mutamento di *Weltanschauung* dall'“alto” al “basso” Impero: si veda la ricerca del particolare meraviglioso o la più incisiva rudezza della Colonna di Marco Aurelio rispetto alla Colonna Traiana.

364 Ma la differenza sostanziale è che nella Colonna Antonina vi sono meno figure, più grandi, più mosse, di maggior oggetto (quando aggettanti) e di più incisivo contorno scavato (quando il rilievo di per sé sia poco o nulla emergente). Vi è inoltre minore impegno “topografico”. La descrizione dei siti pare supplita da costipazioni di elementi architettonici, da blocchi di vedute principali e da una più franca accettazione del fatto che il singolo figurante posi il piede sul cordone che avviluppa, di spira in spira, l'intero fusto, mentre gli elementi paesistici sono ridimensionati o ridotti a un singolo cespo o albero o fronda. Tutti questi sembrano, e in parte sono, elementi espressionistici. Ma si tratta soprattutto di una correzione in senso ottico per una migliore visibilità rispetto alla Colonna Traiana, tenuta presente come modello. Ci limitiamo a considerare due particolari della Colonna Traiana: una tappa portuale intermedia della spedizione di Traiano
365 (con probabili vedute di Aquileia e di Trieste) e la partenza della prima spedizione con la traversata del Danubio. E due episodi della Colonna Aureliana: la pioggia “miracolosa” e la cattura di prigionieri e di greggi.
366

367, 368 Per l'affermazione della scultura adrianea (e la prorompente affermazione della Scuola di Afrodisia) possiamo vedere un Antinoo in figura di
369 Silvano, opera di un Antonianos di Afrodisia, e il centauro giovane della
370 coppia da Villa Adriana, ora ai Musei Capitolini.

371 La Scuola di Afrodisia (o Afrodisiade) ha prodotto il ritratto di Lucio Vero e molte statue “a memoria dell'Antico” ritrovate in più luoghi nel comprensorio di Villa Adriana: risultò estremamente viva e vitale specie nel periodo del tardo Impero, quando ha già i suoi atelier dislocati nei luoghi di consumo (fornitura, specie di sarcofagi, per la committenza privata) e, non aliena dall'occupare una gran parte dei posti rimasti vuoti in seguito al ridimensionamento o alla cessazione delle ditte locali, esporta spesso pez-

zi semilavorati, che resistevano meglio alle traversie del trasporto e consentivano la “personalizzazione” successiva.

Nei centri maggiori come a Roma le botteghe degli scalpellini intervenivano volentieri sul semilavorato: se necessario anche *après la pose* (per gli elementi di scultura architettonica). Ma più spesso anche le botteghe locali erano in mano degli Afrodisi. Sembra che i grandi pilastri “ornati di grottesche” della Basilica di Leptis per Settimio Severo provenissero direttamente da Afrodisia e così i mascheroni appesi agli archi come colossali *oscilla*. Ciò è ora possibile poiché ad Afrodisia si sono aperte delle vere scuole dove si insegna il mestiere da parte di maestri provetti e si svolgono concorsi a premi su temi precisi, proposti tenendo anche conto di quei mutamenti della moda, che a lungo andare (secondando una tendenza occasionale) finiscono per confermarla e promuovere una sua tenuta sulla lunga durata e l’assunzione infine di un nuovo genere o stile dotato di un autonomo apparato linguistico: che è quanto dire l’invenzione di un nuovo *codice*.

Anche il ritratto di Marco Aurelio (fratello di Lucio Vero: appare in un busto del Museo di Napoli) sembra consentire con lo stile dei maestri di Afrodisia. Viene così il sospetto che pure il grande bronzo del Marco Aurelio a cavallo sia opera di un atelier di maestri di Afrodisia operoso nel suburbio romano. È questa una statua che in ogni caso rappresenta con la massima verisimiglianza di dettagli e senza sacrificare i valori simbolici. Valori inerenti all’imperatore soldato e filosofo, che accenna con il braccio a un gesto di clemenza rivolto a un barbaro o a una coppia di barbari (non più esistenti) prostrati originariamente ai suoi piedi. Senza questa grandissima statua a cera persa (fusa a pezzi poi saldati), l’idea stessa del cavaliere di bronzo grande quanto e più del naturale non si sarebbe nemmeno trasmessa alla posterità. E non è un caso che la prima opera che ne riprenda la tecnica e l’aspetto, il Gattamelata di Padova, sia parimenti un capolavoro di espressione e di energia. Analoghi a questo cavallo sono anche i quattro cavalli di San Marco che provengono da una quadriga posta su un arco onorario (come altre quadrighe su arco che risultano talora effigiate su monete e rilievi “storici”).

Ma la produzione quantitativamente prevalente nei secoli dell’Impero (anche cristiano) è quella dei sarcofagi: tra il primo e il quarto secolo se ne trovano sparsi in tutte le regioni dell’Impero. Talvolta sono di una bellezza eccezionale. E se ne trovano di raffinatissimi come il sarcofago con la lotta tra i Romani e i Galati dei Musei Capitolini, della prima età antonina e che sembra rifarsi a prototipi lisippeï (come il sarcofago detto di Alessandro da Sidone). Ma ve ne sono tantissimi mal conservati, molto mutili o troppo restaurati, che non sono apprezzati al loro giusto valore.

380 Giudicato del tempo di Marco Aurelio (ma più recentemente assegnato all'età di Gallieno, assunto al trono con un programma di *renovatio* dopo la prigionia e la morte del padre Valeriano) è viceversa il Sarcofago Ludovisi, che sebbene più restaurato di quanto non paia è indubbiamente un capolavoro. Il completo oscuramento dello sfondo e la disposizione dei figuranti su almeno tre livelli finisce per conferire un carattere tra gotico e barocco all'intera composizione. Superbi e toccanti molti dei particolari, che gli scultori cristiani terranno a modello fino al gotico maturo.

381 Il decadere del senso della forma sembra viceversa dimostrato dai rilievi costantiniani dell'Arco di Costantino: dove, accettato il principio della contrapposizione di parti lisce o architettoniche e parti intagliate, la funzione precipua dei rilievi che corrono sotto i medaglioni adrianei è quella di presentare l'intaglio "coloristico" come in un merletto, quale interrompimento costante e di "grana omogenea": assimilabile ma non confondibile con i medaglioni e i pezzi di spoglio dell'età antonina. Gli autori appartenevano a modeste fabbriche locali, esecutori puntuali di sarcofagi e rilievi di non grande levatura, ma che avevano compreso il valore di "trina" che quei rilievi, e quelli ad essi simili, dovevano avere per la perfetta tenuta architettonica e simbolica dell'insieme.

La chiarezza delle scene di guerra o di assemblea è esemplare e ottenuta attraverso la frontalità assoluta di tutti i partecipanti, disposti in più registri *accanto* alla figura del principe.

382 Di tutt'altro genere le statue costantiniane di committenza aulica e non così frettolosamente portate a termine come in quest'arco fatto di "spoglie". La continuità romana dell'Impero viene così affermata da parte di chi porterà il centro dell'Impero nuovamente ad Oriente. La grande testa della statua di Costantino, proveniente con altri frammenti dalla Basilica di Massenzio, presenta per esempio una frontalità voluta e una accentuazione iperbolica degli scavi "coloristici" (necessari del resto a mantenere la riconoscibilità anche a grande distanza): elementi questi di chiara ascendenza orientale, ma non senza un'esecuzione di classico nitore.

383 Grande è viceversa la bellezza del Sarcofago delle Muse del Museo delle Terme di Roma. Appartiene al gruppo dei sarcofagi detti di Sidamara perché ritenuti provenienti da tale città dell'Asia Minore. E altro ancora dicono i cavalli classicisti dei Dioscuri di Montecavallo (*opus Phidiae* e *opus Praxitelis*), ora posti come accesso alla parte pubblica del Palazzo del Quirinale. Che queste opere siano dell'età di Costantino è recente ipotesi: qualcuno ha insinuato che Costantino potrebbe solo averli traslati da qualche altra parte per farne l'accesso delle sue terme che, del resto, s'erano insediate nel luogo delle Terme di Decio ampliandole. Ma l'età

di Costantino è l'età delle contraddizioni. Si affaccia l'arte cristiana con ideali diversi se non opposti.

Pittura romana

Anche la pittura romana nasce con una forte componente etrusca nella Roma dei Tarquini. È la Tomba François di Vulci, con le sue scene di storia romana, che si richiama al tempo in cui Celio e Aulo Vibenna, eroi vulcenti, si oppongono ai Tarquini di Tarquinia e di Roma. Nella scena principale si vede Mastarna (che è il nome etrusco di Servio Tullio, penultimo re di Roma) che libera i Vibenna, mentre Marce Camitinas uccide un Cneve Tarchu Rumach (Gneo Tarquinio Romano).

385

La pittura non è certo contemporanea ai fatti e il Gneo Tarquinio Romano è indubbiamente uno dei due re di questo nome che erano registrati nei fasti capitolini. Ma la maniera sembra ormai in tutto subordinata a una pittura greca più recente del secolo IV, quando la leggenda vulcente s'era formata o consolidata. L'uccisione dei prigionieri troiani in onore di Patroclo è sì un soggetto greco, ma forse i Greci non ne avrebbero fatto il soggetto principale accanto alle leggende locali (tarquinese e vulcente), del resto parimenti truculente.

Forse queste pitture con episodi affollati ma ben leggibili hanno qualche attinenza rispetto a quelle pitture trionfali che rappresentavano nel corso del trionfo i fatti più salienti delle guerre vittoriose. Dopo il 146 a.C. tali pitture (di mano greca) si fecero anche più precise e "panoramiche". Si usarono punti di vista rialzati e i fatti d'arme, benché frammentati in singoli significativi episodi, erano meglio spazati in una veduta in qualche modo a volo d'uccello.

Naturalmente le illustrazioni dei fatti d'arme più notevoli, che non solo si portavano e si mostravano nel corso della pompa trionfale ma anche si appendevano alle cantonate dove gli informati (spesso di seconda mano) le spiegavano a pagamento agli ignari cittadini, erano il più possibilmente realistiche, poiché dovevano far conoscere tipi di uomini, di schieramenti, di macchine da guerra, armi e armature, buffetterie e fornimenti vari. Ma il genere "battaglia" aveva i suoi bravi antefatti figurativi nelle illustrazioni che ben presto si fecero dei poemi omerici e dei poemi ciclici.

Bisogna credere che anche la Battaglia di Alessandro del Museo di Napoli dipendesse in tal punto dall'iconografia omerica. Resta che il sistema di rappresentazione greco entrava anche per questa via nelle aspettative dei Romani. Da questo antecedente, da questi rotoli (*volumina*) che si svolgevano con una mano e si riavvolgevano con l'altra, nasce lo stile continuo della figurazione che giustappone episodio a episodio come pagine "stacca-

386

te” di un libro illustrato. Il libro come noi l'intendiamo (*codex*) presentava gli episodi inquadrati e isolati come, alla maniera dell'Alberti, “attraverso una finestra per la quale tu miri”. E in quest'ordine di idee rientrano anche le illustrazioni tarde del secolo V che sono giunte fino a noi. Il Virgilio Vaticano e l'*Iliade* Ambrosiana anzitutto. Dove la prospettiva, sia interna che esterna, era trattata con molto approssimata disinvoltura, ma non senza il rispetto che meritavano i modelli da cui il pittore di battaglie o l'amaneuense attingeva. I modelli erano senza dubbio molto più prospetticamente smalzati e rispondenti (molto più “rinascimentali”) che il prodotto estemporaneo dell'illustratore.

Perché è certo che i libri di modelli esistessero veramente. Lo ha dimostrato Alan Little per le città vesuviane. Ed erano ciò che Dante chiamava “esempio” (“come pintor che con essempro pinga”), che non significa mai il modello “vivente”. Solo che gli “esempri” più antichi durarono fino a tutto l'alto Medioevo e perirono per consunzione, insieme con la gran parte dei loro derivati, entro l'undicesimo secolo.

Tali libri valevano per ogni occorrenza. Per la pittura parietale, ad esempio, erano schemi di pareti canoniche (di primo stile o terzo stile o della fase fantastica del quarto) che potevano adattarsi a qualunque superficie con un po' di estro e molta cautela; pareti più o meno “prospettiche” di secondo stile e del quarto, “costruttivo”; pareti con e senza quadri riportati e modelli di quadri che potevano essere vere e proprie copie o interpretazioni di capolavori antichi o recenti, capaci anche di dar luogo a una nuova tradizione. Ma dovevano esserci anche modelli di architetture, di paesaggi, di costumi, di fisionomie, di pose, di espressioni e di oggettistica della più varia provenienza e qualità.

I modelli dei quadri riportati e delle stesse composizioni scenografiche non sono tantissimi perché le loro derivazioni si ripetono tanto a Pompei che nelle altre città vesuviane, a Roma e altrove. Ed è probabile che all'epoca dell'alto Impero (da Augusto a Caracalla) le figure allegoriche, il paesaggio, il giardino, gli uccellini e gli animalletti avessero ciascuno il proprio vademecum o prontuario, così come fu l'erbario nell'atlante di Dioscoride. Ma non sempre le derivazioni da una stessa raccolta tematica sono riconoscibili d'acchito. Modelli di stile corsivo assumevano nelle derivazioni un carattere diverso. E diversissime erano le combinazioni che si vedevano attuate nelle decorazioni nuovamente inventate e improntate a mode non ancora correnti o non ancora presenti nel calepino consultato. Molto di ciò si deve all'avvento dello stile compendiaro che Vitruvio e Plinio non approvarono, ma che forse non conobbero nel suo aspetto migliore.

Ora non è più caso di considerare un numero notevole di pitture romane, ma, stabilito che molti capolavori poco o male intesi sono documentati

e scomparsi, ci limiteremo ad affermare che tra il primo e il sesto secolo d.C., la pittura fu l'arte più amata e meglio conosciuta dai Romani. Che ai libri di modelli correnti se ne siano aggiunti molti altri e molto innovativi dopo la caduta di Pompei lo escluderemmo senz'altro.

Ma la *verve* e l'inventiva dei pittori non venne meno nell'epoca seguente. E per documentare la versatilità della pittura romana ci limiteremo a prendere in considerazione, a partire dal Mosaico di Alessandro (che se non fosse troppo guasto e mal indurito dalla pur virtuosistica trasposizione in mosaico basterebbe da solo a collocare la pittura antica in un luogo molto prossimo a quello della pittura moderna, da Masaccio in qua), solo taluni punti e a verificare come la pittura romana abbia raggiunto risultati strutturali simili ai moderni nelle determinazioni seguenti: 1. nelle scene d'interno, 2. nelle scene di esterno con o senza figure, 3. nel paesaggio, 4. nelle figure allegoriche o ornamentali, 5. nelle teste-ritratto di varia epoca e luogo, ma per noi "recuperate" soprattutto nelle tombe a camera delle zone di Achmim-Panopolis e Antinoupolis e in genere pertinenti alla regione del Fayyum e delle sue adiacenze.

Vediamo quindi per l'eccellenza nella rappresentazione di "interni" la Sala delle Maschere e alcuni saggi dalla stessa dimora di Augusto, come nell'*oecus* dove la prospettiva esatta investe le composizioni maggiori e speculari delle due pareti laterali o nell'attiguo disimpegno, cubicolo inferiore rispetto allo strato sopraelevato.

Per gli esterni valgono ancora le corte quinte scenografiche dello stesso disimpegno sempre nella casa di Augusto e la testimonianza di due mosaici firmati da un Dioscuride e provenienti dalla villa di Cicerone a Pompei. Da Villa Adriana vanno tenuti presenti il paesaggio con la lotta tra centauri e belve e quello con la capra che si specchia in una lastra all'incrocio di due sentieri e due ruscelli: ciò che dà luogo a una prospettiva per angolo a fughe incrociate che doveva essere più comune che non si pensi all'epoca della restaurazione adrianea. Per un paesaggio unito a scene campestri e cittadine valga il cubicolo di Boscoreale (ora a New York). Per l'interazione tra figure umane su un palcoscenico ristretto valgono i due citati mosaici di Dioscuride. Per la pittura compendiarica decorativa ci limitiamo a osservare il Bacco del muro rosso (ora all'Antiquarium del Palatino) proveniente da una casa del primo o secondo secolo d.C., la cui area è poi stata invasa dalle Terme di Caracalla.

Dei ritratti del Fayyum ne consideriamo solo quattro del tipo più classico: la dama della sferetta d'oro di Parigi, la fanciulla di Berlino che sembra un Daniele Ranzoni o un Tranquillo Cremona, il suo omologo maschio e il ritratto di giovinetto di Monaco.

389

390, 391

392

393

394

395, 396

397

398

Diciamo dunque che non è la verisimiglianza, è lo “stile” che qualifica ogni prodotto delle arti visive. Ma la verisimiglianza (e la padronanza del mestiere e del codice ottico primario) non è poi cosa così futile, né facile da spiegare, né da tenersi per un difetto. Dal punto di vista documentaristico e scientifico la verisimiglianza è senz'altro un pregio, anzi il massimo pregio.

5. L'arte cristiana dei primi secoli

399

Esistono pochissime e controverse opere d'arte cristiana, cioè di destinazione cristiana, anteriori alla Pace della Chiesa. Si tratta per lo più di frammenti pittorici ritrovati nei sepolcreti sotterranei: comuni a tutto il mondo romano, ma, con maggiore frequenza e imponenza di reperti, concentrati nelle cosiddette catacombe romane. Il termine catacombe ne designava una particolarmente tra tutte, quella ora detta di San Sebastiano e che riceveva il nome (*ad catacumbas*) dalla presenza di cave a cielo aperto per la raccolta della pozzolana e del tufo. Fu perciò facile alle famiglie che vantavano diritti sul soprassuolo di scavarvi delle tombe a camera. Avevano accesso da una porta che si apriva direttamente nella trincea dalla quale si usciva per una facile rampa, che immetteva nel piano superiore dove stavano gli eventuali monumenti visibili. Ma con il diffondersi dei nuovi culti salvifici o misteriosofici ogni titolare di sepolcro avrebbe finito per ammettere nella sua area sepolcrale amici, parenti o confratelli di una data fede. Quando il Cristianesimo prevaleva (come numero di iscritti al collegio funerario), la gestione dell'area sacra passava quasi senza contrasto dalle mani di una o dell'altra comunità nelle mani dei meglio organizzati cristiani attraverso i loro soprastanti: *presbyteri* (anziani = preti) ed *episcopi* (ispettori = vescovi).

Per lungo tempo le varie catacombe lungo le vie consolari avevano accettato promiscuamente anche pagani e afferenti a sette misteriosofiche o cristiane. Dopo la pace religiosa (Editto di Milano, 313) i cimiteri (dormitori, com'erano chiamati i sepolcreti da chi aveva fede nella resurrezione) furono luoghi di culto dei martiri (o presunti tali) ivi sepolti e si organizzarono attorno a delle basiliche cimiteriali (costruite sopra il primitivo piano di calpestio e coprendo parte delle cripte che dianzi avevano l'uscita all'aperto). La più antica fu la Basilica Apostolorum, sopra la quale sorse a sua volta la Chiesa di San Sebastiano, in località precisamente *ad catacumbas*.

Ora le pitture dei sepolcreti cristiani e pagani anteriori alla Pace della Chiesa non si distinguono, se non per la presenza di certi simboli (il pesce, certi uccelli come il pavone, la svastica che aveva significato solare e poteva andare bene per chiunque). Più espliciti (ma forse nemmeno in tal caso siamo in un momento di molto anteriore al secolo IV) i personaggi biblici

presenti nella esigua parte superstite delle catacombe ebraiche di Vigna Randanini, che risulta dipinta nel più puntuale rispetto delle norme ellenistiche.

In realtà per tutto il secolo IV (cui appartiene la maggior parte delle pitture delle catacombe romane) non esiste un'arte cristiana diversa dalla pagana e saranno, nella prima metà del secolo, più numerosi gli artefici pagani che lavorarono anche per i cristiani e, nella seconda metà, quelli cristiani che operarono per i superstiti zelatori dell'antica fede.

Le catacombe non furono mai rifugio dei cristiani, ma luogo di ritrovo per le funzioni del culto dedicate ai morti e ai martiri e ai ministri di Dio defunti, che si ritenevano santi dalla voce popolare. Nei secoli II e III si elabora con fatica una iconografia cristiana, che però presenta raffigurazioni rarissime, e per lo più simboliche, di Dio, del Salvatore e della Madonna. Si derivano dai libri dell'Antico Testamento solo alcuni episodi (episodi di salvazioni miracolose del popolo e dei profeti d'Israele, di Giona, Daniele e i tre giovani nella fornace), ma se ne prendono altrettanti, se non più, dalla mitologia greca o dalle sette neoplatoniche che cercavano di avvicinarsi per conto loro a una religione di salvezza. Anche la figura del buon pastore è ambigua e nella Cripta di Lucina (nelle Catacombe di Callisto) molti elementi riportano alla figura del *Sol invictus* o dell'Ermete Crioforo (suggerivo il vaso del latte).

Nel periodo centrale del secolo IV riaffiora – si dice – il senso del ritratto iconico e si riaffaccia il ritratto “somigliante”. Il ritratto di Dionysas dalle Catacombe di Callisto pare veramente un ritratto somigliante, come pure il ritratto di Gratia dalle Catacombe dei Giordani. E si direbbe che lo stile compendiario, aiutato dalla scarsità di luce, abbia costretto l'artista a una più bruciante e rapida anamnesi formale, tale da farne due figure vive. Ma può essere che ci si sbagli: le due Oranti, che pure sono accostate al pannello di Gratia e possono essere certo della stessa *équipe* se non della stessa mano, riprendono bensì il tre quarti animoso e la pennellata di macchia dei ritratti del Fayyum, ma confrontate a una “maschera tragica” in mosaico (ai Musei Capitolini) mostrano, lungi da noi ogni considerazione che volesse metterne in dubbio l'alta qualità, che non si tratta di improvvisazioni fuori codice, ma di un manierismo provetto che sa benissimo a quali fonti attingere. Il medesimo si può dire a questo proposito delle figure di Picasso (che certo conobbe e amò la pittura catacombale). Egli sapeva dove attingere, ma poté anche tradurre dalla “macchia” (delle due oranti) e, senza tradirne rimpianto caricato e distorto, servirsene proprio in quella sua fase alla Ingres o giorgionesca o “neoclassica” che intendeva *refaire du Poussin d'après nature* secondo l'appello non sempre ben inteso di Cézanne, e si data normalmente intorno agli anni Venti del Novecento.

405 La Madonna orante del *Coemeterium Maius* implica una pittura di macchia di tutt'altro genere e un'accettazione della frontalità come modo espressivo particolare. È un ritorno, in pittura, alla frontalità delle statue egizie o sumeriche, dove però la pennellata recupera un valore di segno chiaroscurato che in qualche modo richiama lo sfregazzo tintorettesco. Si noti che il volto non è perfettamente frontale, ma quasi frontale: come se uno, posto di fronte allo specchio, vi si specchiasse con un occhio reso cieco da una benda e vedendo di conseguenza il proprio volto e il naso e il mento un po' inclinati da una parte (verso destra nel caso nostro). Ma il congegno della deviazione minima è tale che il cranio e la cappelliera fino alle arcate sopracciliari restano perfettamente frontali, come se il sottostante volto fosse ruotato di pochi gradi per conto suo. Nasce in tal modo la cosiddetta "forcola" alla radice del naso, per cui il raccordo alla radice del naso rimane in realtà disarticolato. E codesta forcola sarà uno dei tratti bizantini più duri a morire. Risultando comune fin nel "Dugento" fiorentino presso Coppo di Marcovaldo e Cimabue; nonché presso Duccio e i duceschi in via di piena conversione verso il gotico parigino e giottesco.

406, 407, 408

409 Un orante particolare è una figura, sempre al *Coemeterium Maius*, che dovrebbe essere una Madonna che adora il suo divino fanciullo levando le palme al cielo, secondo la più antica (e pagana) rappresentazione dell'orante. E anche il volto del fanciullo è perfettamente frontale con analoghi occhiali d'ombra a far risaltare come sbarrati gli occhi che non ti vedono, ma che guardano attraverso l'astante senza scendere al suo livello nel mondo fenomenico. È questa una precoce anticipazione bizantina? È l'*exploit* isolato di un artista che precorreva i tempi? È (può essere) il frutto di un restauro tendenzioso? Non lo sapremo mai: gli ultimi lavaggi di queste pitture che cercano di portare via tutti i restauri precedenti rischiano di eliminare tutti i ritocchi a secco e i pentimenti e gli strati superficiali. Senza contare che spesso i vecchi restauri, se asportavano uno strato superficiale corrosivo, lo ricopiavano puntualmente (o addirittura lo ricalcavano puntualmente) su fogli di cellophane ottenuti dall'essiccazione di uno strato sottilissimo di colla di pesce fatta solidificare (come si ha anche da Cennino Cennini) sopra la pietra "proferitica" (porfiretica=di porfido) del piano di prova.

Troppe, dunque, le incertezze per poter agganciare con sicurezza almeno talune delle pitture catacombali a monumenti superstiti di mosaico o di affresco rinvenuti fuori terra e ancora *in situ* e relativamente indenni.

410 Ma esiste un certo tipo di stilizzazione, direi quasi di caricatura, che sembra sicuramente romano e databile intorno alla seconda metà del secolo IV d.C. e che comprende anzitutto una volta posta sopra la parete di una "cappella" gentilizia nelle citate Catacombe di Pietro e Marcellino.

È una composizione a due registri di figure in ordine sparso attorno ai centri rispettivamente del Cristo e del mistico agnello. È una composizione che sembra ingenua, ma che è sapientissima e bonariamente dissacrante. Bisogna vedere i particolari (e in ispecie il San Gorgonio che sembra levitare a mezz'aria con una mossa da giocoliere). Ma sono soprattutto i due santi maggiori a costituire una rara e incredibile anticipazione di figure scattanti e mobili quali non si produrranno più fino all'età barocca. E bisogna vedere in una riproduzione a grande scala come questi grandi piedi e queste grandi mani adunche e prensili poggino saldi sul terreno per prendere lo scatto o annaspino a mezz'altezza per controllare la caduta dei panni. Pietro e Marcellino, Gorgonio e Tiburzio sono i santi della devozione popolare a Roma. E si guardi il particolare con le figure di Marcellino e Gorgonio per rendersi conto di quanto matura e moderna e "teatrale" sia questa celeste pantomima. E quanto vivi e ironici e bonari siano i due protettori "de noantri" nel gesto caricato della mano; nella fermezza dei grandi piedi sono – conveni dirlo – santi speciali visti secondo scorci incredibili e giusti nel loro ammiccare sornione: con un sorriso alla Alec Guinness accennato a mezza bocca nella raccomandazione sussurrata all'indirizzo dei maggiori intercessori perché ne riferiscano al padre eterno. Promettendogli – si fa per dire – che le tangenti dei suoi protetti saranno congrue.

Ora questa pittura è un *unicum*, ma non perché questa bottega "di romani de Roma" non avesse altre corde al suo arco. In realtà se riguardiamo la figura di Cristo ci accorgiamo di un modo di star seduto, con i due piedi grandi e frontali sotto le caviglie sottili, e di un sottile pannello, a matassa, che tutto lo veste con tocco leggero.

Potrebbe essere un cartone per un mosaico. E i confronti più promettenti sono proprio con due mosaici interessanti e singolari. Uno, di datazione pressoché certa verso la seconda metà del secolo IV, con la missione di pace affidata a San Pietro, che è conservato in una delle nicchie extra-flesse all'interno del Mausoleo di Santa Costanza. Sopra a queste nicchie merita segnalare anche il mosaico con motivi geometrici, zoomorfi e fitomorfi della volta anulare. Tali motivi somigliano grandemente al mosaico della Basilica di Aquileia che sembra anch'esso databile intorno alla metà del secolo. E ciò benché quello di Aquileia sia un mosaico di marmi colorati, mattone e pietre relativamente tenere come di regola nei pavimenti, mentre quello di Santa Costanza è un mosaico prevalentemente di paste vitree usate di regola in elevazione: in volta o in parete.

Che la figura del Cristo della nicchia di Santa Costanza risulti vicinissima a quella dipinta di Pietro e Marcellino non si vedrà forse d'acchito, ma a immaginare quale possa essere stato il cartone per il mosaico e quale il

411

412, 413

414, 415

416

mosaico derivabile dal murale di Pietro e Marcellino risulterà che si tratta di un modello intercambiabile. Ora però può entrare in gioco un terzo fattore: il mosaico famosissimo di Santa Pudenziana, rifatto più volte ma relativamente fedele limitatamente almeno alla figura del Signore benedicente. Ci si accorgerà così che – sempre nella seconda metà del secolo IV – la stilizzazione del panneggio e la posa delle mani e dei piedi delle figure doveva essere su per giù la medesima. C'era dunque nella Roma dei successori di Costantino (almeno come centro di arte cristiana) una vitalità per nulla sminuita che ci fa rimpiangere la sparizione di tutta o quasi la decorazione originaria delle basiliche costantiniane.

Ma i rifacimenti teodosiani nelle grandi basiliche ci danno la sicurezza che fino all'epoca di Galla Placidia, e oltre, Roma rimase un centro di cultura figurativa non inferiore a Ravenna e in una qualche misura indipendente dalla stessa Bisanzio.

Parliamo ora brevissimamente dello sviluppo tuttora controverso della basilica cristiana. Basilica è un termine che viene dal greco *stoà basiliké* (portico regale). Il suo luogo era il foro e la destinazione polivalente. Nei tempi della convivenza e della tolleranza imperfetta spesso oratori cristiani parlarono alla folla come qualsiasi altro conferenziere nelle pubbliche basiliche. Quando la basilica era “discoperta” si poteva confondere con un quadriportico o peristilio. Erano spesso di tale tipo le basiliche annesse alle dimore degli *honestiores* del basso Impero. Ed erano basiliche private con destinazione pubblica.

417

Case di questo tipo, con *consignatorium* sistemato nell'atrio e le funzioni principali delegate nel peristilio, furono sicuramente tra le prime *domus ecclesiae* cui fosse riconosciuto il carattere di una basilica cristiana primitiva. Anche le sinagoghe ebraiche erano spesso ospitate da case private con un'aula colonnata, come quella di Ostia che fu successivamente trasformata in chiesa cristiana, forse per una naturale tendenza delle comunità ebraiche della diaspora a riconoscere che il Cristianesimo fosse una forma più matura di Ebraismo. Ciò avvenne specialmente a Roma e in Italia dove la predicazione di San Paolo (*ecclesia ex gentibus*) aveva raccolto maggiori successi, mentre l'*ecclesia ex circumcissione* aveva per lungo tempo sostenuto che non si poteva essere cristiani, cioè ebrei riformati, senza essere stati ebrei.

418

Ma le grandi basiliche della Roma tra quarto e quinto secolo servivano in sostanza un Cristianesimo già unificato nella concezione imperiale della nuova religione di stato e avevano già assunto il tipo canonico della basilica forense a colonne dalla Basilica Ulpia, conclusa con una o due absidi e coperta quanto bastava perché non vi piovesse dentro.

Tale era anche nelle dimensioni la Basilica di San Paolo fuori le Mura, fondata su un oratorio precedente all'età di Costantino, ma compiutamente trasformata da Teodosio e Galla Placidia a cavallo tra i secoli IV e V. Preceduta da un quadriportico, si presenta con una facciata a salienti ornata da mosaici recuperati fortunosamente e in gran parte rifatti di sana pianta. L'incendio del 1823 ha dato luogo infatti – non ce ne sarebbe stato forse bisogno – alla ricostruzione di tutte le parti architettoniche con il recupero o il rifacimento di una parte della suppellettile (il ciborio gotico di Arnolfo di Cambio è la sola parte rimasta quasi indenne). La basilica si conclude con un transetto che non oltrepassa la larghezza dei muri laterali della navata se presenta vari annessi e un chiostro, opera dei marmorari romani del secolo XIII. La posizione era strategica e in vari periodi cinta da mura o circonvallazioni.

419

Le altre basiliche maggiori erano la Lateranense (San Giovanni in Laterano), quella di Santa Maria Maggiore e di San Pietro in Vaticano.

420

421, 422

Le basiliche minori, gli oratori, cenobitici o privati, erano molte centinaia. Alcuni di questi erano il resto di una *domus ecclesiae* che era stata indicata al catasto con il nome del proprietario o della proprietaria che l'aveva lasciata alla comunità. E tali nomi costituivano il titolo della fondazione.

Così la Chiesa di Santa Pudenziana prende il nome da una supposta figlia (supposta martire) del senatore Pudente. *Titulus Pudentis* era una denominazione troppo burocratica: che però durò a lungo. Se effettivamente la casa era la casa di un martire era facile trasferire a questo il patronato della chiesa che si sarebbe in seguito sviluppata in quel luogo. O, anche, il titolo originario poteva sparire per la traslazione delle reliquie di un martire in un periodo successivo. La prima denominazione dei *tituli* aveva già carattere toponomastico: individuava perfettamente il luogo di culto nel catasto urbano. Così la proprietà era dissimulata sotto il nome dell'antico proprietario. Anche perciò la Chiesa di Roma attribuì assai presto il nome di *Patrimonium Sancti Petri* alle proprietà edilizie, fondiarie, monumentali di cui era venuta in possesso nel corso dei primi secoli e fino all'alto Medioevo.

423

Santa Maria Maggiore a Roma

Vediamo ora la meglio conservata delle grandi basiliche romane. Santa Maria Maggiore, che si confuse per molto tempo con la favolosa Santa Maria ad Nives, che in seguito a una nevicata estiva papa Liberio (352-366) avrebbe costruito sul colle Esquilino. È probabile che si trattasse solo del riattamento di un tempio pagano di cui sembra che siano rimaste tracce archeologiche sotto il pavimento (moderno, di imitazione cosmatesca, senza riferimento – pare – al disegno o ai disegni del pavimento originario).

Tracce del pavimento originario risultano comunque a un livello più basso: a causa di una effettiva subsidenza o per il consueto modo di crescere dei livelli in genere, vale a dire per il generale riutilizzo in fondazione dei materiali degli edifici rovinati o demoliti nelle città lungamente abitate.

La sistemazione definitiva che – senza contare i restauri successivi – innova tutto l'esterno e conferma per l'interno una volontà in qualche modo archeologica di ritoccare (modernizzando il meno che si può e restaurando le parti cadute) sembra dovuta a Ferdinando Fuga, che lavorò soprattutto in facciata e la compì nel primo Settecento: tenendo presente forse un progetto del Bernini, progetto che, per la parte absidale e il transetto, fu ridotto allo stato presente da Carlo Rainaldi nel 1673 sotto Clemente Decimo.

424 Ma è meraviglioso come questo palinsesto sia stato restaurato e circondato da corpi edilizi di servizio e di rifianco completamente rinnovati nell'intento di conservare vivo quello scrigno prezioso che ne è la parte più rilevante e significativa: l'interno completo di una basilica del secolo V nei suoi ritmi, nei suoi colori e nei suoi valori. Ha scritto Émile Mâle (il maggior studioso di iconografia cristiana del nostro recente passato): «il visitatore che entra nella navata mediana di Santa Maria Maggiore si crede trasportato nel mondo antico. Si tratta di una chiesa cristiana o d'un portico d'Atene? Quelle belle colonne ioniche sormontate da architrave, quelle grandi linee orizzontali quei vasti spazi esprimono la serenità e la pace. Nonostante le aggiunte degli ultimi secoli e nonostante gli ampi varchi aperti nelle navate [...] noi ci sentiamo penetrati, stando in questo nobile interno, dalla serenità antica».

Di fatto anche la navata principale ha avuto interventi molto marcati. L'intervento dal 432 al 440 di Sisto III (per attuare un voto del predecessore Sisto II) nella basilica, da lui dedicata sotto il regno di Valentiniano III (ai tempi di Galla Placidia), implica una demolizione radicale del minor edificio intravisto negli scavi recenti (*ab imis fundamentis*). La chiesa era lunga (senza l'abside) 76 metri e larga 32. E non è da escludere (Bovini) che Sisto III abbia eretto la grandiosa costruzione per esaltare il dogma di Maria Madre di Dio contro la dottrina nestoriana proprio nel 431, durante il Concilio di Efeso.

Le colonne sembrano di spoglio, ma i capitelli ionici sono in massima parte originali del secolo V. Le basi sono ottenute con interventi successivi mediante l'unione di due parti (a semi anello) prima tornite in un unico anello e poi segate in due e infine assicurate al fusto (un po' più su della base originaria mediante la struttura a coda di rondine che le unisce e le stringe alla base). È una bella base attica non anteriore all'età manieristica.

Il primo intervento radicale (ma è probabile che l'abside originale tendesse a franare verso il terreno argilloso dell'attuale via Cavour) è dovuto

a Nicolò IV (secolo XIII), che ne restaurò la parte absidale prolungandola per l'intera sporgenza dell'abside e dotandola di un transetto con l'apertura di due varchi tra i colonnati (già allora ad arco?), con la creazione di due grandi spazi nel luogo delle attuali cappelle Paolina e Sistina. L'abside antica si finì di demolire e la nuova fu ricoperta dal colossale mosaico con l'incoronazione della Vergine (e con uno stile vagamente neopaleocristiano) del francescano Jacopo Torriti. Successivamente (secoli XV-XVI) fu rifatto il cassettonato voluto dal cardinale Rodrigo Borgia, forse dorato con le prime lamine d'oro portate da Colombo.

425

In questi anni gli spazi fra le finestre furono omologati. Ed è probabile che allora si eressero ai lati delle finestre le paraste composte che adesso salgono fino al soffitto e inquadrano non meno le finestre che gli spazi (ora dipinti) tra finestra e finestra. Ma non è escluso che anche in antico ci fosse un sistema di lesene o paraste con analoga funzione, magari solo accennate mediante mosaico. Perché due sono le zone dove si trovano i mosaici: la zona sotto le finestre e quella dell'arco trionfale.

Per lungo tempo si pensò a una decorazione liberiana (secolo IV) e a una sistina (secolo V) e in tal senso si assegnarono al quarto secolo i mosaici della navata con storie bibliche ed evangeliche e al quinto quelli dell'arco trionfale con storie della Vergine a glorificazione della Madre di Dio.

426, 427

Ma nulla, tranne la dimensione delle figure e quella relativa delle tessere, giustifica un salto cronologico così marcato. Si è anche detto che i fondi paesistici dei mosaici della navata si frammentano in una visione para-prospettica a volo d'uccello e che la "liturgia" che si svolge sui vari registri dell'arco trionfale è quasi tutta frontale e aderente al piano di parete. Diverso sarebbe anche il valore dell'oro nei fondi: ma, anche accertate le discrepanze iconologiche, non pare che affiorino differenze stilistiche degne di menzione. Analogo è l'uso del colore costruttivo, analoga la forzatura delle figure nelle loro pose gradienti o anche ferme ma ben bilanciate. E l'oro non ha ancora invaso tutto il fondo ma solo, unito a tessere gialle, marcato parti o strati (suppellettili o piani di campagna che si suppongano orizzontali) o s'è mescolato al fulgore delle vesti o al corruscar dell'armi o al fuoco dei combattimenti. Da notare che per le scene bibliche ed evangeliche supplivano certo modelli di piccola scala e calepini *ad hoc* e che molto potevano servire dei *vademecum* librari su papiro o pergamena; mentre la nuova gloria della Madre di Dio non aveva precedenti precisi. E si può dire che anche il fondo d'oro compatto nasce proprio qui: come unico mezzo per attenuare la geometrica spartizione dei registri sovrapposti, dove si destreggiano i figuranti (di queste scene teologiche e non storiche) che qui vi smemoratamente si accampano.

428

Ma l'arco trionfale di Santa Maria Maggiore è importante anche per le tessere a grande altezza più regolari e più grandi: abbreviando di molto i tempi di lavoro nella decorazione musiva di intere pareti o absidi di edifici colossali. Torna qui opportuno il confronto con il mosaico elettronico dei cosiddetti ritratti a blocchi messo a punto da Leon D. Harmon. Ciò era stato sperimentato per vedere se e di quanto conviene diminuire le "tessere" del ritratto a blocchi (nell'ambito della segnaletica criminale) per poter garantire ancora la riconoscibilità del soggetto ritratto.

Le tessere non possono essere né troppo grandi, né troppo regolarmente quadrate. Nel primo caso come nel secondo per aumentare la riconoscibilità basta sfumarle o sfocarle, togliendo la regolare sovrapposizione o giustapposizione di tessere uguali che si leggono come corpi geometrici regolari, a sé stanti, a detrimento della fisionomia. Ma v'è un altro modo per restituire il massimo di significato alle tessere regolari: quello di collocarle a grandi altezze imponendo alla funzione risolutoria dell'occhio una soglia di discriminazione che non sarà, di norma, alla portata del fedele.

Di Harmon ricordiamo un "ritratto a blocchi" della *Gioconda* e quello del presidente Lincoln con gli angoli smussati (effetto sfocatura): questo è il solo riconoscibile anche a non sapere già prima di chi possa trattarsi e siamo sempre su una riduzione di 16×16 blocchi che (per il mezzo busto) sono veramente al limite della riconoscibilità. Ma basterà raddoppiare il numero di quadrelli sulle due dimensioni del mezzo busto per averne una riconoscibilità piena e indubbia. A una distanza di cinque o sei metri per il formato cartolina si può pensare che, anche con vista ottima, il reticolato sparisca e la fisionomia non ne risulti alterata.

È a uno di questi ritratti di formato a 32×32 blocchi che vanno accostati i mosaici dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore perché la Madre di Dio assuma i suoi connotati umani e divini e sembri guardare dalla tua parte, pur senza vederti, dato che il suo sguardo e quello del divino fanciullo mirano in alto sopra la tua testa.

Sembra un'innovazione significativa: le tessere per il mosaico d'oro saranno d'ora innanzi più regolari e più grandi e il lavoro meno minuto e più rapido. La gran parte delle basiliche romane assume in questi anni una vasta decorazione musiva (ora non più esistente se non in frammenti frutto di fortunosi ricuperi).

Naturalmente è la parte orientale dell'Impero che tende a negare la corporeità alle figure con più sottili accorgimenti. Pensiamo ai mosaici che fasciano la parte alta della Rotonda di Galerio (Chiesa di San Giorgio) di Salonico. Possiamo osservare che in questo caso non sono negati né la prospettiva, né il colore, né l'ombra che sono i mezzi della pittura realistica.

Ma ci si avvale dei mezzi del realismo per negare il realismo. La leggiadria di queste architetture e di queste figure di santi e padri della chiesa è fuori discussione e improntata ancora all'idealismo antico. I panneggi sono sottili e morbidi i corpi ben disegnati. Quello che importa è di negare la corporeità. Il corpo è male, il mondo è male. Dice Porfirio (citato da Agostino): *ut beata sit anima, corpus esse omne fugiendum*.

Bisogna fuggire il corpo e le lusinghe della bellezza fisica. E allora si nega il corpo. I manti sono ben panneggiati, ma la figura non stonda, perché mancano le ombre aderenti che digradando dal lato oscuro al lato chiaro segnalino la presenza del corpo e la sua dimensione spaziale. Qui, a dire il vero, le ampie pieghe festonate dei piviali (o *casulae*) si disegnano tutte nello stesso piano. O meglio, sembrano costrette tra due piani distanti tra loro non più di quattro dita: sicché, a nascondere la loro parte superiore, uno prenderebbe tranquillamente quei piviali per panni stesi ad asciugare.

Ma questi non-corpi abitano in un non-spazio. Perché anche l'invaso dorato, che senza edifici sarebbe assimilabile a un cielo dorato quale appare più spesso all'alba che non al tramonto e che riempito di edifici sembrerebbe un fondale di scena (o una pittura di quarto stile), viene contestato nel suo valore spaziale dalla pur bella e quasi corretta prospettiva che vi è disegnata sopra. Poiché le svelte colonne e il sistema degli archi e la quasi cupola che tutto sovrasta sono bensì marcati di ombra anche folta sotto le cornici e lungo il filo dei montanti, ma per il resto sono campiti nel medesimo oro dei fondi. Oro su oro: per cui sembrano fatti d'aria o di cristallo e negano l'abitabilità dello spazio cui alludono.

Qui possiamo essere già avanti nel quinto secolo. E la serie orientale può avere (e li ha in parte) accenti diversi rispetto all'Occidente. Ma sicuramente quasi contemporanei a questi mosaici sono quelli del pavimento del cosiddetto Grande Palazzo di Costantinopoli. Di questo pavimento, che era steso nella sala maggiore del pianterreno del palazzo fondato da Teodosio II, si può dire quel che si vuole, ma non che non osservi con scrupolosa e caparbia determinazione il principio di dare tutta la possibile evidenza alla rotondità dei corpi. Questo mosaico pavimentale, di marmo e quindi arrotabile e passibile di lucidatura "a specchio", non era toccato dall'interdetto che vietava la rappresentazione di figure o simboli religiosi troppo trasparenti nel pavimento. Era, si può dire, la grande aula di attesa per le udienze nel sacro palazzo. Meglio far vedere agli ospiti (che dovevano calcarlo) la permanenza della concretezza romana e l'abilità dei mosaicisti di Bisanzio, in gara con quanto di più realistico e corposo fosse mai stato prodotto dai mosaicisti del primo secolo (come nei pavimenti di Pompei).

Tratteremo separatamente la produzione più propriamente bizantina dopo la crisi iconoclasta. Ora intanto vediamo la progressiva astrattizzazio-

ne del mosaico nella pittura musiva dell'Italia settentrionale. Non dimentichiamo che Milano è stata capitale tetrarchica d'Italia (e delle province occidentali) da Diocleziano a Onorio e che anch'essa sviluppò dei monumenti di grandissima importanza per la storia dell'architettura imperiale quale la
432 Basilica di San Lorenzo. Questa chiesa sembra che fosse eretta nel quarto secolo come basilica castrense, davanti alla quale fu poi eretto un colonnato di sedici colonne, che forse ci è giunto in una ristrutturazione dell'alto Medioevo. Se i rifacimenti del secolo XVI hanno mantenuto sicuramente la forma preesistente a quadrifoglio del santuario, non si sa con sicurezza se sia veramente paleocristiano il complesso originario, né se quella pianta che lascia pensare a un'ispirazione romana antica (ma anche giustiniana)
433 sia veramente paleocristiana o romanica. Di certo nell'annesso oratorio di Sant'Aquilino (dove si vuole che Sant'Agostino ricevesse il battesimo da parte di Sant'Ambrogio) esiste un bel frammento di mosaico parietale
434 con Elia rapito in cielo, di significato chiaramente battesimale: un pastorello semiaddormentato guarda verso l'acqua che sgorga copiosa da un anfratto. La basilica episcopale invece non poté essere che nell'ambito dell'attuale complesso di Sant'Ambrogio. Qui esiste dai tempi di Ambrogio il sacello
435 di San Vittore, che poté essere il luogo della sua attività interiore e meditativa dato che vi è ancora conservato un bel ritratto (in gran parte rifatto)
436 del patrono di Milano.
437

Le basiliche antiche di Milano sono molte, ma le continue distruzioni e ricostruzioni, non solo medioevali, ne hanno snaturato e reso malcerte le tracce, che pure ci sono.

Quanto alle tipologie architettoniche dei secoli V e VI convien credere che in tutto il mondo romano si diffusero abbastanza conformi: ma non c'è dubbio che una quantità crescente di innovazioni più stilistiche che strutturali viene dall'Oriente.

La fortuna di Ravenna

Dall'età di Onorio fino alla conquista di Astolfo (751, quando l'Esarcato cessa e la capitale dell'Occidente viene trasferita a Bisanzio) a Ravenna cala il sipario della grande storia. Ed è stata, dal punto di vista dell'arte, la sua fortuna. Preservata dalla furia degli iconoclasti, per essere rimasta definitivamente agganciata alle sorti della cristianità occidentale, dalle distruzioni, dagli incendi e dai saccheggi, cui andarono soggetti i centri (Roma e Milano incluse) rimasti sui crocevia dei grandi eventi, possiamo dire che i monumenti della Ravenna di Onorio, di Teodorico, di Giustiniano e degli Esarchi ci sono giunti praticamente indenni e, benché non senza perdite, a ranghi per così dire serrati. Il porto militare del tempo di Augusto era

stato trasferito in una zona più esterna e più a valle, su un cordone litoraneo che veniva piano piano raggiunto dalle lagune (nelle quali era stato individuato e sistemato, come poi a Venezia, un ben articolato sistema di canali navigabili).

Al nucleo originario (il centro del centro attuale) s'era aggiunto, peraltro nel corso dell'età imperiale, un grosso sobborgo (*Regio Caesarea*) che si andava sviluppando parte per parte rispetto all'attuale via Roma.

Quando Onorio vi si trasferì (402) potrebbe già essere stata in costruzione la Cattedrale (Basilica Ursiana) e l'annesso Battistero (degli Ortodossi). Fu comunque aggiunto in quell'occasione un nuovo quartiere (*Regio Domus Augustae*) a nord della via Cavour. Qui fu il palazzo imperiale e qui sussiste il più antico (forse) dei grandi monumenti ravennati: il Mausoleo di Galla Placidia, già addossato all'ardica (o *nartex*) dell'antica e non più esistente Basilica della Santa Croce.

In forma di croce latina (o croce greca ampliata, di tre lati uguali e uno più lungo), il Mausoleo di Galla Placidia è sormontato, all'incrocio dei due bracci, da una crociera sulla quale s'innalza una falsa cupola lievemente parabolica mascherata all'esterno da una sorta di tiburio o torretta. Benché restaurati (come tutti i mosaici parietali antichi), i mosaici che tutta la ricoprano (al di sopra di una certa altezza fino alla quale la cappella è rivestita da marmi ed alabastri in genere di restauro) sono interessanti perché uniscono una componente di credibilità naturalistica a una stilizzazione geometrica precisa e "sublime". Teniamo presente che il mosaico è a fondo azzurro con stupendi motivi decorativi nelle quattro volte a botte. Nelle quattro lunette terminali abbiamo i cervi al fonte, nei due bracci traversi, e, quanto ai due restanti bracci di controfacciata e "absidale", nell'uno, una composizione con San Lorenzo protomartire stranamente incerto tra un'ambientazione architettonica e una paesistica (ne viene fuori qualcosa di simile ai Mobili nella valle di de Chirico) e, nell'altro, il Buon Pastore meritamente famosissimo.

Ora, rifacendoci ai mosaici romani visti fin qui, possiamo dire che la lunetta del Buon Pastore rappresenta, pur nell'intatta fermezza del suo cielo di smalto, il canto del cigno, per così dire, del paesaggio e dell'ambientazione naturalistica della pittura cristiana in Occidente. Nulla infatti v'è in questa pittura che contraddica la verosimiglianza "primaria". È solo improbabile che uno vestito di vesti reali e curiali si sieda su di un masso al colmo di un colle coperto dalla rada vegetazione d'alta montagna (pini mughi, felci e cardì) e che le pecore si mettano lì davanti a giocare "alle belle statuine" e a mettersi a tre a tre in perfetta simmetria (a parte che con le tigri il gioco riesce sempre: anche far salire quella che ha da stare più in alto sopra la schiena delle altre due, ma questo è un altro discorso).

438

439

440

441

442

443, 444

445 Possiamo però sempre far finta che questo figurante vestito da re voglia far vedere in una landa selvosa la sua bravura di domatore di pecore nell'intento di rappresentare visivamente la metafora antica del re che s'è fatto pastore e l'esortazione evangelica del *pasce oves meas*. Quanto al naturalismo del paesaggio si tratta di una composizione che si accorda singolarmente con il paesaggio della scena satiresca da Boscoreale e che, nella veduta in contro-pendio della balza rocciosa, sembra misurare visibilmente la profondità spaziale del paesaggio. È l'ultimo quadro prospettico che ci resti del ciclo antico: l'ultimo prima di Leon Battista Alberti che "fòri" visibilmente quel muro.

Il Buon Pastore siede con agio sul suo trono di sasso e sembra pascere l'agnello a lui più vicino. Ma queste figure sono in primo piano e tra le due pecore sottostanti e quella soprastante c'è tanto spazio quanto dall'anfratto ai primi figuranti. Da notare che qui non compare né il folto blu notte dei mosaici a fondo azzurro, né il fondo aureo che pure significa cielo, ma un celeste che digrada caliginoso verso lontananze iperboliche eppur credibili.

Il Battistero degli Ortodossi

446 Il Battistero degli Ortodossi si trova accanto al Mausoleo. Fu dedicato dal vescovo Neone, che sembra l'abbia rifatto di pianta conservandone l'interna partizione in tarsie (che ornavano da basso le facce chiuse dell'ottagono).

Tre lati pervii e un'"absidiola" che, allacciandosi di due in due alle otto facce chiuse, ne completano l'impianto originario ursiano (che tendeva al quadrato) e sarebbero poi state occupate nel rifacimento neoniano dall'ingresso e dalle tre nicchie ora anche esternamente emergenti. E le finestre antiche debbono essere state alquanto accorciate in quell'occasione. Anche per l'inserzione dei due ordini di interne archeggiature che sostengono la cupola coperta di mosaici e innestata per mezzo di pennacchi sferici (che ne continuano idealmente la curva) sul sottostante corpo ottagonale.

447 I mosaici del Battistero presentano, dall'alto, le ruote concentriche degli apostoli e delle edicole sottostanti (con troni vuoti e altari), che a loro volta sormontano la ricchissima partitura del piano finestrato (con i *triforia* appositivi e gli stucchi, che sono ora come ora largamente rifatti) e formano un insieme particolarmente suggestivo. Per il movimento rotante degli apostoli e per la prospettiva sostanzialmente accettabile nella situazione incombente del sottinsù. Tutto ciò si lega (nella calibrata consonanza di un'approssimazione comparabile) a quelle altre edicole prospettiche di stucco colorato che occupano i vani laterali di ciascun triforio. Anche la girandola degli apostoli trova una spiegazione plausibile. E forse la sottigliezza del regista era assai maggiore che non si creda, quando si pensi

a certi fatti che sembrano fortuiti, a non badarci, e si rivelano, a guardarli meglio, strettamente funzionali.

Gli apostoli sono dodici (ovviamente) e i sottili steli infogliati e aurei delle candelabre interposte ne scompartiscono agilmente il campo in dodici spicchi. Facilissimo in tal punto (dato che le otto edicole sottostanti rispondono puntualmente all'impianto ottagonale dell'edificio) far corrispondere puntualmente ciascun blocco di due edicole a ogni blocco di tre spicchi. E così in realtà è stato fatto e una candelabra ogni tre sorge veramente sullo spartimento intermedio tra due blocchi contigui di due edicole ciascuno.

Ma quella corrispondenza, che un pittore accademico avrebbe esasperata nella coincidenza perfetta, è qui anzi dissimulata da una voluta imprecisione o sfasatura nella collocazione del cespo da cui sorge lo stelo. Ciò accentua straordinariamente il senso rotatorio del celeste carosello in bilico tra astratto e concreto.

Un po' com'è per le «celesti rote» del *Paradiso* di Dante, che del resto ebbe sicuramente a mente (se non proprio sott'occhio) codeste immagini ravennati mentre meditava tra sé e sé l'ultima cantica del sacro poema.

Questa del Battistero degli Ortodossi è una delle ultime grandi opere della pittura greco-romana. Già disponibile a rappresentare l'ineffabile attraverso il verosimile, ma rifiutando caparbiamente il linguaggio concettuale del simbolo *ad hoc*. Pronta se mai, in questo lucido crepuscolo della propria consapevole identità, a laicizzare il miracolo e a tradurlo in spettacolo.

Altra è la volontà astrattiva delle opere d'area greco-bizantina. Già s'è vista la Rotonda di San Giorgio a Salonicco. Il piccolo Oratorio di San Davide – nella stessa città – conserva ancora l'abside di mosaico con una composizione singolare. Si vede Cristo seduto su un trono di luce che dà la missione a evangelisti ed evangelizzatori: e ciascuno s'identifica con il proprio simbolo e nessuno pensa che questa sia una scena storica. Ma la landa senza cielo sembra discendere da due montagne scoscese (su cui posano i profeti Abacuc ed Ezechiele) verso una landa ondulata sottostante il trono del Cristo e che allude, forse, alla terra anteriormente alle due rivelazioni (di Mosè e cristiana). L'atmosfera è magica e surreale, ma la relazione tra figure, sfondi, azione e composizione è una pura metafora: di parole e non di immagini, non di corpi veramente intenti a fare qualcosa. È pura teologia: pensieri pensati da Dio. Analogo il trattamento leggero delle figure votive che si trovano allineate lungo la navata di San Demetrio. Questa chiesa di Salonicco ebbe due distruzioni durante la guerra greco-turca degli anni Venti del Novecento, ma è un buon modello (in scala 1:1) di una chiesa orientale in forma di basilica con matroneo.

448

449

450

451

Ravenna nel secolo V

Torniamo a Ravenna. Il secolo V è il secolo della caduta dell'Impero d'Occidente. Nel 476 il capo delle milizie Odoacre depone l'ultimo imperatore, il fanciullo Romolo Augusto (figlio di Oreste, precedente capo delle milizie, tutte mercenarie e quasi tutte barbariche), e restituisce all'imperatore d'Oriente Zenone le insegne dell'Impero d'Occidente. Ma Zenone, più per stornare la minaccia che gli Ostrogoti rappresentano per Costantinopoli che per regolare le cose d'Italia, invia Teodorico e i suoi Ostrogoti in Italia con il compito di liberare l'Italia da Odoacre. Odoacre è sconfitto dopo scarsa resistenza e Teodorico lo fa uccidere. Si proclama re degli Ostrogoti e degli altri "barbari armati" e, caduta Ravenna, ne fa la sede di un dominio che non vi interrompe la continuità delle istituzioni romane, delegando ai barbari le funzioni militari. La cosa sembra promettere bene, ma i barbari sono Ariani: Cristo in quanto uomo è un uomo del seme di Adamo che partecipa della divinità del padre, ma non è Dio (la sua anima è simile: *omoiusia*; e non uguale a quella dell'Eterno: *omousia*).

La questione religiosa diventa una questione politica, come sempre in casi simili, e il Senato romano, ancora molto influente, a poco a poco abbandona le nostalgie pagane e si accosta all'Impero d'Oriente e alla fede nicena proclamata in Oriente. Ciò non poteva collimare con il sogno di Teodorico, che probabilmente pensava a una lenta convergenza tra i due popoli.

Il regno dei Goti e la Basilica di Sant'Apollinare Nuovo

Nel 535 si apre la guerra greco-gotica per la riconquista dell'Italia. Ravenna ha già passato il suo periodo aureo: quando Ariani (Goti) e Ortodossi (Romani) hanno fatto a gara per elevare le basiliche, i mausolei e i palazzi più prestigiosi, più splendidi e ornati. Le chiese dei Goti cioè degli Ariani (Sant'Apollinare Nuovo, il Battistero degli Ariani e l'ex Cattedrale ariana priva ormai di mosaici) sarebbero le prime in assoluto a usare il cielo aureo indifferenziato: sia per la mistica della luce di radice neoplatonica ereditata dagli Ariani, sia per il fasto barbarico che vorrebbe strafare imponendo a tutte le arti le leggi dell'oreficeria. Ma la questione non regge, perché la crescente indagine sui monumenti dell'Oriente greco e mediterraneo ha rivelato dovunque tracce di mosaici preiconoclastici che sembrano convertirsi al fondo aureo, generalmente verso il discrimine tra i due secoli (V e VI), proprio come stava accadendo – s'è visto – anche a Roma.

452, 453, 454

Sant'Apollinare Nuovo era stata la chiesa palatina dei re goti, che si consideravano, come gli imperatori di Bisanzio, competenti a legiferare anche in materia religiosa. Certo, le figure di Sant'Apollinare Nuovo sono dovute a culture già diverse. Le storiette evangeliche e bibliche, per esempio la Samaritana al pozzo, che sormontano parte per parte il campo riservato alle finestre archivolte sono – si direbbe – dipendenti dai medesimi modelli che compaiono nelle catacombe della Via Latina, a quest'epoca diffusi se non in tutto il mondo romano almeno in tutte le capitali dell'Impero. Anche i vari tempi e le varie tendenze che qui sono stati distinti mostrano di essere stati poco meditati dal punto di vista visivo.

C'è anzitutto una conformità di restauro generale che sembra tutto appiattare. Ma c'era anche la volontà precisa di riempire le lacune conformandosi all'esistente. Il grosso dei restauri risale ai primi anni del Novecento, quando i mosaici erano molto sgranati, ma non distrutti.

Viceversa, si è pensato che le varie fasce in altezza fossero state eseguite dall'alto in basso con interruzioni e riprese fascia per fascia. Ma si è tenuto poco conto del fatto che le singole figure appartengono a non più di due fasi. La prima (probabilmente dovuta alla fase gotica), che riguarda complessivamente le storiette, le figure di apostoli e dottori della chiesa tra finestra e finestra e doveva comprendere anche e interamente le due processioni dei martiri e delle vergini che vanno rispettivamente, a destra, dal palazzo al trono di Cristo re tra gli arcangeli, e l'altra, a sinistra, dal porto di Classe alla Madonna regina. Se l'origine e la destinazione dei cortei sono rimasti sostanzialmente quelli dell'età dei Goti, i due cortei – che dovevano mescolare tra i martiri (santi cari agli Ariani e ai Goti) i personaggi maschili più ragguardevoli della corte gotica e tra le vergini (sante e regine barbare) le consorti dei dignitari reali in ricordo delle imprese della stirpe degli Amali – sono stati rifatti di sana pianta dopo che la chiesa ariana fu *exaugurata* nel 561, o in immediata conseguenza rispetto a tale data, dal vescovo Agnello e riconsacrata nel nome di Sant'Apollinare (uno dei primi vescovi di Ravenna ebbe effettivamente questo nome, ma non risulta che fosse martire, né anteriore al secolo IV) e della Vergine Maria (titolo che non alterava quello della chiesa ariana precedente).

Si sa anche che questa ripulitura dalle tracce eretiche in Sant'Apollinare Nuovo è posteriore al compimento di Sant'Apollinare in Classe, fatta e finita nello splendore del suo paradisiaco catino absidale con la figura di Sant'Apollinare tra gli agnelli del suo gregge, sotto l'immagine di un universo sferico e stellato in cui campeggia la croce, sorretta tra nubi extragalattiche da due angeli e dalla mano di Dio.

In pratica Sant'Apollinare in Classe fu l'ultima chiesa consacrata da Massimiano, che moriva poco oltre la metà del secolo VI (557 o giù di lì).

461, 462
463, 464 E lo stile dei due cortei è uno degli stili (o delle maniere) che non ebbero corso prima dell'età di Giustiniano. Ciò è comprovato anche dal confronto con i pannelli giustinianei di San Vitale (mosaici palatini) e con le figure delle fasce mediane dell'abside di Parenzo.

465, 466 Si può pensare che le medesime maestranze romane, lombarde e ravennate avessero risposto con prontezza alle esigenze culturali, sempre più astrattive. Ma dal confronto tra due figure esemplari – una delle meno ritoccate fra le vergini di Ravenna e il busto di Cristo di Parenzo – risulta che i tempi possono benissimo sostenere il credito per uno specifico filone ravennate, che segue dapprima la *gravitas* romana e che probabilmente ai tempi del vescovo Vittore concludeva l'abside di San Vitale senza i pannelli giustinianei, aggiunti da Massimiano.

San Vitale

467 San Vitale era stata la roccaforte della “resistenza imperiale”. Nasceva probabilmente per volontà di Giustiniano, tramite il banchiere Giuliano Argentario e il vescovo Massimiano, sul modello dei modelli per la grande chiesa a pianta centrale che sarebbe stata Santa Sofia. In sostanza Santa Sofia di Costantinopoli nasceva sul modello dei Santi Sergio e Bacco e contemporaneamente a San Vitale. L'ispirazione lontana può essere stata nel San Lorenzo di Milano, che apriva come delle tasche pneumatiche intorno al maggiore invaso coperto a cupola. E più sicuramente nei monumenti della romanità dei tempi di Adriano, quali la sala a losanga doppiamente inflessa di Tivoli o il Ninfeo degli Orti di Licinio Gallieno, detto Tempio di Minerva Medica.

471, 472
473 Il principio della muratura all'esterno semplice in cotto a vista o intonacata fa sì che la chiesa appaia in pianta quasi quadrata, mentre cambia radicalmente quando si passa all'interno. È importante che San Vitale non sia né più attardato né più precoce di Santa Sofia: ma Giustiniano, che in Oriente aveva tirato su una chiesa quasi aniconica con sterminate campiture di mosaico aureo, a Ravenna, dove l'eresia ammetteva la figurazione e la contrarietà dell'elemento semitico era meno forte, fece sfoggiare ai vari artisti tutti i colori più smaglianti e le forme più suggestive e brillanti.

474 Come riferimento romano (sempre per quel tanto di credibilità che ogni relitto di chiesa restaurata più volte nei secoli può pretendere) possiamo assumere la Basilica dei Santi Cosma e Damiano (526-530). Il mosaico romano, assai guasto e totalmente rifatto nelle figure estreme, risulta relativamente attendibile per quanto riguarda la parte centrale con il Cristo che cammina su un mare di nuvole e i santi Cosma e Damiano, che nella redazione attuale vengono presentati dai santi Pietro e Paolo.

Il mosaico è stato confrontato con quello della coeva abside di San Vitale. Ma più gli somiglia nel realismo magico del mare di nubi multicolori (quali ricompaiono a Sant'Apollinare in Classe e a Parenzo) ed è per un colpo d'occhio in fondo realistico se il mosaico romano viene paragonato alla metafora del mare di nubi. Ciò risulterebbe chiaro se guardassimo, ad esempio, una foto di Giorgio Lotti che rappresenta a colori *sbandati* l'effetto di un tramonto sul mare. Anche l'autore di un mosaico, se era per questo, aveva costruito il suo mare di nubi sul modello di un mare al tramonto.

475

Ma veniamo ancora alla coppia dei mosaici palatini in San Vitale. Bisogna considerare che l'esecutore o gli esecutori sono pronti a recepire (in un senso che risulti in qualche modo astratto quanto l'impiego delle foto all'infrarosso) le istanze a dire cose nuove o meno "dicibili" di quanto s'era fatto per l'innanzi. I due mosaici si ritagliano uno spazio entro le campiture, per il resto previste, a destra e a sinistra della metà inferiore del semicilindro absidale e si conformano alla sua struttura, quasi fossero arazzi pendenti e aderenti alla parete. Le figure rispondono a una precisa e talora puntuale icasticità, pur adeguandosi in tutto come momento intermedio al modello dell'arazzo, che gira come gira il muro e non accetta chiaroscuri profondi ma solo increspature discrete (come a San Giorgio di Salonicco: "panni stesi ad asciugare"). Ma i mosaici rispondono anche a una stringente logica di superficie: si veda come le figure si adeguino alle linee di caduta dei teli, sostenuti in modo discontinuo quando i *vela* siano pendenti da un normale sistema di anelli. Un disegno renderà più comprensibile il meccanismo mentale che sorregge l'autoreferenza del telo rappresentato.

476

477

Soprattutto nel pannello di Giustiniano, si guardi come queste figure (non-corpi) sovrappongono o intrecciano i loro piedi: che è già un buon indizio per sostenere l'opinione che, se questi non-corpi abitano in un non-spazio, si può fare un *pendant* con un esterno (quello di Giustiniano) e un interno (quello di Teodora): solo perché ormai le due dimensioni in pianta e in alzato si equivalgono ed è sufficientemente bilanciato il valore in quantità e qualità delle toppe verdi, cremisi arancione e dorate che si compongono nei due pannelli. Negato lo spazio "abitabile" (se non a frammenti o "a singhiozzo"), il modello dei *vela* torna a predominare e a imporre la propria struttura. Il "telo-accostato-a-un-altro-telo" compie il proprio ufficio strutturale incrociandosi al piede, come le tende quando si vogliono assicurare da una conveniente bretella.

XVIII

XIX

Si può pensare alle nostre vecchie carrozze di terza classe per intendere l'ufficio degli incrociamenti come se fossero gli antropomorfizzati "tiranti" di un sistema di teli (o veli o vele) sottovento. Del resto, non mancano al-

XX a lusioni esplicite a una prospettiva che, volendo, si ritrova, ricercandone a bella posta, le *disiecta membra* come nel pannello di Teodora: si allude a una certa situazione entro l'ardica della stessa San Vitale, il cui contenuto
XXI realistico può essere esplicitato in un disegno. Per la tipologia dei vari tipi umani (protagonisti, comprimari, "macchiette") i modelli sono variamente evocati da vari e diversi filoni.

Da notare nel pannello di Giustiniano la sostanziale differenza tra la frontalità "neosumerica" che il volto del re sacerdote e quasi dio ha assunto
478 fin dai tempi di Costantino e la fresca umanità di Massimiano – presule sedente – in un folgorante ritratto che in pochi tratti delinea la personalità volitiva e suadente che ti si rivolge, accennando a increspar le labbra in un sorriso asimmetrico sotto gli occhi di acciaio. Questo sembra l'ultimo ritratto di carattere impressionistico "colto dal vivo" della tradizione greco-romana. Per il passaggio dal IV al V e al VI secolo bisognerà ricordare a questo punto i sarcofagi cristiani più importanti: il Sarcofago
479 di Giunio Basso, quello del Buon Pastore e quello della Negazione di San
480, 481 Pietro, quelli di Milano (fra cui il Cristo con gli apostoli) e quelli di provenienza
482 italica degli Alyscamps di Arles. E si ricordi, accanto a qualche più sommario esempio
483, 484 costantinopolitano (Cristo tra i quattro evangelisti), quello "magnifico" di Ravenna, con la *traditio legis* come tema principale e il tetto a scigno ornato di finte tegole simboliche e decorative secondo
485 la tradizione greca. Ricorderemo ancora il sarcofago dei dodici apostoli di Sant'Apollinare in Classe, quello detto di Costanzo del Mausoleo di Galla
486 Placidia (forse degli inizi del secolo V) e quello superbo nella Chiesa di San Francesco.
487
488

In tutti questi casi la scultura decorativa mostra strane consonanze con
489 la scultura indiana (la greco-indiana del Gandhara e quella più "indigena" dei Gupta). Tramite per questi scambi erano le vie carovaniere, ma anche il contatto osmotico tipico dei paesi di confine. In un certo senso la Palestina e l'Egitto copto hanno costituito una linea di elaborazione e di tramite fondamentale. Certo, l'influenza iranica è stata forte nel lungo periodo della diffusione del Cristianesimo nella Persia sassanide e nell'Impero di Giustiniano.

L'arte copta si è manifestata in modo molto spiccato con caratteri inequivocabili. Ha promosso l'intaglio decorativo mediante una scultura che sembra aver interpretato modelli greco-romani del secolo IV senza dimenticare la grammatica e la poetica del geroglifico e dell'arte faraonica. Manifestazioni aurorali di tale commistione si hanno fin dall'arte tolemaica o addirittura saitica. Ma con la cristianizzazione subentra una di quelle grandi trasformazioni del linguaggio che avranno la maggior presa sulle arti del Medioevo d'Occidente.

L'arte copta usa la figura umana come qualsiasi altro elemento decorativo. Usa molte figurazioni di divinità pagane, sentite, al massimo, come simbolo dell'idea astratta che già l'Ellenismo aveva personificato. Così le Nereidi non sono simbolo delle divinità marine dell'antica religione, ma semplicemente del mare e delle varie manifestazioni della potenza delle acque come forza concreta della natura. 490

Si vedano in tal punto le Nereidi danzanti (ed Erodoto a cavallo di un delfino), ora ai Musei Civici di Trieste. È una commistione strana di naturalismo greco, espressionismo caricaturale e sproporzionamento calcolato perché motivi figurali e vegetali, pieni e vuoti si equilibrino. Anche la capellatura a boccoli e la rotondità della testa così come gli occhi ammandorlati richiamano precedenti faraonici come la principessa amarniana o la cosiddetta Dafne similmente appollaiata tra le fronde di un capitello (entrambe al Louvre). I Copti usarono materiale tenero e giocarono con incavi profondi, sì che le opere di scultura tengono della trina e del merletto. E in tal caso i plutei da ambone o da iconostasi potevano attingere al repertorio classico per dare delle soluzioni decorative che erano già sulla strada dell'arabesco (come nel rilievo da Bawit riportato da André Grabar). 491

Può anche essere che il capitello a panierino o a intreccio vimineo sia nato indipendentemente dal parallelo svolgimento "bizantino" (Siria, Grecia, Ravenna, Parenzo) dove i panierini sembrano derivare dal capitello corinzio a trafori negativi, motivo già pienamente sviluppato nel capitello di Filippi e che sarà ancora imitato fin nel secolo VIII a Cividale. Nasce in questo torno di tempo il "capitello-imposta" che compare nella sua forma funzionale nella Cisterna Binbirdirek di Costantinopoli: capitelli a panierino cubici smussati mediante l'inserimento del cubo in un ideale tronco di cono che ammetta il passaggio, più naturale e meno critico, tra le strutture a piattabande o ad archi ribassati e il fusto cilindrico della colonna che regge la volta superiore. Ma la duplicazione del blocco del capitello (pulsino) viene anche dalla fragilità del corinzio romano, se ad infogliati troppo plastici ed emergenti. Si rende in tal caso necessario inserire tra questo e l'imposta dell'arco un secondo capitello come il sottostante, magari traforato in superficie, ma meglio capace di concentrare la spinta delle parti portate nel centro del capitello inferiore (e solidale con il fusto) per la sua forma a tronco di piramide, senza rischi di sfaldamenti delle zone effettivamente traforate. Un traforo apparentemente profondo, ma in realtà di superficie è il meglio che si poteva ottenere nel caso. 492, 493

Il capitello più bello dell'età giustiniana è quello della Basilica di Santa Sofia: è un capitello che sembra aver adottato il principio dell'acanto spinoso, o cardo, ritraducendo il repertorio degli infogliati nel senso dei capitelli a 494

paniere. Vi è ridisegnata peraltro l'intera geometria "canonica", da potervi incorporare le volute di un capitello ionico e per il resto – conformandosi a una dinamica delle spinte interne e delle contropinte esterne (quale si avrebbe contenendo le quattro spinte verso l'esterno di quattro tasche pneumatiche in espansione corrispondenti alle facce del capitello) – poterlo rinsaccare entro una sacca, traforata e decorata come un merletto a fuselli o la coperta della nonna.

L'immagine che se ne ritrae è che in fondo questo involuppo stringa la colonna e la sua imposta come entro una matassa di fili. L'immagine che viene spontanea a uno storico dell'arte, quando consideri questi capitelli in termini non solo statici ma pensando alla dinamica virtuale delle condizioni di equilibrio del manufatto, si trova del resto tale e quale nel poemetto di Paolo Silenziario sulla grande chiesa. E le matasse di fili che avvolgono i punti di raccordo più apparentemente sollecitati dicono qualche cosa di più anche a noi come interpreti o fruitori.

Questo per dire che gli antichi sapevano quel che facevano e sapevano anche spiegarlo in parole.

La costruzione della grande Chiesa della Divina Sapienza fu sul luogo di una più antica, e usufruendone in parte delle strutture superstiti: sulla base almeno delle due facciate parallele del maggior invasato. La nuova chiesa fu votata all'indomani della rivolta di Nika (532): "vinci!" era il grido di incitamento delle fazioni nelle corse dell'Ippodromo. La chiesa costruita sotto Teodosio II fu abbattuta e in parte incendiata dai rivoluzionari delle due fazioni opposte in cui si dividevano i "tifosi" delle corse: la verde, che raggruppava il popolo benestante e con un lavoro assicurato, e l'azzurra, che raccoglieva in un sodalizio già del tutto politicizzato i più accesi tra i nuovi *populares*.

La scintilla fu causata dal venir meno degli equilibri tradizionali per una vittoria prima negata e poi assegnata che inasprì gli animi e procurò un momentaneo sollevamento contro l'imperatore (era come essere contro lo Stato) e i suoi rappresentanti. La situazione è stata poi risolta dalla fermezza di Teodora, moglie non ancora riconosciuta dell'ancor giovane imperatore, che, raccolti uno a uno le persone e i corpi fedeli e lasciando credere il palazzo sguarnito e l'imperatore fuggito, provocò un assalto al Palazzo che fu respinto con una prontezza inimmaginabile e la rivolta fu soffocata nel sangue, ma relativamente con poche vittime. La ricostruzione fu immediata, ma con un progetto affatto diverso: perché diventasse la chiesa madre di tutta la cristianità e anche chiesa di palazzo – perciò dotata del massimo prestigio in tutto l'Oriente (e non solo in Oriente), dove le interpretazioni teologiche si manifestavano coincidenti con il potere centrale. La forma

resta quella della pianta centrale iscritta in una pianta allungata. Ma in realtà la chiesa è tutta in funzione della cupola, che si eleva a quasi 60 metri di altezza per una larghezza di 33 metri di diametro. Era una cupola molto minore rispetto a quella del Pantheon (che però non si librava a simili altezze) ma non oltrepassava i 42 metri, pari al diametro della semisfera.

496

497

Lo schema di Santa Sofia era diverso da ogni altra fabbrica costruita in quegli anni. Si deve ad Antemio di Tralle, esperto di meccanica e teorico delle condizioni di equilibrio, e a Isidoro di Mileto, grande matematico e suo costante coadiutore nelle altre chiese costantinopolitane come le chiese dei Santi Sergio e Bacco e Sant'Irene. Non è escluso che il modello di San Vitale, opera di maestranze di cultura romano-lombarda, non sia stato rivisto e "rivisitato" dai maestri di Giustiniano.

498, 499

Ma Santa Sofia svolge un tema apparentemente semplicissimo in una complessità straordinaria. Poniamo che le due muraglie parallele siano in parte ottenute inglobando le mura laterali della chiesa precedente. Ne viene uno spazio quasi quadrato che, terminando con quattro arconi, consente di coprire il tutto con una cupola su pennacchi sferici. Ma *prima* una chiesa a pianta quadrata (con un giro di due ordini di nicchie semicircolari e per vie simili alla Chiesa dei Santi Sergio e Bacco) era stata, per così dire, tagliata in due e collocata contro i due arconi terminali e vuoti: con lo scopo di contraffortare sui lati "corti" la grande cupola centrale (si veda a questo proposito Sergio Tavano).

La cupola veniva così a poggiare tutta su quattro enormi pilastri (praticamente non apparenti all'interno) ed era sorretta dai due muri semicircolari della nave (nel senso della lunghezza) e contropinta da due semicupole di raggio pari a quello della cupola centrale. Nel 537 la chiesa era compiuta e si finiva di decorare. Ma una serie di scosse sismiche di quell'anno e del precedente fece fendere la cupola e rompere l'arcone di sud-est. Si riallestì in fretta il cantiere e, puntellate le strutture pericolanti, si corse ai ripari: rimettendo il più possibile in piombo i piloni che si erano mossi (con accorgimenti che furono ripresi da Ferdinando Forlati nel restauro del muro principale del Palazzo dei Trecento a Treviso).

Ciò non di meno questo è considerato uno scacco per i costruttori da parte degli ingegneri moderni. Non avevano forse previsto che la chiesa dovesse durare di qui all'eternità? E non avevano tenuto conto che tutta l'Asia Minore è fortemente sismica e che il terreno su cui era fondata la chiesa era in parte argilloso (colmata fluviale) e di riporto? Avevano tenuto conto di tutto e avevano battuto centomila pali per far sì che ai terremoti da contraccolpo marino (epperò ondulatorio) l'edificio si muovesse e oscillasse senza sfasciarsi, come è stato poi provato dai mille edifici alti

della futura Venezia. Di una cosa non avevano tenuto conto – che quel terremoto potesse raggiungere un alto grado di pericolosità (anche allora i gradi dei terremoti si valutavano come nella scala Mercalli sulla base degli effetti distruttivi) – perché la memoria di un terremoto di pari intensità in quella zona non risultava documentata da nessuna cronaca o documento allora disponibili. Gli studi moderni di geologia storica e analitica mostrano che ce n'era stato uno che aveva distrutto o quasi l'antica Bisanzio: quasi mille anni prima però.

Perciò fu giustamente giudicato un evento imprevedibile e si ritenne giusto di richiamare i medesimi architetti. A meno che l'Isidoro di Mileto (detto il Giovane) non sia lo stesso Isidoro, ma un figlio o pupillo del primo. Ma è più probabile che la dicitura “il giovane” gli venisse sempre dall'essere in contatto con il più vecchio Antemio. I lavori procedettero questa volta con maggior lentezza, anche perché la chiesa era officiata nel corso dei lavori. E una protezione in legno e tela catramata poté a lungo, o per lunghi periodi, turare gli squarci e bloccare le infiltrazioni d'acqua mentre si lavorava al consolidamento dell'edificio.

La cupola fu ciò non di meno interamente costruita: ponendo in opera una colossale centina in forma di catino sorretta radialmente da travi composte che si appoggiavano obliquamente alle pareti o ai pilastri. La cupola, tuttavia, non si fece dov'era e com'era. Se ne allargò e rinforzò la base con il giro delle finestre, che in origine non dovevano essere come ora schermate, né caricate di spalla con gli alti pilastrini esterni tra finestra e finestra. La probabilità maggiore è che la cupola originale rispettasse bensì il giro delle finestre dov'era, ma fosse girata più bassa e con il medesimo sesto dei semicatini laterali. Altrimenti non si giustificerebbe né il sesto ribassato, né l'estrema tensione della curva della semicupola, né il giro (ora accecato) delle più basse finestre laterali poste *analogamente* sul giro della semicupola. La cupola centrale era una cupola su pennacchi sferici evidenziata come elemento principale dal giro delle finestre che ne stringeva in qualche modo il raggio (per riprenderlo con la medesima monta lungo la salita del pennacchio). La ricostruzione schematica più attendibile si ha quindi nella sezione longitudinale di Santa Sofia, come proposta dal Grabar, quando al posto della sezione della cupola maggiore si sostituiscono i due mezzi profili delle cupole minori. Così il catino della cupola si riduce di qualche poco e scende al colmo di un paio di metri.

Una cupola troppo tesa? Né più né meno delle due semicupole, che nei secoli hanno retto un paio di volte alla frattura degli arconi sui quali in parte si appoggiano. Le luci minori, che entravano dalla miriade di finestre che giravano intorno alla cupola e alle semicupole, non devono aver

fatto un'impressione molto diversa dall'attuale e davano la sensazione di elevarti con esse fino al cielo d'oro che tutte le avvolgeva. Certo è che i molti interventi per il rinnovamento dell'arredo e per l'aggiunta di decorazione musiva non devono aver mutato di molto l'aspetto della grande chiesa. E nemmeno il passaggio degli iconoclasti (e nemmeno la trasformazione in moschea) hanno reso per noi incomprensibile il messaggio sulla divina sapienza nell'ambito della metafisica della luce che Giustiniano e i suoi architetti vi vollero imprimere per l'eternità.

La fase più attiva della ricostruzione (c'era stata nel frattempo la riconquista dell'Occidente) durò dal 558 al 562. E la chiesa fu riconsacrata nel 561 da Giustiniano e Teodora. Questa è la ragione per considerare giustiniani, anche se della seconda fase, i mosaici più antichi che sono ricomparsi sulla volta del bema e sull'absidiola principale (Sergio Tavano).

Ma questo è un altro discorso che si troverà in un prossimo capitolo.

Ora è opportuno richiamare alcuni cenni sulle chiese delle regioni periferiche che principalmente hanno inciso sul nuovo stile della cristianità occidentale. Non così in Anatolia, per certi lati tanto fedele a Roma nella Chiesa di Alahan Monastir (Kogia-Kalessi) da prefigurare qualche soluzione del tardo Romanico lombardo e, nella crociera sormontata da un tiburio a torre, certe soluzioni del primo Rinascimento. Ma hanno inciso certe chiese copte come quelle del Convento Rosso e del Convento Bianco di Sohag in Egitto, e quelle siriane di Qalb Lozeh, di Turmanin e di Qalat Siman per l'uso delle bordure a nastro di origine sassanide, per l'archetto pensile utilizzato prevalentemente nel giro degli archi e delle absidi come contrassegno specifico dell'arte siriana e derivative.

Dalla Siria alla Georgia il passo è breve e la Basilica di Ererouk resta notevole esempio di influsso reciproco tra Armenia, Georgia e Siria. La Siria settentrionale con le sue chiese e i suoi palazzi di mattoni (Qasr ibn Wardan e la Chiesa di Bosra) si stacca fortemente dal gruppo veramente siriano per una più schietta aderenza ai moduli metropolitani.

È l'Armenia, seguita dalla Georgia, che rilancia le forme siriane e in special modo del protiro (in genere laterale): sostenuto da due colonne e costituito da una botte sportata, per lo più non coeva all'edificio ma richiesta dalla crescente massa dei fedeli (e soprattutto dei catecumeni, cui gli spazi interni erano preclusi salvo che nelle cerimonie di maggior spicco). Accanto a questa architettura di stretta osservanza siriana, l'Armenia elaborava per suo conto un'architettura più ornata e tendenzialmente antisismica: ciò comportò l'adozione dei protiri a tabernacolo (come a Ererouk). La fedeltà delle piante siriane fu costante e si riferì in specie ai sacelli, ai *martyria* e ai battisteri a pianta centrale. La più importante

e precoce arte armena (da cui molto trarrà il Medioevo occidentale) si ha nel regno vassallo (ma indipendente rispetto ai Sassanidi) dell'Armenia meridionale che aveva propaggini verso l'Armenia centrale e il lago Van.

509 Il Battistero di Zvartnots dovrebbe situarsi sullo scorcio del secolo VI: finito a quel che pare ben addentro il secolo VII. Notabile per le finestre altissime e per il giro di alte colonne interne, il battistero poligonale presenta già ben delineata la serie di arcate cieche (con tarsie di carattere geometrico e simbolico nel centro dell'arcata), da prefigurare il motivo ad arcate cieche e semicolonne dell'architettura pisana, di qualche secolo più tardi e presente anche nella regione della Francia dell'Ovest, in connessione con le missioni "franche" che precedettero le crociate.

510 Altri elementi caratteristici di quest'architettura, databile già al secolo X, si hanno nella Cattedrale di Ani e sono l'invenzione del pinnacolo sul torricino ogivale e la scultura anche figurata ritagliata (come in una sfoglia di pasta) e appiccicata, apparentemente senza riquadrature, sulle parti vuote in composizioni verticali e orizzontali. Che finestre altissime compaiano nelle facciate di questi monumenti non deve far meraviglia: le mura rimangono molto spesse ed è scarsa la luce che una finestrella strombata riesce a convogliare dentro un interno buio. Ma è anche da considerare che la distribuzione dei carichi si è fatta più attenta. Anche sulla scorta dell'architettura lidia prima e mussulmana poi, l'arte armena ha usato per tempo archi e volte ogivali (o quanto meno paraboliche) ed è il pilastro ogivale e composto a fascio che, in aggiunta alle torrette campanarie munite di torricino a pinnacolo, ha contribuito non poco, durante e dopo la IV crociata (1202-1204), alla conversione in semigotico del Romanico occidentale.

Lasciamo per ora il discorso forzatamente contenutistico sulle arti minori o industriali nell'area orientale e riserviamo un rapido accenno all'arte islamica. Tronchiamo quindi il discorso sull'arte bizantina dei primi secoli e vediamo di dare un'occhiata – senza rompere il discorso principale che ha riguardato fin qui prevalentemente la pittura – alla pittura bizantina, anzi alla questione della pittura bizantina pre e post iconoclasta.

Da Santa Sofia a Santa Sofia

«Quelle che qui gli erranti icone infransero / i pii sovrani nuovamente eressero». Tale doveva essere (in greco naturalmente) l'iscrizione originale di Santa Sofia: firmata da Giustiniano e Teodora con i relativi titoli.

511 I nomi dei sovrani sembrano aggiunti e comunque sembrano riguar-
512 dare la colossale Madonna in trono dell'abside (minore e principale) del lato nord-orientale e i due arcangeli, Michele e Gabriele, che la fiancheg-

giano sui piedritti della connessa volta del bema. Sono questi i soli mosaici che possono essere preiconoclastici in tutta la chiesa. In pianta il bema (o tribuna) costituiva un avancorpo rispetto all'altare, che comunque stava nel mezzo dell'absidiola e lasciava circolare gli addetti che vi accedevano o uscivano dalla *schola cantorum*. In più c'era un prolungamento fatto di transenne mobili che consentiva al lettore, nel caso della liturgia della parola, di parlare ai fedeli dal centro (o quasi) della chiesa. Ciò solo nelle funzioni ordinarie: quando interveniva il metropolita (per non parlare dell'imperatore e della corte), ognuno aveva un posto assegnato e non poteva uscire, se non segnalando la propria necessità e facendosi accompagnare dai superiori.

Molto si è discusso di questi mosaici, che a nostro avviso andrebbero datati negli anni dal 558 al 561 durante il lungo periodo di provvedimenti legati alla statica in seguito alla rottura della cupola. Era anche un momento nel quale era importante riconfermare e corroborare i Vangeli canonici (i tre sinottici e il quarto di Giovanni), che concordavano sulla natura divina del Cristo. La primitiva decorazione può essersi limitata a una decorazione simbolica o lacunosa, sia per la fretta sia per l'iconofobia latente nelle parti orientali dell'Impero. E che gli spazi dove andavano le figure fossero da prima risparmiati o segnalati nell'immenso "ciel d'oro" è probabile forse anche per la velocità con cui si giunse in quattro anni alla prima inaugurazione.

Ma la dedica di Santa Sofia è proprio quella che si leggeva sotto la Madonna e di cui rimangono l'inizio *has hoi planoi* (quelle che gli erranti) e la fine *eusebeis palin* (pii nuovamente). La dedica si è conservata *in situ* e coincide con un epigramma dell'antologia palatina (raccolta senza fine di tutta l'epigrammatica greca, classica e bizantina) con riferimento agli imperatori Leone VI e Michele III, restitutori del culto delle immagini sancito da una solenne funzione: che si tenne nella stessa Santa Sofia il 19 febbraio 843, con una memorabile omelia del patriarca Fozio che è ben conosciuta da quanti s'interessano di cultura bizantina (meno forse dagli storici dell'arte).

Il patriarca loda gli imperatori sedenti per aver restituito alla chiesa la dote per cui si era fatta bella per ricevere una prima volta il suo sposo divino: cose belle e preziose che la follia degli iconoclasti avevano oscurato e nascosto.

Fu in quell'occasione o per questa occasione che fu fatta una nuova edizione dell'antologia. E il primo epigramma, introduttivo alla raccolta abbreviata, è proprio quello che coincide (al principio, alla fine) con quanto rimane *in situ* dell'iscrizione "originale".

L'anonimo antologista ci dice infatti che tale iscrizione («Quelle che qui gli erranti icone infransero / i pii sovrani nuovamente eressero») è *eis*

(a proposito di, per) l'iscrizione di Santa Sofia e in lode di Leone e di Michele, imperatori sedenti.

Ora, che queste siano cose fatte o rifatte nel nono secolo si può anche credere. Esse possiedono un tasso di neoellenismo che in sostanza potrebbe parere anche possibile per il secolo IX, se effettivamente i contrabbandieri dell'arte figurale fossero stati una legione e rimasti nascosti per tre secoli, come sembra sia avvenuto dei miniaturisti. Ma esse concordano in sostanza di più con i mosaici del secolo VI (gli apostoli del Battistero degli Ortodossi di Ravenna, i santi e i martiri della Rotonda di Salonico, i mosaici palatini di San Vitale a Ravenna e la stessa tersa eleganza delle icone di San Demetrio) da non potersi datare molto oltre la fine del secolo VI. In sostanza, anche in esse c'è un forte tasso di naturalismo di prima mano. La Madonna in trono è fortemente deformata, per la vista di sotto in su e per la curvatura della volta. E i due arcangeli paiono riflettere la medesima maniera larga, che però gioca con la corporeità con più malizia che a Salonico. Ed è il fondo d'oro pieno che in ogni caso rende ambiguo il chiaroscuro, che pure c'è, ed è messo nei posti giusti anche se il modello dei "panni stesi ad asciugare" sembra ancora presente.

Ciò che importa è che questi artisti (l'autore del cartone, ma anche il musivario) sapevano (volendo) come far trasparire l'ignudo sotto alle vesti e sapevano anche, pur servendosi apparentemente di ombreggiature e lumeggiature astratte, approssimare il lucichio e il cangiantismo di un raso di seta inargentato. Lo sapevano fare talmente bene da essere, nella scomposizione geometrica delle toppe chiare e scure, talmente vicini all'effetto fotografia da richiedere, come primo paragone pittorico, il conforto dei rasi acciaccati e cangianti di Paolo Veronese nella pala di Santa Caterina all'Accademia di Venezia.

513

Stranamente, se questa fosse un'opera databile verso l'842, cioè sul finire dell'iconoclastia, tutto ciò che segue nella stessa Santa Sofia mostrebbe di conoscerla ma di procedere in tutt'altra direzione. Seguono infatti nell'ordine: prima la lunetta d'ingresso (laterale) al nartece con la Madonna regina tra gli imperatori Costantino e Giustiniano, in cui la Madonna sembra proprio copiata dalla Madonna regina dell'abside. Lo stile è sciolto, ma generico: così riconsacrando la chiesa al culto delle immagini era facile che Leone e Michele si identificassero con Giustiniano e Costantino. Lo stile lega in effetti con i manufatti del nono-decimo secolo.

514

Diverso è ancora il caso della lunetta d'ingresso dal nartece alla chiesa (con la figura di Leone VI che si prostra davanti al Cristo tra due icone a medaglione). Qui lo stile mostra dei tratti di calligrafia esasperata nel bozzolo in cui avvolge il prostrato, mentre la grossolanità dei tratti

515

fisionomici del medesimo Leone e dell'icona con la Vergine sembrerebbe rimandare, pure nella preziosità della tessitura, a esempi di arte carolingia. Anche la cupola di Santa Sofia di Salonicco presenta analoghe difformità e slogature e può risalire al secolo IX, e anche per essa si è parlato di carolingio. 516

Possiamo quindi datare nell'ordine tra l'886 e il 912 la lunetta di Leone, che fa parte per se stessa, e subito dopo quella del vestibolo, con la Vergine e i due fondatori Costantino e Giustiniano, il ritratto dell'imperatore Alessandro (913) con i santi correlativi della parete nord (Ignazio, Teoforo e Giovanni Crisostomo: secolo X) e quindi i pannelli imperiali della galleria meridionale: di Costantino e Zoe (1028-1054) e di Giovanni II Comneno con Irene e Alessio (1118-1143) rispettivamente. Per finire con la grande *Deesis* (intercessione) con l'Eterno giudicante tra i grandi intercessori: la Madonna e San Giovanni. Questo potrebbe essere l'ultimo "grande mosaico" prodotto dalla cultura metropolitana prima della caduta di Bisanzio nelle mani dei Crociati (1204). 517 518, 519 520

Questo mosaico, prodotto raffinatissimo e maturo, sembra derivare dalle più antiche icone sinaitiche (ad esempio dal Cristo giudice del secolo V-VI del Convento di Santa Caterina sul Monte Sinai che ha fornito recentemente il più ricco e prezioso fondo di icone antiche e antichissime). Esso attua molti dei connotati specifici dell'arte che Pavel Muratov ha chiamato neellenistica per distinguerla, da un lato, dall'arte neopompeiana (come appunto nel Cristo del Sinai) e, dall'altro, dalla medio-bizantina, che è l'arte bizantina con la quale più spesso si ha a che fare sia come prodotti diretti, sia nelle derivazioni orientali e occidentali. È questa viceversa una pittura che sembra quasi naturalistica, e anche con un certo impianto paesistico di sostegno, quale si ha nelle scene della Chiesa di Chora di pertinenza imperiale. Qui le scene bibliche ed evangeliche mostrano un equivalente topologico di spazio prospettico (nel senso che ciò che è davanti è davanti e ciò che è dietro è dietro), ma non c'è costanza nelle misure, né geometria indeformabile nelle architetture. C'è viceversa la ricomparsa dei fondi azzurri con preciso significato di cielo e un principio di prospettiva aerea, per cui le cose ingrigiscono verso i fondali e i colori si accendono rossi, azzurri e verdi marini negli episodi notevoli. 521 522, 523

Possiamo vedere che la *Fuga in Egitto* sembra riprendere dal neopompeiano di Castelseprio e si troverà ancora in un affresco in una chiesa di Mistrà nella Laconia, Hagia Peribletos. A un certo punto quell'idealismo, che s'era conservato nella miniatura e che ebbe una dimostrazione aulica di prima grandezza nel Katholikon di Dafni nell'Attica, finirà per riflettersi anche sull'arte neellenistica degli ultimi secoli, e più sulle arti derivate 524, 525 526

che nella stessa capitale. Ma per intanto Dafni appartiene all'arte medio-bizantina il cui carattere già si precisa a Santa Sofia nel pannello di Zoe con Costantino Monomaco ai lati di un Cristo benedicente. I damaschi preziosi dei tessuti non si distinguono più dalle perle e dalle pietre di cui sono trappunti, dai pettorali e dalle fibule, dalle collane e dalle corone.

Catafratte di gioielli, le due figure imperiali sono perfettamente piane tranne per i volti, mentre la figura del Cristo è pure involupata in un manto credibile, le cui lumeggiature e ombreggiature tuttavia non stordano perché le V, le U e le L e le forcelle scure e chiare che simulano il panneggio si chiudono su di se stesse e non girano, né si riflettono sul contorno.

I mosaici di Nea Moni di Chio (la fondazione del monastero si deve allo stesso Costantino Monomaco) risultano esemplari per la lumeggiatura "digitata": applicazioni d'oro e argento sul fondo blu della veste che raggiunge il punto paradigmatico con i suoi pettini aurei e neri incastrati in modo da risultare intercambiabili, come d'uno che incroci o unisca le dita a fare "scodella", l'una mano inguantata di bianco e l'altra di nero sì che al riguardante poco importi di sapere quali siano le dita della mano destra e quali quelle della sinistra. La maniera medio-bizantina è sostanzialmente questa. E si dirama su due sotto-maniere, una più larga e sommaria e più frontale come nel Katholikon di Hosios Lucas nella Focide e l'altra più leggiadra e atticista di Dafni nell'Attica verso i primi anni del secolo XI.

Da questi due monumenti paradigmatici si può far derivare quasi tutta la pittura bizantina in Italia, in Serbia, in Cappadocia e a Kiev.

In Italia il mosaico medievale "romano" è stato anche iniziato da maestri greci dei secoli VII e VIII. Ma presto subentra un'altra linea derivata da un altro ceppo di maestri greci: quelli chiamati dall'abate di Cassino Desiderio in concomitanza con la ospitalità offerta a Gregorio VII nel 1077 (dopo Canossa e dopo la reazione offensiva dell'imperatore Enrico IV che gli oppose un antipapa, mentre Gregorio avrebbe finito i suoi giorni a Montecassino sotto la protezione di Roberto il Guiscardo e dello stesso Desiderio). Tale linea collima all'inizio con la miniatura delle Omelie di San Giovanni Crisostomo per l'imperatore Niceforo Botaniate (1078-1081). Ed è in questo senso che l'arte bizantina viene "per sempre" non dico imbalsamata o cristallizzata, ma durevolmente indirizzata sulla linea del prevalere della calligrafia sulla storia. Da Montecassino quei maestri, che passarono a Sant'Angelo in Formis (antico tempio di Diana Tifatina nel salernitano), istruirono una squadra molto più numerosa ma anche spiritosa e incisiva e grossolana di maestri locali. Anche per questa via la pittura medio-bizantina influì sui mosaici e le pitture pur tanto significative della Roma dei secoli XI-XII.

Greci furono anche i maestri che operarono alla Martorana di Palermo e poi nella Cappella Palatina, a Cefalù e a Monreale. Per non parlare di Venezia e dei mosaici marciari. Ma il greco era la seconda lingua dei locali e non è strano che alla fine per Monreale vada bene una data più tarda di quanto supposto: già cioè alle soglie del secolo XIII. Viceversa il bema di Cefalù sembra molto prossimo a Dafni e potrebbe datarsi intorno al 1130-1140 o giù di lì.

533

534, 535, 536

Il mosaico veneto e la pittura veneto-bizantina si valutano meglio considerando le propaggini giuliane: la cripta di Aquileia e, prima, i mosaici di San Giusto a Trieste.

537

538

6. Arte barbarica, carolingia e ottoniana

Di solito la linea occidentale della storia è trattata anche come storia dell'arte separatamente. Il mondo antico aveva mantenuto un'unità di indirizzo generale nel porre l'arte non solo come produzione di bellezza ma anche come attività di ricerca. Le arti non muoiono con la caduta dell'Impero d'Occidente e non cessano dal porsi problemi anche quando sono divenute arte cristiana al servizio di una ideologia. L'arte medio-bizantina e la cosiddetta arte neoellenistica sono troppo strettamente legate all'indirizzo del Palazzo per poter cambiare velocemente o per iniziativa di pochi: la stessa produzione di articoli di lusso (non parliamo di chiese, ville, castelli) non potrebbe sopravvivere senza le forti commesse della Chiesa e del Palazzo. Certo l'arte bizantina era nelle migliori condizioni per assumere dai suoi vicini o partner anche modi estranei al mondo greco-romano. Molti suggerimenti furono accolti, ma in modo occasionale, ch  l'arte cristiana era in fondo forzata a "salvare le apparenze" che furono frutto della prima sistemazione cesaropapista (con la restaurazione di Giustiniano). Vi sono mille sfumature di tempo e di luogo tra i mosaici, le pitture, gli smalti, gli avori dal VI al XII secolo: da Kiev al Sinai e da Antiochia a Monreale.

In genere, le arti di destinazione prevalentemente sacerdotale – religiosa e statuale, come ad esempio l'arte egizia –, se pur con larghe smagliature, sono definite una volta per tutte e in conflitto costante con i vicini in quanto la perdita delle arti e del costume propri poteva significare una rinuncia alla propria ideologia religiosa e alla propria identit  culturale.

L'Occidente romano-barbarico

Diverso – pur nel comune riferimento al papato –   il rapporto con l'Antico e la ricerca di nuovi assetti tra gli stati cristiani in Occidente: di cui una delle matrici culturali va pure indicata nell'arte barbarica. Fin dall'et  repubblicana le arti degli Iberi, dei Celti, dei Germani e dei Barbari di ceppo mongolico (per non parlare delle arti extra-mediterranee) erano conosciute e apprezzate anche fuori dai rispettivi confini. Di pi : quei confini erano

mobili e l'arte scito-siberiana ha costituito, dal V secolo a.C. fino al VI secolo d.C., uno degli apporti più singolari all'ornamentazione barbarica. Echi dell'arte celtica di La Tène, tributaria in parte dell'arte scito-siberiana, si hanno per esempio nell'arte ornamentale irlandese e poi iberno-sassone dal VI all'XI secolo: quando quest'arte venne contemporaneamente assunta e fatta propria dai popoli germanici sopravvenienti.

Importante è anche l'arte dei Goti, che si affacciano alla ribalta della storia non prima del III secolo d.C. I Goti sono tra i protagonisti di quel fenomeno che i popoli latini hanno chiamato delle invasioni barbariche. Quanti si sentono legati piuttosto agli invasori (per lingua, cultura e più lunga convivenza o anche solo per immotivate simpatie postume) lo identificano come trasmigrazione dei popoli. I Goti, vicini agli Alani (un popolo di stirpe iranica e residente nelle regioni attorno al Caspio), mutuarono più facilmente dalla Persia sassanide i motivi astratti o stilizzatissimi delle loro fibule. Dagli Ostrogoti – che entrarono in Italia con Teodorico, già partecipi della cultura romana e del fondamento religioso cristiano (già tradotti in un visigotico molto innovativo che riavvicinò la cultura dei due rami divergenti dei Goti dell'Est e dell'Ovest) – desunsero poi Franchi e Longobardi.

Wulfila può essere stato attivo alla fine del IV secolo: era un funzionario imperiale ed era ariano come gran parte della corte di Costantinopoli dopo Costanzo II. Essere ariano non significava allora essere di un'altra religione, ma solo essere partecipe o simpatizzante di una delle diverse articolazioni che caratterizzavano il *corpus* di dottrine non ancora stabile di una religione ancora in formazione.

I Visigoti, dopo la rapida scorreria in Italia del 410, passarono in Provenza e in Spagna, occupandone una gran parte e relegando i Vandali (che v'erano entrati nel frattempo) nella parte meridionale della penisola iberica. In ogni caso prima dell'entrata in Spagna la produzione visigotica è più rara e poco dissimile dall'ostrogotica. Più rozzi e più semplici, ma adeguandosi nei secoli VI e VII alla cultura ispano-romana, i Visigoti sono parimenti in rapporto con i Burgundi, o Borgognoni, che avevano formato un loro regno lungo il Reno.

Tutta l'oreficeria dei “secoli bui” e di produzione germanica somiglia all'oreficeria genericamente chiamata “gotica”. Particolarmente dipendenti dalla fibula ostrogotica sono le fibule franca e longobarda. Tutti questi popoli hanno una buona tecnologia del ferro, che si vale di modelli desunti prevalentemente dai popoli stanziali presso i quali hanno sostato. La preparazione delle armi e l'iniziazione del guerriero erano riti corali: non molto dissimili da quelli praticati dagli Zulù o dai Masai fino ai giorni nostri.

Anche i ruoli del cantastorie o araldo, del cantore, del mercante e dell'artigiano e dell'allevatore erano sostanzialmente rispettati. Meno rispettata era l'agricoltura, praticata con metodi primitivi da servi e donne. L'organizzazione sociale era per clan familiari che si consideravano genericamente federabili, ma che solo quando si trovavano a confinare con popoli di più sicura identità, o a loro ostili, riuscivano a nominare un dittatore o un re per meglio contrapporsi ai "diversi".

I Longobardi

I Longobardi, che nel 568 d.C. avevano forzato con armi e bagagli i passi affatto sguarniti delle Giulie (i Longobardi, e anche Avari, Bulgari, Svevi, Sarmati e Pannoni, ma prevalentemente Longobardi, erano effettivamente i più barbari fra i Barbari), erano vissuti lungamente accanto a popoli nomadi di stirpe mongolica: un po' servi, un po' alleati, un po' carnefici rispetto alle stirpi (come i cugini Gepidi) da essi assoggettate o sterminate.

Pochi avevano avuto rapporti istituzionali al servizio dell'Impero (mercenari per lo più); e neppure la contiguità con gli stanziamenti dei Franchi e dei Goti (di più antica o più profonda acculturazione) ne aveva fatto qualche cosa di diverso da una tribù guerriera e sostanzialmente nomade. Quanti di essi fossero cristiani (ariani come i Goti) non è noto. Avevano, al pari dei loro vicini, i loro canti e i loro riti; e avevano eroi e semidei specifici della "stirpe" e specifici totem e tabù. Vera maggiore contiguità culturale con le tribù germaniche, che parlavano lingue affini.

Ma i Longobardi non costituivano ancora una nazione, e nemmeno una "quasi nazione", la cui identità culturale fosse stata storicamente collaudata (come si sarebbe potuto dire dei Franchi, dei Vandali e dei Goti). Una identità capace di aggregare i clan vicini o di rientrare essa stessa in una struttura maggiore come parte costituente di un più vasto aggregato. Probabilmente la parola "tedesco" o "germanico" non indicava nulla di più che un raggruppamento occasionale al cui interno si potevano formare lingue franche o frontaliere: i clan, che parlavano un certo dialetto incomprendibile agli occasionali partner, potevano intendersi senza interpreti parlando il proprio dialetto, che finiva per essere arricchito di parole chiave mutuate dall'etnia più forte e acculturata (almeno apparentemente) e impoverito di tutte le parole più riccamente significative, più loro proprie e più nuove. Probabilmente molti dei popoli della fascia intermedia tra i Germani e i Lugi (o i Vandili di Tacito) non sapevano se il loro modello fosse un proto-Indoeuropeo non ancora differenziatosi come germanico o pronto a differenziarsi come balto-slavo.

Secondo il modello di Colin Renfrew e l'ipotesi del nostratico c'è-
no due modi opposti di mutamento dei linguaggi nell'antichità più remota,
e c'è il rischio che i fatti fonetici, che secondo Franz Bopp si ponevano in
età neolitica, debbano considerarsi di data di molto anteriore: le lingue e
le sotto-lingue del moderno indoeuropeo implicano più di un centinaio
di varianti, ma di fatto un indoeuropeo "indifferenziato" (nei limiti) si fis-
sa appena in epoca romana, quando si ha un'esplosione demografica para-
gonabile a quella del secondo millennio a.C., ed effettivamente successiva
all'introduzione dell'agricoltura tra gli europei continentali.

Prima ancora, gli Europei erano praticamente cacciatori, raccoglitori
e allevatori e avevano bisogno estremo di terre nuove poiché esercitavano
con profitto la propria attività fino al depauperamento delle risorse *in loco*.
E dovevano passare molti anni perché le terre abbandonate fossero ma-
ture per un nuovo ciclo. Ma nell'ultimo millennio prima di Cristo s'erano
costituiti i grandi imperi e le migrazioni non erano senza limiti. Così tutti
i popoli dell'Asia centrale si misero in moto e per l'Occidente acculturato
"difendersi" divenne sempre più costoso.

Si diceva del nostratico. Secondo il Renfrew tra i popoli allo stato
di natura, o meglio tra quelli che poi si dissero preistorici, il mutamento
specialmente lessicale (ma anche morfologico) ha luogo in ogni tempo
e in ogni luogo. I popoli o i clan che si allontanano mutano rapidamente
lessico e morfologia primaria. Tanto che presto possono staccarsi a tal punto
da non intendersi più tra loro. Ma c'è anche, con la creazione di lingue fran-
che, un mutamento per avvicinamento di idiomi che prima erano distanti:
prima appunto; poi, quando un'intera provincia era sopraffatta da un mo-
dello linguisticamente ritenuto superiore o più largamente parlato, la lingua
originaria spariva, ma si conservava o come lingua sacra o come parlata ini-
ziatica e riusciva a imporre la propria fonetica alla nuova lingua nella versio-
ne regionale. Le lingue indoeuropee delle nazioni barbare erano quindi assai
meno differenziate all'epoca della calata dei Longobardi e su di esse agirono
i sottostrati e i superstrati imposti dai conquistatori o dai depositari di una
tradizione linguistica più articolata e culturalmente superiore, come il greco
e il latino. Ma molti anni prima anche le lingue greca e latina s'erano per tal
modo influenzate, a vicenda, ritrovandosi a ricostruire (malgrado la diver-
genza iniziale) una puntuale corrispondenza nello strato profondo. Si tratta
di lingue che a un certo punto si trovano ad avere la medesima *facies* gram-
maticale, fonetica e sintattica. Al tempo della grande diffusione dell'agricol-
tura anche lingue camito-semitiche fanno parte di un gruppo monogeneti-
co, al quale prima ancora potrebbero aggregarsi tutte le lingue uralo-altaiche
e attraverso di esse la più parte delle lingue oggi parlate al mondo.

Ciò che sappiamo dei Longobardi, lo sappiamo per nove decimi: per merito di Paolo Diacono (Paolo di Varnefrido di Cividale, ultimo dei Longobardi e scrittore appassionato con la sua *Historia Langobardorum*), dall'Editto di Rotari e dal *De Langobardorum Regum Ratchidis Aistulfique Ineditis Legibus*, che pur essendo posteriore al 1000 porta anche il *Memoratorium de mercedibus commacinorum*, che è una codificazione dei tempi di Liutprando.

I Longobardi entrarono in Italia indottivi forse da qualche stratego bizantino cui premeva di intervenire nell'Italia bizantina per riprendere il programma di Giustiniano o per costituirsi un dominio personale. Forse l'accordo con il potere di Costantinopoli era stato effettivamente preso per uno stanziamento pacifico nel Friuli e nell'Istria. Ma l'Istria era rimasta fuori dalla bufera che passò lungo i suoi margini. Consolidato il proprio potere nel ducato delle Venezie (limitatamente alla parte di Cividale) e dopo che il nipote Gisulfo venne designato duca per il Friuli (cioè per la diocesi di *Forum Iulii*: in questo caso provincia civile ed ecclesiastica coincidevano), Alboino passò a conquistare le città padane, a cominciare da Treviso che apersero le porte dopo una breve resistenza. Anche Verona cadde dopo essere stata aggirata e più lunga fu la resistenza di Pavia.

Qui era in realtà la capitale virtuale dell'Italia annonaria (l'Italia centro-settentrionale), dove sostava un presidio bizantino che fu ritirato. Alboino riuscì a forzare in un primo tempo la dorsale appenninica e a infiltrarvi due grossi corpi di armati, che costituirono il primo nucleo dei futuri ducati di Spoleto e Benevento.

Uno dei successivi re, Agilulfo, prende in sposa nel 590 la principessa bavarese Teodolinda (già sposa di Autari). I Baiuvari costituivano, come gli Alamanni e gli Svevi, una parte (di lingua franca e di religione cattolica) del regno dei Franchi orientali, che sarebbe stato la matrice della Germania moderna, mentre nella Francia gallica la popolazione romanizzata avrebbe finito per prevalere già con i Carolingi. Sotto il lungo regno di Agilulfo il pontefice Gregorio Magno si dedica alla conversione dei Longobardi. L'alleanza franco-papale avrebbe consentito di pacificare una parte dell'Europa romano-barbarica con una virtuale inclusione dei Longobardi tra i popoli nominalmente ortodossi (gli Ariani si ridussero di numero, ma non sparirono). Il frazionamento dell'Italia, tuttavia, comincia ora. Rotari nel 636 fu scelto come marito da Gundeperga (figlia di Teodolinda e moglie del re precedente) in quanto legittima depositaria del potere regale (dato che tra i Longobardi non c'era una vera e propria legge salica che escludesse le donne dal regno). In questo periodo c'è la rievangelizzazione dell'Italia, a cominciare dai conventi del Nord (San Gallo, Bobbio, San Benedetto Po e mol-

ti altri), dovuta anche alla cultura anglosassone già importata a Roma con la presenza di giovani Angli venduti schiavi a Roma (frutto di qualche scorreria vichinga) e divenuti assistenti fedelissimi di Gregorio Magno. Avevano il compito di ispettori e di mantenere il rapporto tra i vari conventi (per lo più benedettini, che strinsero l'Italia in una rete molto salda) nonché di tenere i collegamenti tra le varie parti dei regni e dei ducati o marche o signorie nel mondo cristiano. Non occorre essere monaco benedettino per seguirne la regola dell'*ora et labora* proclamata cento anni prima a Montecassino da Benedetto da Norcia e, in un certo senso, patrocinata all'inizio dal re goto Totila. Nei conventi dell'alto Medioevo non si faceva voto di povertà e si poteva entrare come laico, avendo o non avendo preso neppure i voti minori.

Il risultato del grande progresso compiuto nel regno longobardo è dimostrato in questi anni dal risorgere delle scuole, dalla relativa sicurezza delle strade, dal ritorno a una piccola prosperità che il frazionamento del regno favoriva (compensato dalle importazioni dall'Africa e in genere dall'Oriente nel caso di carestie), bloccando gli sprechi delle guerre e dei saccheggi. Nel 643 esce a Pavia – e contemporaneamente in cinque delle maggiori capitali del ducato – l'Editto di Rotari, che codificava (a futura memoria) le consuetudini longobarde vere o presunte. Da prefigurare il modello cortese di una “germanicità” immaginaria, inventata in parte o sapientemente distorta in senso cavalleresco: esemplare anche per i futuri teorici della feudalità e della cavalleria.

Non esiste un testo “longobardo” dell'editto. Probabilmente perché non si scriveva in longobardo (già frazionato in cento dialetti) e il modello di tedesco scritto (la lingua gotica di Wulfila) aveva in parte supplito come lingua comune e modello di accentramento.

Il latino in cui è scritto l'editto è viceversa un modello di interlingua, di massima semplicità e con molte parole longobarde che servono al doppio scopo di chiarire ai Longobardi il senso delle parole latine tecniche o protocollari e ai Latini quello delle parole longobarde di più ampio uso. Il latino dell'editto resterà esemplare per le trascrizioni notarili del volgare (usato dalle parti e riportato “fedelmente” dai processi verbali), mentre il latino aulico “secondo grammatica” riprende quota e diventa patrimonio comune per la nuova classe di clerici e curiali, *natione Langobardi*. Anch'essi, per essere abilitati a esercitare la professione, cominciano a frequentare vere e proprie scuole a ciò finalizzate (grammatica, medicina, retorica, diritto canonico e civile): e non solo vescovili o conventuali, ma anche laiche e palatine presso le corti del re o dei duchi. In questo periodo, che dura un secolo, l'equilibrio e la migliorata situazione dei civili, *natione Romani*, sembrano favorire, seppur framezzati a lunghi periodi di guerre e scorrerie,

le arti che sembrano continuare per la loro strada. I discendenti dei Longobardi costituiscono la classe superiore, cui spesso si accede anche per investitura religiosa o per essere portatori di un messaggio culturale. In questo modo i *magistri commacini* hanno un ruolo importante e transnazionale. Nell'Editto di Rotari il termine "commacinus" non è usato che una volta: per alludere a Sala Commacina (Isola Commacina) dove aveva luogo l'assemblea corporativa dei tagliapietra. E che uso di pietra se ne sia fatto in quantità nell'età longobarda, è noto: difficile è riconoscere i manufatti del settimo secolo, perché in tal secolo, anche per la concorrenza delle religioni aniconiche, il motivo a treccia, di lontana origine siro-palestinese e in genere mediorientale, rilanciato da Bisanzio con opere talora di suprema raffinatezza, sembra aver soppiantato ogni altro genere di decorazione.

Che i Longobardi chiamassero *steinberge* le case di pietra dei Romani, ridotte appunto a stamberghe, è stato anche affermato: ma i palazzi e le case e i monumenti abbandonati nelle troppo grandi città romane avevano molti ambienti abitabili e, poiché le tecniche costruttive non s'erano perdute e le maestranze più capaci bastava farle venire da fuori, è errato credere che gli abitati (sempre meno distinti) dei Longobardi e dei Latini fossero squallidi. Esisteva allora specificatamente il metodo del riatto e riuso, che consentiva di abitare in aule simili a quelle dei palazzi imperiali (che erano del resto tuttora mantenuti in piena efficienza, fino al secolo VIII, prima dall'imperatore e poi dai papi).

Di chiese e pievi di epoca protolongobarda ne sono venute in luce molte: e in genere si appoggiano a sale termali o chiese o conventi precedenti. Ma anche quando si costruiva *ex novo* ci si serviva ampiamente di materiali di spoglio, come in parte nei riattamenti forse longobardi del Tempietto del Clitumno e della Basilica di San Salvatore di Spoleto. Dell'età longobarda esistono più significativi monumenti dell'ultimo periodo, come il San Salvatore di Brescia, i monumenti di Cividale (tempietto e aree romane riattate) e qualche resto mascherato da rifacimento soprattutto nelle città toscane (le più studiate e da più lungo tempo). La Tuscia era una regione che si avviava ad avere importanza crescente.

539, 540

541, 542

Rinascenza liutprandea

Ma per le arti dei Longobardi la regione veneta orientale è, a suo modo, un luogo privilegiato. Ciò riguarda quasi esclusivamente l'ultimo periodo: quello della cosiddetta Rinascenza liutprandea.

Fu ancora un fatto di immagini a muovere la storia in questo periodo. Gli iconoclasti s'erano fatti sentire assai per tempo nell'Impero d'Oriente, durante la lotta mortale sostenuta contro gli Arabi nel settimo e ottavo se-

colo. Ma l'iconoclastia (la messa al bando delle immagini con la relativa distruzione delle opere in cui compaiono) inizia nel 726 per mezzo di un decreto di Leone III l'Isaurico, come voto prima di una battaglia vinta contro i Turchi selgiuchidi. E fu estesa a tutto l'Impero con un rescritto perentorio subito dopo.

L'Impero d'Oriente aveva cessato di essere in questi tempi un modello e un richiamo molto allettante per i suoi cittadini occidentali. Anche nelle terre nominalmente bizantine si accettavano signorie locali e insediamenti longobardi che, sotto la protezione della chiesa, ricucivano un po' alla volta una struttura organizzata. Le antiche aspirazioni autocefaliche (semi-indipendenza) di Ravenna contribuirono a un velato moto separatista. Ravenna e la gran parte delle popolazioni dell'alto Adriatico aderivano addirittura allo scisma tricapitolino che li avvicinava agli ariani. I decreti contro le immagini fecero il resto. Una sollevazione a Roma fu presto sedata, ma l'intervento longobardo nell'esarcato e nel ducato romano provocò fin d'allora un avvicinamento maggiore ai Franchi, che il papato aveva sempre coltivato fino al punto di dare loro il titolo di nazione primogenita della chiesa.

Liutprando pensò che il momento era venuto per riunificare l'Italia romana e longobarda in un regno omogeneo, come presso i Visigoti di Spagna o i Franchi merovingici. Ma si vide costretto a riappacificarsi con la chiesa tramite la donazione del territorio di Sutri, formalmente parte del bizantino ducato romano (che ne possedeva la sovranità anche se Sutri era proprietà longobarda). E ciò in quanto anche i Longobardi avevano un concetto simile a quello romano di agro pubblico, del quale ormai disponeva il re, anche se in territorio estraneo alla sovranità vera e propria: concetto che i popoli germanici non ebbero mai molto chiaro.

Per vedere quanto ancora di radice greco-romano-bizantina si conservasse presso le sedi del potere, conviene tener presente che nel secolo VIII gli ultimi re furono sempre scelti tra i nobili di sangue reale, magari attraverso adozioni e falsificazioni di documenti. Occorre dunque sapere che a Liutprando, re a Pavia, succederanno quasi immediatamente i duchi del Friuli o cividalesi. E la storia che racconta Paolo Diacono è ben esemplare per vedere come in concreto la storia *événementielle* nasca e cresca su fatti che forse non erano così lontani dalla storia di tutti i giorni. Fin dai primi anni di regno Liutprando aveva impostato bene la sua politica in direzione della fusione. Pensò di servirsi di Callisto "nobilissimo" (*natione Romanus*) come correttivo per l'incontrollato dominio dei duchi e gli fece assegnare la cattedra di Aquileia.

Ma da tempo tale sede era stata trasferita a Zuglio e da lì a Cormons, perché Aquileia non era praticabile per le scorrerie dei romani (la sede di

Grado era saldamente in mani bizantine per il dominio dell'Adriatico). Il duca Pemmone aveva concesso ad Amatore, vescovo di Zuglio, di sedere sul soglio di Cividale, città ducale e sede con effettivo valore metropolitico.

Nominato vescovo di Cormons, Callisto rivendicò a sé la sede ducale e scacciò, dopo averlo fatto arrestare, il vescovo di Zuglio che vi si era insediato con il favore ducale. Pemmone montò in furore: assalì Callisto e lo gettò in carcere con l'idea forse di farlo morire di stenti. Il re Liutprando allora depose Pemmone e lo bandì dal regno, rimise in sella Callisto e nominò duca (o viceduca) il figlio di Pemmone, Ratchis, che aveva inclinazioni religiose. Il *titulus*, o dedica, che si legge in caratteri di tipo vagamente runico sul fronte dell'altare non è stato ancora interpretato con certezza, in quanto latino con molti longobardismi e molte sigle. Vi sta scritto *Ratkis ide bochorit*, che potrebbe significare che Ratchis era duca per affidamento o procura (*ide bochorit = idest procurator*). In questa scritta risulta comunque che l'altare è un voto in espiazione dei peccati di Pemmone, sul quale poi si invoca la benedizione divina.

Ratchis sarà re due volte: prima di Astolfo e prima di Desiderio, ma si ritirerà in convento sotto la protezione del papa. Qui forse agisce da vicario regio e forse il pentimento non è sincero. Alla fine il re perdonò Pemmone, così dice Paolo Diacono la cui testimonianza può essere in parte diretta. Le vicende tra Pemmone e i suoi figli da un lato e Callisto e il re dall'altro si svolsero probabilmente secondo il racconto di Paolo. Si sarebbe quindi tentati di vedere nei monumenti cividalesi (l'Altare di Ratchis e il Battistero di Callisto) due maniere, due poetiche e linguaggi contrapposti, ma si vedrà che non è così.

XXII, 543

L'Altare di Ratchis è come un blocco intero con un foro per reliquie nel retro e una figurazione della Vergine in gloria (cioè nella mandorla) sorretta da quattro angeli, mentre due cherubini la fiancheggiano ai margini della mandorla. Lo sproporzionamento è tale che la prima impressione è di trovarci molto prossimi al livello zero dell'organizzazione linguistica: e un confronto con la "firma" di uno Juri Stolfa su una vera da pozzo, datata 1826 a Precenicco sul Carso triestino, ci consente di concludere che le teste a pera, le pieghe cordonate e gli sproporzionamenti su una base vagamente naturalistica sono il risultato comune di una insipienza tecnica (pur sapendo tagliare la pietra e pur avendo sotto gli occhi sculture classiche o neoclassiche, per non parlare della gente in carne ed ossa).

XXIII

Un primo modello per l'ottenimento della testa a pera è tecnico. Volendo rappresentare di mezzo rilievo la capigliatura ad aureola che scende parte per parte lungo le guance, un tagliapietra (che non sia Bernini o Prassitele) che non conosca l'uso del trapano non ha che due alternative. O de-

molire metà della chioma per dar posto alla guancia o demolire la guancia. Che le teste a pera (anche in contesti diversi dalla scultura in pietra) si presentino frequentemente nelle opere longobarde è vero, ma non solo in esse. Certo questa indifferenza non è singolare. Il rilievo nasce sempre dal disegno. Da progetti grafici e da opere non molto diverse dalle effettive figurazioni massicci hanno però un antefatto nel tessile, particolarmente desunti dall'arte copta che allora teneva banco in tutto l'Occidente e anche nelle Isole Britanniche. Ma c'è un altro modello linguisticamente corretto e tecnicamente assai alto che è stato tenuto presente: l'oreficeria bizantina, con i paliotti in avorio, gemme, smalti e oro (di cui uno tra i più celebri esempi è nell'icona con il San Michele del Tesoro di San Marco) e alcuni altri pezzi dove l'arte dell'orafo raggiunge valori sublimi. Anche i paliotti di argento dorato e gli *antependia* a gradoni di legno possono avervi avuto la loro parte.

Sul lato dell'altare con l'Adorazione dei Magi si noti anche la figura che sembra molleggiare sulle gambe avendo delle molle spirali al posto delle fasce gambiere o dei calzoni. Per il senso del movimento scattante valga anche il confronto con una moneta di Magnenzio, uno dei successori di Costantino, a sua volta connessa con la medaglistica dei Gupta, e le ampolline siro-palestinesi di Monza donate a Teodolinda da Gregorio Magno. Una di esse in particolare sembra aver dato il modello della grande scena che sembra un'incoronazione di Maria assunta in cielo.

Quanto al Codice delle Leggi dei Longobardi di età carolingia-ottoniana si direbbe che, in questo caso, ricopiandone le figure gonfie e corte, si sia tenuto conto dell'Altare di Ratchis come espressione di uno stile genuinamente longobardo. E in un certo senso può essere vero.

Se prendiamo ora il Battistero di Callisto di Cividale, vediamo che – malgrado il rilievo molto basso, la stilizzazione forzata degli animali araldici e la semplificazione dell'apparato di rose, rosette, fuseruole e *kymatia* – non siamo lontani dai prodotti giustiniani. Vuol dire che il manufatto è di spoglio? Sì, per quanto riguarda i fusti rilavorati delle colonne. Forse anche le lastre sono di ricupero antico. L'opera potrebbe essere stata ordinata a Bisanzio (neanche Roma poteva produrre uno stile giustiniano più puro). Ma nei campi di rovine delle città abbandonate possono essersi insediati artefici esperti dello stile giustiniano. Particolarmente il capitello lega con il capitello di Bawit del Louvre, simile ai capitelli corinzieschi sviluppati senza traforo in età teodosiana. Poiché il capitello del Tempietto Longobardo, sempre a Cividale, sottoposto alla trave o iconostasi è dello stesso genere e dello stesso taglio, sembra che ad Aquileia esistesse una bottega di raffinati interpreti del tardo stile “giustiniano” attiva fino al secolo VIII.

553 Diverso e più barbarico il Pluteo di Sigualdo (successore di Callisto), poi murato nel paramento esterno dell'ipobase del battistero. Ma a riguardare bene un paio dei motivi fitomorfici ci si accorge che sono puntuale desunzione di una stoffa di tipo sassanide, ora al Vaticano, e probabilmente prodotto di artefici siriaci prima dello stabilimento definitivo della signoria dei Califfi sulla Siria.

554 Il tempietto di Cividale sembra fondato (secolo VII?) in un primo tempo come battistero ariano. Poi (senza perdere l'uso battesimale) trasformato in Cappella Palatina per le aristocratiche monache di Cella di Cividale. La leggenda collega questo monumento a una regina Giseltrude, moglie o compagna di Astolfo: che avrebbe proposto l'alleanza franco-longobarda a Desiderio e che dopo le ripetute sconfitte subite dai Longobardi di Astolfo, per opera dei Franchi di Pipino il Breve, si sarebbe accontentata di un recupero dell'intera Italia con l'alleanza e il patrocinio dei Franchi e del papato.

Carlo (poi Magno) e Carlomanno, figli di Pipino il Breve, avrebbero sposato le due figlie di Desiderio, re dei Longobardi (Desiderata o Ermengarda e Gerberga, rispettivamente). L'idea dei Franchi era di avere in dote (o come protettorato) anche la Longobardia. Ma morto Carlomanno, re designato, il giovane Carlo rimanda a Desiderio la cognata Gerberga (e i suoi figli, escludendoli dall'eredità del defunto padre): pronto a seguire il padre Pipino nella politica di reciproci favori con il papato. Pipino era stato il primo dei Carolingi che, uscito dal ruolo dei Maggiordomi di Austrasia, fosse "unto" re dal papa: Adriano III, a lui grato per aver allontanato da Roma il pericolo longobardo, che ora si manifestava di nuovo in spregio alle (giuste) pretese degli ultimi Merovingi.

L'apporto islamico

Una delle strade per le quali l'arte orientale (ormai fortemente arabizzata) passava in Occidente si ha nelle ultime costruzioni dei califfi Omayyadi. Fuggiti da Damasco e stabilitisi in Spagna, vi avevano fondato dei regni fiorenti e cementata l'unione tra i loro fedeli attraverso l'esercizio del Califato (dall'849). Gli Omayyadi erano assunti alla dignità di califfi nel 661 con l'uccisione di Alì, ultimo dei califfi elettivi. Portarono la capitale a Damasco, ma nel 749 una vasta cospirazione, guidata da Abu al-'Abbas, della dinastia degli Abbasidi, cacciò da Damasco Marwan II con una carneficina di tutti gli Omayyadi, fuorché il giovane Abd al-Rahman che si salvò andando prima in Egitto e poi tra gli Arabi, che avevano passato lo stretto di Gibilterra appunto al comando di Tariq.

Gli Arabi non ebbero da prima un'arte propria, se non quella delle tende, del ricovero temporaneo, delle case torri (dalle pareti spesse e dai molti piani), limitate in genere ad abitazione residenziale dei potenti. La dinastia omayyade continuò l'arte siriana (intinta già di bizantinismo giustiniano) e guardò alle opere coeve del regno dei Persiani sassanidi. Con il trasporto del califfato a Bagdad, il modello sassanide e quello centro-asiatico prevalsero su tutto e fiorì una forte corrente culturale "laica", per quanto controllata dagli ulema. In Spagna, travolta la resistenza visigotica, gli Arabi avevano spinto avanti le loro avanguardie con l'idea di stringere la Francia in una tenaglia che, ignorando le regioni cantabriche dove s'era arroccata la resistenza e la difesa della religione cristiana, insisteva sulle due direttrici dell'alta Garonna da un lato e della costa catalana dall'altro (Gerona).

Ma i loro generali ignoravano probabilmente quanto era vasta e fitamente popolata l'Europa settentrionale e centrale e allungarono troppo le linee di rifornimento. Così nel 732 furono fermati da Carlo Martello, figlio di Pipino di Hérisal e padre di Pipino il Breve. Pipino il Breve fu re dal 751 e attivo contro Astolfo in favore dei papi Zaccaria e Stefano II (fu Stefano che incoronò re Pipino al posto di Childerico, ultimo dei Merovingi ad essere deposto). Gli Arabi non cessarono però di minacciare le province del Sud della Francia e furono in grado ancora a lungo di svolgervi raid e puntate offensive, pur avendo perso la superiorità numerica necessaria alla conquista del territorio.

Il dramma dei Longobardi ha inizio con Carlo Magno. Egli respinge l'alleanza longobarda con il clamoroso ripudio della cognata. Ma Carlo Magno ebbe il merito di aver favorito una riorganizzazione feudale dell'Italia, della Germania e della Francia, cui annesse la marca spagnola per la sicurezza dei confini ma anche per poter condurre una politica di buon vicinato con gli infedeli. Il suo impero fu basato soprattutto sull'organizzazione delle scuole di tipo conventuale, dove anche i non-nobili potevano diventare abati e conquistare lo *status* nobiliare e dove si insegnava secondo il programma di Alcuino, un sassone d'Inghilterra e di cultura iberico-sassone e romano-cassinese. Alcuino fu tra i massimi rappresentanti dell'Accademia palatina che prese a modello tutte le scuole che funzionavano, dovunque si trovassero. Bisognava salvare la cultura greco-romana (di Cicerone, Quintiliano, Vitruvio e Plutarco) e modellarsi su di essa.

Naturalmente la civiltà carolingia fu la civiltà del libro. Se ne producevano in minor quantità rispetto all'epoca romana, ma ora erano quasi sempre di cartapeccora: miniati e scritti con una precisione straordinaria.

Il Codice di Godescalco

555

Il libro che segna l'avvento dell'arte carolingia è il Codice di Godescalco (Biblioteca Nazionale di Parigi). In esso si trovano raggruppate tre novità sostanziali: 1. l'assunzione del modello dell'oreficeria celtica e iberno-sassone per i fregi; 2. i fregi sono regolari e accoppiati alle greche, alle fuseruole e ai vasti infogliati di derivazione greco-romana; 3. vi si usa una scrittura onciale semplificata. Quest'ultima già tende ad adeguarsi alla scrittura carolina: è una grafia derivata dall'antica minuscola latina e dalla onciale greca che era anche in fondo una minuscola. Ma i caratteri carolini, senz'essere i più belli, sono senz'altro i più leggibili tra tutte le scritture medioevali.

Il Codice di Godescalco riporta nel colophon tutti i dati che sono utili alla sua inquadratura storica. Godescalco ricorda di aver eseguito espressamente per ordine di Carlo il volume, destinato probabilmente ad uso specifico della cappella di palazzo. Carlo era stato a Roma nel 781: vi aveva trascorso la Pasqua e assistito alla cerimonia del battesimo per mano di papa Adriano del figlio Pipino, proclamato re d'Italia in questa medesima congiuntura.

In una nota al calendario annesso allo stesso codice è ricordato appunto il lieto evento del battesimo romano. E poiché non è segnata la morte di Ildegarda madre di Pipino, avvenuta nel 783, vuol dire che il libro era già compiuto e chiuso in quella data. Perciò a datarlo tra i primi mesi del 782 si rischia in ogni caso di sbagliare non più che di un anno o qualche mese. In un mare di cronologie fluttuanti, qual è quello in cui ci muoviamo in genere per i prodotti dell'alto Medioevo, un'approssimazione di tal genere è fondamentale: infatti il Codice di Godescalco contiene in sé una forte componente ornamentale celtica, la limpidezza del disegno iberno-sassone, una conoscenza profonda della miniatura bizantina occidentale e orientale e un modo di affrontare le figure che rimanda alla maniera romano-longobarda della pittura a fresco italo-alpina (Malles) e di quella longobarda seriore: di certi codici di Vercelli e del Codice di Eginò (Biblioteca Nazionale di Berlino).

556

557, 558

Evidentemente il codice che Eginò portava con sé all'Abbazia di Reichenau fu poi rimandato a Verona e appartiene non alle tarde scuole caroline ma ne costituisce una delle fonti.

559, 560

561

Merita confrontare le figure del Codice di Godescalco con quelle di Malles, con l'Omiliario (e con i testi di diritto canonico) di Vercelli per accorgersi che questa è l'ultima fioritura dei tempi di Desiderio.

Eginò fece quindi parte di una cultura programmata da Carlo. Qualcuno sospetta che Eginò fosse lo stesso Eginardo, di cui non si hanno testimonianze così lontane, e che ambedue Eginò e/o Alcuino avessero deciso

di rifondare la biblioteca di San Gallo e di distribuirla in un territorio che comprendesse i conventi di Reichenau e vicini, dove sarebbero confluiti altresì i libri raccolti da Alcuino nei cinque anni passati tra il sodalizio romano con Carlo e la fondazione dell'Accademia palatina ad Aquisgrana.

Altre figure del Codice di Godescalco, come un Cristo con gli occhi sbarrati, si rifanno alla pittura romana (gli affreschi di Santa Maria Antiqua nella Cappella di Teodoto, dei tempi di papa Zaccaria). 562
563

Ciò che sembra strano è che tra i codici protocarolingi siano stati sempre inclusi i codici del gruppo di Ada, di cui il Codice di Godescalco avrebbe fatto parte. Era Ada, che si vuole sorella di Carlo Magno, un'abbadessa il cui nome si trova iscritto sull'Evangelario alla biblioteca di Treviri, i cui parenti più stretti sono il Codice di Lorsch, diviso tra la biblioteca di Alba Iulia in Romania e la Biblioteca Vaticana, e l'Evangelario di San Medardo di Soissons, conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi. 564
565, 566
567

Il gruppo di Ada

I pittori del gruppo di Ada (un'*équipe* di due o tre maestri che lavoravano a parti staccate sullo stesso codice, in base a un progetto concertato con un committente ed elaborato dal capomastro) sono il frutto maturo della prima prova di un nuovo libro sacrale per quel nuovo impero «che ci sarà forse un giorno». Il gruppo di Ada è un prodotto di questa scuola: che muove dal Codice di Godescalco ma giunge a maturità verso la fine del secolo o poco oltre, quasi a celebrazione della *renovatio imperii* che si è fortunatamente compiuta la notte di Natale dell'anno 800.

È tempo perché giunga a maturazione la nuova leva di grafici e pittori formatasi sul Codice di Godescalco e su altri esemplari precarolini.

Ed è considerevole il fatto che lo stile maturo di codesta scuola si abbia non tanto e non solo nelle figure del Codice di Lorsch, quanto nei codici di Ada e di San Medardo di Soissons. Rinnovati contatti con Roma e con Bisanzio hanno fatto affluire dittici in avorio orientali e occidentali (come il più famoso Dittico delle cinque parti di prerogativa imperiale e che forse in origine era una coperta di libro per i rescritti imperiali). 568

La coperta del Codice di Lorsch, di cui una valva si trova ai Musei Vaticani e la seconda a Londra, è così simile agli avori del secolo VI che non è possibile distinguerla a colpo d'occhio da pezzi quali il Dittico del poeta e della musa o dai pannelli frontali del bancale della Cattedra di Massimiano. Ma ciò che la distingue è la nuova chiarezza e definizione delle pieghe: esse tendono a girare su se stesse anche dove la gravità escluderebbe che ci sia piega e dove gli avori romani presentavano pieghe più impressionistiche 569
570
571
572

e sommarie, ma assai più credibili. Dagli avori del Codice di Lorsch sembra nascere lo stile “di Ada”: dalle figure scattanti e molleggianti nelle ginocchia le cui pieghe sono assai naturalistiche, ma pienamente calligrafiche da girare intorno a se stesse appunto, chiudendo anche al di sopra l’occhiello (del panneggio) cui può alludere la curva sottostante. L’occhiello non è sentito come un elemento naturalistico da assimilare, bensì è un partito calligrafico che assimilerà a sé le altre cose.

Il più bel pezzo del gruppo è il Codice di San Medardo di Soissons nel cui San Marco, oltre al disegno espressivo del volto di tre quarti, va ammirata e riconosciuta altresì la proprietà del segno e il dinamico realismo. Non meno efficace della figura dell’evangelista è quella del leone, che risale addirittura alla pittura vascolare e a un prototipo a figure nere attribuito a Psiace; e parimenti risulta credibile il complesso apparecchio delle tende in trazione. Notabilissima, infine, appare l’invenzione architettonica, che riesce ad anticipare addirittura il capitello tardo gotico a infogliato carnoso.

Scuola di Reims, Codice di Ebbone e Salterio di Utrecht

Le scuole caroline dopo Carlo sono variamente divise dagli studiosi. Tuttavia, il fatto emergente è che nelle abbazie della cerchia di Reims (e a Hautvillers segnatamente, dove sette secoli più tardi qualcuno avrebbe inventato lo champagne) si sviluppa, attorno al vescovo Ebbone (un familiare di Ludovico il Pio poi caduto in disgrazia), una scuola che si basa su fonti autentiche di recupero tardo romano.

573 Questo momento allinea in primo luogo le tavole dell’Evangelario
dell’Incoronazione di Aquisgrana, conservato a Vienna, e un foglio singolo
574 dell’Evangelario di Xanten, conservato a Bruxelles. Ora ricompaiono i fon-
575 di paesistici, la pittura di macchia vivamente chiaroscurata e una pennellata
turbinante quale già s’era vista nei codici purpurei del sesto secolo.

Il foglio di Bruxelles presenta esso stesso il fondo purpureo. Potrebbe essere un foglio di prova copiato a sua volta da un codice veramente antico.

Anche in esso si nota quella pennellata turbinante (a matassa di fili che va bene tanto per la penna che per il pennello) quale era nei codici purpurei e che è carattere precipuo dei manoscritti miniati per Ebbone e in particolare dell’Evangelario di Ebbone, conservato nella Biblioteca di Épernay,
576 di cui risultano istruttive in tal punto non meno la figura grande del San
577 Luca che le figurine *drolatique* del coronamento a timpano sovrastante l’edi-
cola nella tavola dei canoni evangelici.

Queste figurine rispondono perfettamente allo stile delle figure grandi del codice; ed è in sostanza uno degli indici più chiaramente distinti-

vi della scuola fiorita nella diocesi di Reims ai tempi di Ebbone. Solo che le figure grandi sembrano veramente derivate dal panneggiare a matassa dell'Evangelario di Xanten, ma un vorticoso movimento imprime a tutta la figura la vibrazione di un filo di luce che muovendosi la fa nascere e vivere. E le figure piccole dipinte a frementi zig-zag non possono essere d'altra scuola e tempo, seppur d'altra mano rispetto al Salterio di Utrecht: tutto di figure piccole. Disegnato al tratto e con spunto e brio nuovissimi, il Salterio di Utrecht (820-830 ca) risponde anche ai nuovi modi calligrafici e sommari: impressionanti nella loro capacità di disegnare al tratto e di dipingere a mulinello il movimento con cui saranno anche disegnate a penna le figure piccole dell'Evangelario di Ebbone.

578

Certo, qualche cosa di simile s'era visto nelle figurine a ricciolo che compaiono talora nelle macchiette della pittura compendiarica romana. E se ne vede un'eco in certi vetri incisi forse già ottoniani che chiaramente derivano dall'Antico. Ma sigle similmente astratte e rispondenti si trovano anche in certi brani marginali d'arte bizantina contemporanea o anteriore. La cultura dei maestri di Reims è molto allargata rispetto all'epoca di Godescalco. Ma non bisogna dimenticare che l'incetta dei motivi era stata selezionata sulla base di una larga campionatura: e la stessa mobilità del tratto di penna tende a trasformarsi in una figurina anche solo nell'esercitarsi in tracciati a ricciolo come nelle firme dei sultani.

579

C'è dunque un'intenzione ironica, che non può sfuggire a chi guarda: e il rebus e l'enigmistica e i giochi linguistici e matematici erano così sviluppati che non fa meraviglia se le parole del salmista sono prese alla lettera e trasferite in gruppi di figure, che fingono di essere impegnate in un'azione corale che è pretestuosa e di valenza prevalentemente compositiva.

Nella figura centrale dell'undicesimo Salmo, dove si parla di colui che ha confidato nel Signore e non sarà confuso in eterno, si allude al circolo vizioso nel quale camminano gli empi. Ora qualcuno nella ruota degli empi che girano a vuoto ha visto un verricello o qualcosa di simile, altri una tavola imbandita, altri ancora un gioco di forza per tener aderente alla terra una sorta di tappeto volante. Ma il significato è letterale: sono gli empi che girano a vuoto, tendendo una sorta di telone come i pompieri, che attendono che uno si butti di sotto e debbono tirare e spostarsi. Qui l'allusione sembra chiara. Dalla mandorla, che di solito è attribuito della maestà divina, esce qualche cosa d'inatteso: è un "intercessore" (o un precursore?) che uscito dalla mandorla-uovo ha in mano un pastorale fatto da una croce desinente in una punta di lancia con la quale sembra minacciare un astante del registro superiore che si sottrae procombendo verso il registro inferiore. Che volesse buttarsi di sotto è un'insinuazione che nasce da sola sotto

580

la penna dell'illustratore, la cui specialità è di considerare come norma una caricatura molto spinta. Non mancano figure relativamente grandi né gruppi narrativi, ma anche in tal caso l'autore sembra impegnato a tendere le figure come archi di balestra. A questa data era possibile anche avere sott'occhio qualche pittura cinese, di quelle disegnate a penna e poi tinteggiate a *gouache*. Una componente da non trascurare.

Il Salterio di Utrecht ha mutato le sorti della pittura europea. Conservato lungamente nelle Isole Britanniche, ha dato origine a un'arte che sicuramente guiderà le sorti delle arti visive nell'Europa dell'Ovest. Ma ciò sarà nel successivo periodo romanico-gotico, con un'anticipazione vistosa rispetto all'arte continentale.

L'arte carolingia giunge alla sua piena maturità nella seconda metà del secolo con le grandi bibbie della scuola di Tours (diramazioni a Saint-Denis e Metz, Fulda e Corbie) che rappresentano un lussureggiamento delle precedenti scuole e un innesco o impronta iniziale da un significativo maestro di Reims.

581 La Bibbia di San Paolo fuori le Mura (fatta per Carlo il Calvo) è ricchis-
sima di colore, ridondante di scene costipate che richiamano opere bizanti-
582 ne di analogo soggetto: magari del periodo inter-iconoclastico (contempo-
ranea all'Omiliario di San Gregorio Nazianzeno di Parigi). È stata scritta e
miniata da un Ingobertus che si autodefinisce *scriba* (calligrafo) e *graphidos*
(pittore?). Egli si proponeva di eguagliare la perizia e la fedeltà sia al pensie-
ro dei testi che trascriveva sia alla grafia degli artisti italici, mentre li supe-
rava perché la sua mente era illuminata da una fede più vera e matura. Ora
di queste opere alcune dovrebbero oltrepassare il secolo IX: particolarmente
opere di Fulda, di San Gallo, di Bobbio e Ratisbona che poi sarebbero con-
fluite nella cultura di Reichenau, dove la fioritura maggiore è già ottoniana.

Ma ciò che è assolutamente unico, nel suo genere, dell'ultima scuola di Tours è lo stile (e il livello) dei piatti in avorio o in lamina d'argento dorato lavorato a sbalzo.

Il modello degli avori è chiaramente desunto da avori tardo-antichi, ma con un senso del movimento che si direbbe veramente gotico, se non si trovasse appunto già nel Salterio di Utrecht. Con un'analoga commistione di fonti classiche e non classiche: motivi copti negli infogliati e nelle bordure e motivi a fiamma e a cane corrente di più remota origine orientale.
583 Le coperte del Salterio di Carlo il Calvo (Biblioteca Nazionale di Parigi) ne sono la prova.

Tutti questi lavori furono eseguiti probabilmente a Metz e sicuramente prima dell'869. Ma la maniera di queste ultime scuole caroline non è spiegabile senza l'interferenza anglosassone e senza una nuova (o rinnovata)

destinazione del libro. Il manuale, l'enciclopedia, il trattato sono, quando ci sono, d'uso comune. Non richiedono artisti di grido quali quelli che operano per la corte, ma importa la chiarezza del disegno, la dimostrazione piena e dettagliata di ciò che s'ha da fare o imparare a fare. La volontà di far chiarezza è limpida e "geometrica", anche se la geometria è in parte di tipo egizio. Ciò vale per l'enciclopedia di Rabano Mauro che ha avuto una immensa fortuna durante tutto il Medioevo e oltre.

Ma della pittura murale poche cose si possono ritrovare (prevalentemente come relitto italo-longobardo): soprattutto nella regione alpina (cicli di Malles, Naturno e Müstair). Gli affreschi di Malles somigliano al Codice di Godescalco e sono imparentati con i codici di Vercelli, mentre Naturno consente meglio con la maniera tardo merovingica, che per suo conto aveva già assunto elementi di tipo copto o siro-palestinese.

584, 585, 586

Arte ottoniana

Venuto l'impero nelle mani di Arnolfo di Carinzia, che apparteneva a un ramo sassone di recente conversione, il titolo di re di Germania viene rivendicato dal franco-sassone Enrico I duca di Sassonia, che fonda lo stato della "Francia" orientale (ora si direbbe della Germania occidentale).

Il successore Ottone I aspira a riunificare l'impero di Carlo Magno: patteggia con l'imperatore d'Oriente Giovanni Zimisce il matrimonio fra suo figlio Ottone II e la principessa greca Teofano. Muore lasciando il giovane Ottone II sotto la tutela della madre Adelaide di Borgogna. Il matrimonio con Adelaide gli aveva aperto le porte del regno d'Italia, che nel secolo X, da Berengario I a Berengario II, si destreggiava più male che bene tra vicini più potenti e più compatti. Ma Ottone II deve compiere la sua parte che lo destina a fronteggiare i nuovi invasori dell'Italia meridionale e morrà nel 983, anno in cui espande feudi e privilegi, riconfermando in tutt'Italia la diretta interessenza dell'impero. È in questa occasione che viene anche confermata la pertinenza del Castello di Udine al Patriarca di Aquileia. Ed è la più antica menzione della futura città.

Il primo periodo dell'arte ottoniana sembra svilupparsi con forme autonome proprio in questi anni. Il *Privilegium Othonis*, quale sarà riscritto da Enrico II, ultimo della dinastia sassone, rappresenta un falso in quanto riferisce a mezzo secolo prima i principi che afferma: ma è anche il più bell'esempio di minuscola carolina migliorata e usata insieme con le capitali antiche che fungono da maiuscole. Vale a dire il nostro "stampato", quale fu ripreso dagli umanisti e corrispondente agli attuali caratteri latini.

587 Uno dei punti focali dell'arte ottoniana è a Fulda, che in parte dipende da scuole franco-insulari, in parte da più compatte desunzioni della scuola di Ada o dal più atticiato modulo delle figure della Bibbia di Moutier-Grandval (British Library, Londra).

588 Ora si confronti l'enciclopedia di Rabano Mauro della scuola di Fulda
589 con la bellissima pagina di Moutier-Grandval. E il San Luca dell'Evangelia-
590 rario di Würzburg con un particolare dal Martirio del San Giacomo Maggiore
591 affrescato nella navata della Chiesa dei Santi Pietro ed Orso ad Aosta. Inoltre
anche il Sacramentario della Confessione (Biblioteca di Gottinga) miniato
a Fulda va confrontato con l'Evangelario di Poussay miniato a Reichenau
(Biblioteca Nazionale di Parigi). E il Codice di Gerone (di Darmstadt) con
592, 593 il Sacramentario di Petershausen. Non solo si direbbero eseguiti nello stesso
luogo (Reichenau), ma sembrano due fogli del medesimo manoscritto.

Comunque, la scuola trainante è quella di Reichenau, che aveva raccolto negli anni difficili della ricostruzione i manoscritti in via di dispersione di San Gallo e dei monasteri vicini: con una concentrazione per acquisti successivi di codici antichi e moderni mai prima raggiunta.

La svolta si ha con il Codice di Poussay appunto: dove una *vis* ica-
stica ancora sorgiva e di tradizione carolingia sembra investire le figure
robuste di Fulda, largamente panneggiate con prevalenza per gli equilibri
instabili. Ma a un certo punto è probabile che anche nell'ambiente di Rei-
chenau si sia fatta sentire la presenza del Maestro del Registrum Gregorii.
594 È il *Registrum Gregorii* un indice delle decretali di Gregorio Magno cui
il maestro fornì almeno due tavole: una che rappresenta l'imperatore in tro-
no (Ottone II) in atto di trasmettere alle province dell'impero (Italia, Ger-
mania, Gallia, Slavia) l'indice analitico delle decretali di Gregorio Magno.
595 Detto spezzone si trova a Chantilly. L'altra tavola, con il papa che detta
dall'interno (pervio) del suo studio, si trova a Treviri dove appunto il com-
mittente Egberto di Treviri aveva depositato l'opera intera. Il Maestro del
Registrum Gregorii arriva in Germania già perfettamente aggiornato sul-
le maniere correnti: non si sa se si fosse formato in Italia, perché la sua
conoscenza è retrospettiva e i suoi fogli hanno la compostezza spaziale
(senz'essere prospettici) dei manoscritti del secolo VI. Ma è difficile che
non sia un transalpino.

Operò largamente per il suo mecenate Egberto (singolare figura di
prelato amante delle arti che probabilmente commissionò al maestro an-
che quadri e composizioni per affresco) e amò un modulo alto di figure
allungate con teste piccole: ma in casi diversi fece l'opposto. Nessuno seppe
come lui equilibrare una pagina erratica e inserirla in un contesto diverso.
Il Maestro del Registrum Gregorii rifece e restaurò e aggiornò molte minia-

ture precedenti che ora nemmeno sembrano essere in parte non sue. E con azione trasversale agì sulle maggiori scuole ottoniane.

Il Codice di Egberto di Treviri è in realtà un sacramentario, con una scelta di temi adatti a ogni funzione o parte della messa. Detto codice è costituito da molte figure spartite tra più mani: una è quella del Maestro del *Registrum*, che nella rappresentazione della strage degli innocenti riprende la composizione raffigurante la punizione degli Ebrei sacrileghi nella Bibbia carolingia di Grandval. Le altre miniature sono state ripartite tra due mani: evidentemente perché due *augienses* (converti o frati “della Reichenau” = *Augia felix*) si firmano (Keraldo ed Heriberto) in connessione con la consegna del libro a Egberto di Treviri. Altra firma è quella di Liuthar, che secondo un’ipotesi un po’ azzardata potrebbe essere proprio lui, oltre che lo scriba (o direttore di redazione) di tutto un gruppo di manoscritti, il Maestro del *Registrum Gregorii*.

596

Il Codice di Poussay sarebbe opera (di un periodo anteriore) di uno dei due della coppia augiense Keraldo e Heriberto. E la maniera grande o larga tornerebbe fuori nelle opere più tarde del gruppo Liuthar, come i grandi volumi imperiali: l’Evangeliario di Ottone III, il Libro delle Pericopi di Enrico II e l’Apocalisse di Bamberg (gruppo Liuthar). Ma forse le cose sono andate diversamente.

597, 598

599

Il Salterio di Egberto

Il Salterio di Egberto è di tutt’altro stile rispetto all’evangeliario-sacramentario di Treviri.

Nel Salterio predomina un calligrafismo sfrenato che però cerca di caratterizzare singoli tipi o classi di modelli. Il Salterio di Egberto, vanto del Museo di Cividale, inaugura veramente la grande stagione dell’arte ottoniana, conferendole quei caratteri (vitalismo, espressionismo e folgorante immediatezza del segno grafico) che ne sosterranno l’intera vicenda fino all’ultimo esaurimento nel corso dell’età salica.

Il volume (gruppo Ruodprecht) è riccamente illustrato con iniziali e grandi figure: isolate a piena pagina o inquadrare le une e le altre da cornici assai riccamente ornate e campite spesso contro fondi purpurei parimenti impreziositi di motivi floreali, geometrici e animalistici eseguiti a penna con inchiostro d’oro.

I fogli 16v e 17r sono impegnati rispettivamente dalla figura di Ruodprecht che offre il libro e da quella di Egberto che lo riceve. Seguono i fogli 18v e 19r con Egberto che dona il volume a San Pietro che lo accetta come ultimo destinatario.

600, 601

602, 603

Come risulta anche dal confronto con il Codice di Poussay si può dire che il Maestro di Cividale si sia all'inizio sintonizzato sulla scuola di Fulda e in particolare sull'immediato precedente del Sacramentario di Gottinga (970-980). Ma egli riprende anche da Reims e assume la tensione vitalistica della Bibbia di Grandval. L'astrazione delle miniature di San Gallo o il pannello "a lunette" successive (come nelle pitture di San Procolo a Naturno) sembrano infine ulteriormente presenti e messi a profitto per avviarne la personalissima calligrafia espressiva.

604 Quanto al riproposto modello della figura frontale (il David), presa dentro il viluppo festonato di un complesso apparato di pieghe, esso sembra piuttosto derivato da avori che non da pitture bizantine. Si può risalire tuttavia anche a pezzi molto più antichi come una moneta di Costante o al modulo serpentinato dei prodotti estremo-orientali.

Non è escluso che dopo le vittorie (sugli Avari) di Ottone I molta suppellettile di radice estremo-orientale sia stata dispersa come bottino di guerra. E si può dire che alcuni motivi figurati di tessuti e ricami siano stati utilizzati come modelli non solo per le damascature a inchiostro d'oro dei fondi ma anche per quella concezione del ritratto come "caricatura" che era sempre un po' l'intento preciso (esprimere il ritmo vitale e caricare i tratti significanti) dell'arte cinese. Ed è proprio la figura di Egberto quella che più sembra riscontrare con il pupazetto liberty (vedi Antonio Rubino) quando i tratti significativi vengono stilizzati al massimo (in unità calligrafiche minime tipo le curve a virgola) che tuttavia s'inseriscono nella generale stilizzazione parodistica di un personaggio che deve restare individuato e "naturalisticamente" rispondente.

Ammettiamo che il maestro del Salterio di Cividale possa essere Ruodprecht, che tra i garzoni della Reichenau possa essere stato dapprima impressionato dai prodotti più chiari ed elementari di Fulda; che successivamente, accostatosi al Maestro del Registrum Gregorii, si raffini dando vita autonoma (operando da solo per una committenza meno depressa) a una delle "voci" *augiensi* del Codice di Treviri; che alla fine, poco prima della morte di Egberto, produca il suo capolavoro a orizzonti allargati con il Salterio di Cividale.

605 Nell'Evangelario di Ottone III il carattere primo è quello di un'umanità astratta e visionaria che si brucia tutta nel gesto. Benché non manchino precisi riferimenti al Maestro del Registrum Gregorii, i nuovi maestri di Ottone III ed Enrico II costituiscono un nuovo punto di riferimento che sarà valido per tutto l'Occidente. E benché splendido e rispondente alla tradizione, questo monumento è rappresentato in tutta la sua potenzialità
606 innovativa dalle Pericopi e dall'Apocalisse di Bamberg.

Affreschi ottoniani

L'Annuncio ai Pastori dal Libro delle Pericopi (pericope = abbreviatura) di Enrico II può essere utilmente confrontato con lo spezzone meglio conservato, con angeli che danno fiato alle trombe in una serie di Storie dell'Apocalisse del Battistero di Novara. Anzi, questo è uno dei casi che mostrano la stretta colleganza ormai raggiunta (sul modello della miniatura ottoniana) dalla tradizione dell'affresco mai spenta nei territori italo-alpini. 607
608

Vi sono singolari consonanze della pittura della stessa Reichenau (le storie evangeliche a Oberzell, dipendenti dalla tradizione carolingia di Münstair) con le pitture dell'affresco absidale di San Vincenzo di Galliano (si veda il martirio di San Vincenzo). Questa basilica ebbe una lunga preistoria, ma ricevette l'ultima decorazione nel 1007 per il mecenatismo di Ariberto da Intimiano, non ancora vescovo di Milano ma già ben avviato nell'espansione del suo potere feudale. 609
610

Impressionante la figura del Geremia. La figura appare tutta ingabbiata entro un sistema di linee che più che dalle pieghe vere e proprie sono marcate da coordinate geometriche dilatate, a modo di liste o nastri, coincidenti altrimenti con i solchi dei panneggi. Qui pare riemergere, ulteriormente indurito, lo stile gentile e fermissimo della Bibbia di Grandval, dove le teste sembrano come cinte di un elmo trasparente a visiera – che vale come linee di guida a girarvi il profilo di tre quarti – mentre contemporaneamente in Baviera, a Goldbach (Cappella di San Silvestro), l'eleganza dei panneggi viene addolcita dal segno sottile e chiaro in forme tuttavia consonanti rispetto all'Evangelario di Poussay. 611
612

Altre scuole tedesche

Altre scuole sorgono dovunque nei centri della nuova urbanizzazione tedesca. A Colonia, attiva già nel primo quarto del secolo XI, è raggiunto il culmine con il vangelo donato dalla badessa Hitda di Meschede al monastero di Gerresheim e di cui è famoso il foglio con Cristo che placa la tempesta, dove cielo e mare si confondono in un comune grigiore e la pittura assume aspetti fantomatici per l'animazione delle cose inanimate: la barca in forma di pistrice che distorce il muso-aplustre come per restar dentro al campo di colore riservatogli, mentre anche i remi appaiono distorti e flessibili come tentacoli desinanti in pinne di carne viva benché non tocchino l'acqua. E la vela "a bandiera" che con tocchi chiari e molto risentiti mostra di crepitare violenta, come investita da un vento a raffiche che ha allentato le scotte, e non senza una plasticità nuova data dalla nuova tecnica di tempera folta di bianchi soprammessi a riporto. Queste figurazioni 613

esprimono così una nuova consistenza plastica e dei contrasti fantomatici e caravaggeschi di chiari e scuri.

614 La scuola di Colonia sarà estremamente prolifica fino alla metà del Duecento. Mentre la scuola di Echternach ha prodotto nella prima età salica il famoso *Codex Aureus* detto di Spira (1043-1046), dove sembra che maestri bizantini di fresca formazione classicista abbiano collaborato fornendo per lo meno i modelli per il Cristo nella mandorla e per le due figure prosternate di Corrado II e Gisella. Notabile in questi fogli la definizione surreale e credibile (quasi prospettica) degli edifici. Con queste opere già dentro l'età romanica ha fine la tradizione ottoniana stretta. Ma i monasteri sono dovunque in attività e non si può dire che la lotta per le investiture portasse a una meno rigogliosa vita e attività degli *scriptoria* coinvolti.

La produzione insulare

D'altro genere la produzione insulare. Condizionata da prima dalla tradizione iberno-sassone e poi dai manoscritti altomedioevali portati dal monaco Agostino per la rievangelizzazione delle Isole Britanniche e in seguito influenzata dalla presenza sul territorio britannico dal Salterio di Utrecht e dalle copie che se ne trassero.

615 Ne viene uno stile composito dipendente dalla scuola di Ada non meno che dai disegni al tratto del Salterio di Utrecht e dalle copie e derivazioni (con i contorni di colori diversi, forse per ottenerne un chiaroscuro leggero a guazzo). Questa pratica è già matura nelle tinte acide e poco coprenti del Pontificale di Sant'Etelvoldo (980 ca).

616 È tutta una fioritura di manoscritti connessi con la rinascita di Winchester, allora capitale del Wessex ma influente per tutta l'area anglosassone. E il punto culminante di questo stile estremamente elegante e decorativo è da ritrovare nell'Evangelario di Grimbald: di una bellezza estenuata e che si direbbe preraffaellita.

Questo stile si innesta sulla incertezza del confine tra Francia e Inghilterra, per cui si parla di atelier conventuali franco-sassoni che come Saint-Omer (di fronte a Dover) potevano accogliere anche intagliatori e miniatori delle due sponde prima e dopo la battaglia di Hastings, che vide la morte di Aroldo (del ramo del re dell'Essex) per opera di Guglielmo di Normandia che assunse il titolo di re d'Inghilterra.

Le due statuette di Saint-Omer con la Vergine e il San Giovanni lavorate in avorio potrebbero essere anteriori o contemporanee al Salterio Cotton. E sono separate – là dove un partito di pieghe è sovrapposto a un altro – da

liste più marcate o da solchi più profondi. Ciò si osserva benissimo sia nelle statuette di Saint-Omer che in due tavole dal Salterio (con le pie donne al sepolcro e con il Cristo al limbo). E che tale maniera fosse ben viva alla fine del secolo XI è mostrato dal fatto che è da questo stile, e precisamente dal Cristo al limbo, che deriva il primo “vero” Romanico europeo, quello della scultura borgognona di Cluny, Autun e Vézelay.

617, 618

Francia e Spagna

Quanto alla Francia dei secoli X e XI, essa offre un panorama assai variegato che al Sud sente forte l'influsso della Spagna mozarabica. Si vedano i *Beatus*, a partire da quello di Gerona. Precipuamente l'Apocalisse di Saint-Sever (Biblioteca Nazionale, Parigi), della metà del secolo XI, è stata del resto tra le fonti di Picasso per *Guernica*: come risulta dal volto “concavo” degli annegati nel diluvio e dalla “mossa” stravolta dei cadaveri, ma anche dal gentile piegheggiare attico (degno di un cultore di vasi greci) che si osserva nell'immagine della *Mulier super bestiam*.

619, XXIV

620

Dato che in Francia si ha una dispersione di maniere molto variegata, val la pena di segnalare ancora la finissima crocifissione del Salterio di Saint-Germain-des-Prés che richiama, per certi versi, la scultura della seconda scuola aquitanica, mentre nella *Vita di Saint Omer (Vitae Sancti Audomari)*, conservata a Saint-Omer, è come se la carica drammatica dell'evento si dissolvesse tutta in una sorta di balletto meccanico.

621

A Roma: i mosaici pascaliani

Certo la dispersione dei monumenti e delle maniere in Italia, quanto a pittura e scultura preromaniche, è enorme. Ma non si possono tralasciare almeno due episodi nell'ambito di un bizantinismo diffuso: la scuola romana dell'età carolingia e la pittura basiliana e cassinese. Un episodio importante dell'età carolingia sono la pittura e i mosaici dei tempi di papa Pasquale I, che rinnovò e rinforzò la corrente tradizionale romana con le absidi di Santa Prassede, Santa Maria in Domnica e Santa Cecilia.

622, 623, 624

Benché molto restaurati, i mosaici di Santa Maria in Domnica rappresentano forse il meglio di questa scuola. In una pittura sostanzialmente lineare, che abolisce i pesanti chiaroscuri dei modelli paleocristiani, i mosaici pascaliani sembrano non di meno puntare netto su effetti sofisticati di colori. Un poco come passare da Rouault a Matisse.

Nel Sacello di San Zenone (a Santa Prassede) l'accentuazione liberty e l'eleganza dei quattro arcangeli che reggono la volta sono stati ingenti-

625

liti da restauri di fine Ottocento. Non bisogna dimenticare che questo è un mosaico in luogo oscuro e che lo svariare delle tessere auree, collocate sfalsate rispetto alla superficie della volta, doveva anche in antico conferire al luogo che Pasquale dedicò alla memoria di sua madre Teodora Episcopa un aspetto non tetro, ma tutto pervaso e infuso (per l'apparente mobilità delle immagini ad ogni girar dello sguardo, per lo scintillio differenziato indotto sulle tessere auree dal tremulo lume delle candele) da una luce irreal, speranza di paradiso.

XXV in alto

Nella conca di Santa Maria in Domnica le coorti angeliche che si assiepano attorno a Maria madre di Dio possono rivelare delle pratiche di-visioniste che capovolgono il giudizio corrente su questo (apparente) bizantinismo provinciale. Capita infatti che i colori che debbono fondersi nell'occhio (i complementari rosso e blu, per esempio) siano accostati per macchie discrete, più o meno estese ma tali da ammettere una distanza critica perché la fusione dia come risultato un grigio luminoso che corrisponde più o meno al limite dell'attuale *schola cantorum*: dal centro della sala alla prima barriera, di modo che l'osservazione andava fatta comunque in un punto di soglia per il contrasto simultaneo tra il blu e il rosso. Ad ogni spostamento dell'osservatore, nel senso di avanti-indietro, i valori del grigio risultante variano. Allargando o restringendo la zona dove la fusione avviene, fermo restando che il risultato di rosso, bianco e turchese è neutro secondo le leggi di Chevreul, le pezzature più grandi non si risolvono in grigio che da distanze maggiori.

XXV in basso

Ora, visti a distanza, i rossi e gli azzurri delle tessere dei volti degli angeli si fondono trascolorando, con un effetto simile a quello del tessuto "optical" che è stato posto a riscontro del primo angelo (a sinistra vicino alla Vergine). Come però la distanza varierà, varierà anche il velo di grigio che avvolge tali figure prive di chiaroscuro e si scoprirà che questi volti si muovono e pulsano quasi a consolare il fedele, animandosi tutti e toccando un punto notevole di leggiadria nel lieve sorriso che sembra balenare sulle loro labbra socchiuse.

Il Maestro di Beno

Gli episodi successivi della scuola romana si legano ai tempi di Gregorio VII e dell'invasione di Roma (1084) da parte dei soldati di Roberto il Guiscardo, con saccheggi e incendi che toccarono prevalentemente l'Aventino. L'opera di ricostruzione e consolidamento cominciò subito, forse in una Roma presidiata ancora da milizie straniere, ma che pian piano si risollevava. Negli anni tra il 1184 e il 1190 in un antico quadri-

portico, annesso al *titulus Clementis* dove aveva trovato luogo un vasto catecumeneo (ormai in parte sotto il livello di campagna e ristrutturato in vista di una più decorosa ricostruzione del sacello), si tentò di trasformare il seminterrato in chiesa. Probabilmente alcune parti erano già coperte a tetto e molte parti erano già state consolidate gettando muri da colonna a colonna. Restava una sorta di chiesa a tre navate, considerando amplissima la navata centrale determinata dalle tratte di muro, dipinte dalle due parti, che univano varie coppie di colonne tra loro. Ora i danni che si ebbero in seguito al guasto dato all'Aventino dai Normanni, furono riparati e molti privati contribuirono alle spese dedicando affreschi votivi.

Tra questi affreschi, i più meritamente famosi sono quelli eseguiti per conto di Beno de Rapiza e sua moglie Maria, forse identica (e forse no) alla Maria Macellaria presente in un altro affresco del gruppo. Le storie considerate sono quattro: una Translazione del corpo di San Clemente, auspici Cirillo e Metodio, e il connesso Miracolo del Mar Nero; l'ultimo del ciclo clementino con la Messa di San Clemente cui è legato l'affresco con Storie di Sant'Alessio, apparentemente estraneo. Poi la chiesa fu ricostruita sopra, lasciando di sotto una vasta e articolata cripta e restringendo la navata centrale tanto quanto era larga la "navatella" inferiore (risparmiando una linea di fondazione profonda su quattro).

Nella Messa di San Clemente si racconta una storia favolosa e popolare. La storia di Teodora e Sisinnio, prefetto di Roma e persecutore dei cristiani che aveva proibito alla moglie di frequentare l'ambiente cristiano. Avendo cercato di sorprenderla alla messa di San Clemente, Sisinnio viene per miracolo privato della vista (restituitagli poi per merito del santo su intercessione della moglie) e fatto uscire di senno, sì da ordinare ai suoi accoliti, ugualmente accecati, di trascinare via una pesante colonna in luogo del perseguitato Clemente. Episodi del genere sono in realtà *topoi* consueti nel martirologio romano. Ma qui, sul basamento, la seconda scena si trova espressa in forma abbreviata. E si tratta di un racconto per così dire a fumetti. Ciò avviene anche negli altri riquadri in cui gli episodi si compongono in modo da coprire tutto il campo assegnato, ma si separano come significato quanto a luoghi e tempi diversi.

Fumetti senza il fumetto. Qui, nella scena abbreviata, in realtà, viene introdotta, facendo uscire dalla bocca o entrare nelle orecchie del figurante di turno, la parola detta o sentita: *Falite dereto colo palo, Carvoncelle!*, dice il corrucciato Sisinnio sbraitando *Fili de le pute, traite!*

È uno squarcio di vita popolare, ma è anche un esempio di come sia matura una sceneggiatura di questo genere. L'artista (o meglio *l'équipe*) che l'ha eseguita mostra di conoscere la pittura romana antica di quarto sti-

626

627

628, 629

630

le, l'ottoniana e la romanica primitiva, le figure molleggiate della chiesa di Saint-Chef (se non addirittura le statue cinesi di epoca Tang) e la prospettiva invertibile della pittura tardo antica. Il tutto con una *verve* da recita domenicale, mentre si cominciano a misurare anche le azioni degli uomini sui metri della salmodia. È l'inizio della "sacra rappresentazione" come genere d'intrattenimento borghese.

Per la pittura a Roma vanno ancora ricordati i cicli delle chiese di San Pietro e di Santa Maria Maggiore a Tuscania. Particolarmente in San Pietro un turbinoso angelo volante tramuta in materia viva un pannello di classica compostezza, che però sembra richiamarsi alla maniera esibita da una pagina miniata di analogo soggetto tratta dalla *Collectio canonum* della Biblioteca Vaticana. Sembrano collegate a questa maniera le figure dei dodici apostoli della Bibbia Atlantica di Cividale. E tutte queste opere si somigliano per il piglio deciso e non conformista della maniera del Maestro di Beno.

Per la pittura romana vale ancora la via traversa: del medio-bizantino delle grotte basiliane e della pittura rinnovata a Cassino dall'abate Desiderio (che nel 1086 fu eletto papa Vittore III alla morte di Gregorio VII, ma morirà senza aver lasciato Cassino per Roma). Desiderio chiamò a Cassino maestri greci con lo scopo precipuo di formare allievi. L'animoso volgere che gli allievi locali trassero nel volgere di dieci, vent'anni si ritrova nella citata Chiesa di Sant'Angelo in Formis che doveva essere coloratissima e "pacchiana" ai suoi bei giorni, ma senza dubbio affascinante per gli occhi dei fedeli abituati alla convenzionalità delle scene canoniche. A Roma gli stili si fondono e si frammentano e si mescolano: così si può parlare di un'arte benedettina che involge l'Italia, l'Austria, la Francia e la Spagna.

Per l'Italia potremmo citare anche zone molto decentrate con un'aria "volgaruccia" e passabilmente beffarda, come nelle Bibbie Atlantiche romane e nella splendida danza di David davanti all'Arca Santa di un foglio di un salterio dell'Abbazia di Polirone presso Mantova. Molto più composte le diramazioni aquileiesi, come l'affresco absidale di Aquileia che ricorda la composizione in ordine sparso e la tramatura sottile dei panneggi degli affreschi dipinti accanto all'abside di Santa Pudenziana; come a Concordia Sagittaria, dove il Melchisedec e il sacrificio di Abramo sembrano essere imparentati con il prodotto dei maestri della Cripta di Anagni; e come infine a Lambach, in Austria, dove lo stile benedettino si innesta su di una forte e nobile tradizione ottoniana (presente del resto anche a Salisburgo) che influenzerà gran parte dei molti cicli tedeschi della seconda metà del secolo.

7. Il Romanico

Abbiamo visto come dallo stile delle pitture e dagli avori carolingi nascano puntuali inviti a procedere in direzioni non consuetudinarie e a promuovere uno stile nuovo che sarà il Romanico del secolo successivo. Ma in Francia le premesse al Romanico sono considerate Romanico *tout court* dato che capolavori “romanici” si trovano fin da principio, anche se è ancora “un’arte per il popolo ma non del popolo”.

Il Romanico francese presenta fin dall’inizio caratteri relativamente conservatori. Ma conservatore di qualche cosa che era grande nel passato. Ed è come una rinascita.

Possiamo nel Romanico vedere due aspetti tra loro complementari ma in parte staccati. C’è un Romanico conservatore (o meglio revivalistico): si riattacca al linguaggio dei grandi ruderi e riprende a costruire la figura in rilievo e in posa naturale (perché s’è imbattuto in una *serie interrotta* – come direbbe George Kubler – che ha a che fare con il classicismo e anche con un’*élite* di fruitori privilegiati, ma che parlerà subito anche agli occhi di tutti). Non sarà classico, sarà Romanico ma non nel senso corrente: di essere cioè la produzione corale di tutto un popolo, che si fonda su un’economia paleocapitalista e su reggimenti di libertà. Questo Romanico, tipico dell’Italia, non è necessariamente migliore né antecedente. Si sviluppa soprattutto in grazia dei pellegrinaggi e delle vie del pellegrinaggio, e i fenomeni sociali e semiologici s’intrecciano e si sovrappongono soprattutto grazie alla nuova mobilità, e relativa sicurezza, che il maturo feudalesimo bene o male garantisce.

637

Naturalmente il pellegrinaggio più diffuso è quello a Santiago de Compostela. Il santuario fu allestito espressamente dal comprensorio cristiano del León nel momento della sua proclamazione a regno. Al fine di dirottare una parte dei pellegrini, che da sempre concorrono a Roma (non solo nei giubilei) e in altri santuari. Questi luoghi finivano per essere un’occasione di incontri, di scambi (informazioni e segreti del mestiere), di commerci e di guadagni per le popolazioni stanziali. Sembra una manovra pensata a freddo: promuovere un qualche martire locale, o creduto tale chiamato Giacomo, identificandolo con Giacomo Maggiore fratello di San Pie-

tro, e offrire all'umanità che non ha ancora intrapreso la via delle crociate la scoperta di quel favoloso "Oriente occidentale" (che erano i regni anche cristiani sottoposti al califfo di Cordova) che fa da sfondo ai racconti cavallereschi già formati nel ciclo carolingio.

Quanto alla Spagna, viceversa, aveva avuto in questo periodo un'arte moresca o para-moresca e non aveva mai perduto l'eccellenza tecnica di antica radice romana. Per la Spagna dei Mori non c'era stato veramente Medioevo. Le poche cose scolpite (come nel *Panteón de los Reyes* nella Basilica di Sant'Isidoro di León) sono sempre di eccellente fattura. E così le pitture decorative di carattere ornamentale-simbolico. Alla fine del secolo XI vi convergono i maggiori artefici di tutto il mondo cristiano. E così gli spagnoli ritengono (e forse da questo punto di vista hanno ragione) che la prima scultura romanica fosse spagnola. In realtà una scultura come il Portale degli Orefici di Santiago de Compostela (1120 ca) è così matura da lasciar intravedere l'eccellenza della manualità degli esecutori, ma anche una volontà di ripresa e superamento del classico che collima con le sculture della Porta Miègeville, poi incorporata nel San Saturnino di Tolosa e connessa anch'essa con il pellegrinaggio a Compostela (ed è possibile datarla verso il 1110).

Scultura borgognona

In realtà le novità reali di questa seconda fase (Miègeville) della scuola aquitana stanno tutte nel fatto che esse ripetono le novità drammatiche della scuola borgognona. E questa nasce all'Abbazia di Cluny con il "Cluny III": considerando le sistemazioni precedenti della chiesa madre o primaziale delle comunità benedettine riformate. Una costruzione enorme che, per certi versi, ricordava le basiliche romane e, per certi altri versi, le fondazioni caroline come Saint-Riquier.

La terza Cluny era a croce latina molto espansa, con due altri semi-transetti minori nella parte absidale. Tutto, tranne un braccio di transetto con l'appendice minore, fu travolto e distrutto durante e dopo la rivoluzione francese. Ma il pezzo che ne rimane è un pezzo enorme. Più grande della Basilica di Paray-le-Monial, che ne serba l'immagine diminuita ma fedele. L'abside era larga da basso in modo da aprire un giro di cappelle radiali (deambulatorio) intorno al vano absidale vero e proprio, che era un alto e stretto semicilindro. Delle colonne sulle quali insisteva poco resta, ma otto capitelli furono depositati al Museo Ochier di Cluny e sono quelli che hanno fatto disputare gli esperti sulla possibilità che essi risalcano al periodo 1088-1095: date rispettivamente di fondazione

della chiesa e di consacrazione dell'altare maggiore e degli altari posti nel deambulatorio.

644 In realtà, se non proprio in questi anni, è in anni molto prossimi a questi che viene pensata, pianificata e realizzata la grande chiesa. I capitelli del deambulatorio sarebbero stati eseguiti per primi e rifiniti in opera, nel modo che si usava normalmente fin dall'epoca romana e "rappresentano", con delicate figure contornate da fogliami e incluse entro medaglioni ovali, i fiumi e gli alberi del paradiso, i venti, le stagioni, le arti liberali e gli otto toni del canto gregoriano. Il capitello con i quattro fiumi del paradiso è meritamente il più celebre, il meglio conservato, quello con il primo tono della musica. In essi, secondo l'opinione di Roberto Salvini, la pittoricità non conserva traccia di suggestione spaziale: è un gioco sottile di luci e di ombre tra la figura e la nicchia che si propaga nella pittoricità vegetale dei fogliami dei capitelli.

645 I confronti più portanti possono essere istituiti in questo caso con un ambone di Sohag, dove l'uso della figura è similmente accoppiato a dei vegetali anche più naturalistici. Ma forse il richiamo più forte è nell'arte indiana per la flessuosa agilità delle figurine in pose complesse e mai sforzate. Il parallelo con i capitelli di Santa Maria Maddalena di Vézelay ci lascia francamente intendere che quest'arte nasce sicuramente nell'ambiente franco-sassone di Saint-Omer e dintorni, nell'epoca immediatamente successiva alla conquista normanna. Si tratta infatti di un doppio sbandamento di codice, come quando si passa più volte – sempre attraverso il disegno – dalla pittura alla plastica e viceversa.

Abbiamo già visto che anche le pieghe dell'ultima scuola di Winchester derivano, sia pur "per li rami", dalla Scuola di Ada mescolata con il vibrato dei manoscritti di Reims e in coincidenza con il Salterio Cotton e con le due statuette eburnee di Saint-Omer.

646 La plastica dell'ultimo Saint-Omer – primo sbandamento: dalla plastica alla pittura – può aver influito sui miniatori del Salterio Cotton o viceversa. Ma quel che è certo è che l'ultimo esito del precoce Romano-borgognone di Cluny, Vézelay e Autun – nuovamente plastico, per il secondo sbandamento – collima puntualmente con una derivazione dal Salterio cottoniano, mentre tra Saint-Omer e Vézelay, poniamo, non si riescono a vedere "a colpo d'occhio" più specifiche attinenze. Un confronto tra il foglio con il Cristo al Limbo del Salterio Cotton e i capitelli di Cluny e di Vézelay non lascia dubbi. I maestri che produssero il Salterio Cotton sono i medesimi che, attraverso progetti e modelli grafici, hanno creato il nuovo stile: che è "coloristico" senza essere antiplastico e che sfuma gli sfondi in uno spazio indistinto, come figure che emerga-

no, ma emergano plasticamente, dalle nebbie o se volete dalla notte del Medioevo.

La scultura borgognona ha anch'essa i suoi incunaboli. Una tradizione di cantiere molto stretta lega i progettisti agli esecutori. Ma quello che è certo è che qui (ad Autun, a Vézelay e a Cluny) sorge un'arte nuova che non avrà esiti duraturi, ma darà l'impulso a tutte le scuole romaniche e anche più in là. Molto centrano i programmi, che impongono che le nuove chiese e abbazie portino scritto in fronte quale sia la missione che la chiesa e gli ordini religiosi hanno ricevuto direttamente da Dio.

Questo è un tema di grande attualità svolto dai maggiori teologi del tempo. Intanto siamo nel periodo delle prime crociate e l'ideologia di base è quella di riconsacrare a Dio la Terrasanta dove sorgono i più antichi e venerati santuari, che non debbano essere più alla mercé di mani infedeli o sacrileghe. Ma gli abati di Cluny, di Autun e di Vézelay (e così quelli delle regioni aquitaniche) sono sufficientemente consapevoli che lo scopo vero è di portare la vera fede, la salvezza e la grazia a tutti gli uomini.

Così gli evangelizzatori antichi prefigurano il moderno ecumenismo: gli apostoli, che ricevono la missione dall'Eterno uno e trino, si recano presso i popoli vicini e lontani. Anche presso i popoli mitici e favolosi (ereditati da una tradizione di racconti di viaggiatori circa le popolazioni di cui avevano sentito parlare). Perciò con un ecumenismo che andava al di là dell'antirazzismo attuale, perché abbracciava anche gli Sciti dalle grandi orecchie o i cinocefali o i monoceri saltatori oltre ai giganti e i pigmei, i bianchi, i gialli, i neri e i rossi. Non che credessero a qualsiasi panzana i nostri grandi scolastici del Medioevo, ma nel non vedere una separazione così netta con eventuali "abominevoli uomini delle nevi" o con altre figure mostruose e disumane erano più ecumenici dei teologi attuali. Perché il problema era chiaro: Dio aveva creato tutti i viventi a propria immagine e somiglianza e il suo unigenito aveva sofferto la passione come un uomo per la redenzione di tutti gli esseri intelligenti – fossero pure i Seleniti o i Giovali dei primi tentativi di classificazione delle razze a porsi il problema dell'anima.

Il timpano delle grandi chiese di questa età diventa il prologo a tutta la chiesa. Esso occupa la metà superiore degli altissimi vuoti riservati al portale nelle grandi chiese ispirate alla sintesi normanna. E le figure sono rigorosamente gerarchizzate. Alla Madeleine di Vézelay il centro è occupato dal Cristo nella mandorla sorretto dai grandi evangelizzatori. Il Cristo occupa un posto eminente nel timpano, sorretto al centro dal *trumeau*, che fraziona da basso in due passaggi l'ingresso della chiesa.

647

648 Nella Cattedrale di Autun il posto centrale è occupato da un Eterno
perfettamente frontale in una scena di Giudizio finale. E c'è (rimontato in
649 altra sede) il particolare dell'Eva che porge la faticosa mela al consorte mentre
fluttua – si direbbe – in una landa allagata dove crescono alberelli stilizzati da cui pendono grossi frutti. È opera di un Gisleberto, che potrebbe essere il firmatario di tutto il ciclo di Autun. Ma il ciclo di Autun è solidale con quello di Vézelay e ambedue rappresentano il culmine di quell'arte romanica francese che compone, a registri e secondo raggere o riquadri accostati in modo rigorosamente geometrico, scene di una freschezza e di una vivacità inimmaginabili.

Scultura aquitanica

650 Precedentemente un Gilduino aveva lavorato a San Saturnino di To-
651 losa (1096) e nel chiostro dell'Abbazia di San Pietro di Moissac (1100 ca)
in Aquitania. Questo era ancora un prodotto locale che teneva conto più
della miniatura contemporanea che delle prime esperienze sculturali e,
652 semmai, della scuola ottoniana. Il timpano di Moissac è forse (con stile più marcato) la più alta prova di questo rinnovamento totale della scultura dei timpani, costituendo il capolavoro della seconda scuola aquitanica, sorta quasi alla pari con la borgognona. Questa scuola ebbe sicuramente i suoi maestri che furono noti ai loro giorni, e sicuramente sono ancora iscritti nei libri dei conti dei conventi e nelle schede notarili degli archivi maggiori, ma per il momento è difficile precisare. È possibile che il Gilduino che scolpì i primi apostoli di Moissac, in uno stile robusto ma impacciato dalla necessità di dar apparenza di credibilità all'emergere della figura dello sfondo, sia lo stesso Gisleberto dell'Eva di Autun? In tal caso egli sarebbe dovuto passare giovanissimo (1100-1110) attraverso lo stadio della Porta Miègeville di San Saturnino a Tolosa e avrebbe potuto assumere una più stretta colleganza con i maestri (di varia provenienza) che lavorarono lungo la strada dei pellegrinaggi. Ma per quest'ultima conversione sarebbe stata necessaria una annessione ben stretta alla scuola borgognona: sì da inserirsi nel cantiere di Autun o Vézelay o in quello interminabile di Cluny.

Non che il timpano di Moissac sia tardo (databile anzi tra il 1115 e il 1120), né che debba essere opera necessariamente del Gisleberto di Autun, ma pare accertato che un innesco in direzione del Maestro di Moissac possa essere stato dato da questo scultore (o questa famiglia di scultori).

Il timpano di Moissac raffigura l'apparizione del Cristo apocalittico ed è uno dei capolavori dell'arte romanica. Domina il centro un Cristo con l'aspetto di un monarca orientale, isolato ed esaltato nella sua maestà

più che nella mandorla, appena accennata nel fondo della corona ovale formata dalle *silhouettes* sinuose dei simboli degli Evangelisti e dai due esili allungatissimi arcangeli. Attorno e di sotto levano le teste, come invasati da mistico furore, i ventiquattro vegliardi dell'Apocalisse. La grandiosa agitazione che pervade l'intera composizione e lo spirito altamente visionario che l'informa non sarebbero concepibili al di fuori dei contatti con la coeva scuola di Borgogna. Pure, la vibrante esilità della scultura borgognona non è qui raggiunta (Salvini) e non vi sarebbe traccia del delicato naturalismo di Autun, Cluny e Vézelay.

In realtà la scultura di Moissac è un punto di arrivo per tutta la scultura francese ed è certo la più influente tra tutte le scuole europee.

Il Wiligelmo di Modena è anteriore e dipende dalla prima scuola aquitana (allo stadio delle sculture tolosane e forse della Porta Miègeville), ma le manifestazioni successive della scuola di Wiligelmo sono toccate dallo spirito della Borgogna (attraverso le interpretazioni più lancinanti di questa seconda scuola aquitana, e dalle figure isolate di Geremia e Isaia dei portali di Moissac e Souillac).

653, 654

Ma solo con l'aggiunta degli spessori nelle parti di bassorilievo lo stile lineare di Autun-Vézelay assume una credibilità e una facilità di lettura eccezionali. Si riprendano, ove occorra, anche le rotondità della Porta Miègeville e la possanza dei gesti solo suggeriti dai "borgognoni". Di più: a Moissac il motivo increspato che sta a marcare la differenza del piano di posa dei tre registri sovrapposti (come sfoglie di pasta piegata o avvolta attorno alle figure) consente un agio nella posa dei piedi per terra, da far ridiventare figure terrene e terribili quel distillato di pensiero puro che sono i rilievi dei timpani borgognoni. Ora tralascieremo le altre scuole regionali (Francia dell'Ovest, Alvernia, Bretagna, pure ricchissime di scultura romanica anche protratta entro il Duecento) e passeremo a considerare la scuola provenzale e la scuola dell'Ile-de-France come quelle che più hanno inciso nell'ulteriore svolgimento europeo.

655

652

Scultura provenzale

La scultura provenzale si distingue per il suo classicismo. Tutta la scultura romanica aspira a un classicismo i cui modelli erano facilmente reperibili, specialmente nelle chiese paleocristiane e merovingiche: così il tipo della chiesa a sala con delle basse navatelle laterali coperte a volta è un tipo che si ritrova tanto nella Basilica di Saint-Sernin di Tolosa quanto nella Cattedrale di Saint-Làzare ad Autun. Ad Autun la presenza sopra luogo della famosa "porta romana" ha fatto sì che, con un'operazione di ricalco arqueo-

656

657

658

logico (sia nel primo progetto più basso e meno esteso, sia nel secondo con una salita in elevazione senza precedenti), questa chiesa, che già per suo conto arieggia al gotico, vi alluda in veste classica. Ha paraste di regolare ampiezza, secondo ordini canonici e con fusti altissimi poggiati alle pareti. Con altrettanti collarini di spartimento tra piano e piano si ottiene che quei fusti altissimi sembrano altrettante serie di colonne (comprese di base e capitello) che poggiano direttamente l'una sopra l'altra. Ciò si era verificato già in chiese paleocristiane e può essere una derivazione dalle chiese conventuali copte, dove i due ordini di colonne poggiano direttamente l'uno sull'altro.

Ad Autun era stato naturale considerare veramente classico il monumento romano di casa propria, la porta appunto. In Provenza, dato che i monumenti romani o celtico-romani erano tanti, era più facile rivestire alla maniera classica, mediante ampio uso di colonne, le forme nuove (chiesa a sala con abside ad ambulacro e cappelle radiali). Successivamente si pensa alla facciata come riproduzione di un arco trionfale a tre fornici e abbiamo così

659, 660

la Chiesa di Saint-Gilles-du-Gard e la Cattedrale di Saint-Trophime di Arles. Numerosi sarcofagi dei Campi Elisi (Alyscamps) di Arles erano stati da secoli sotto gli occhi di tutti: magari disprezzati per la loro plastica greve e pesante. I sarcofagi a spartimenti (del tipo Sarcofago di Sidamara) diventano ora un esempio da imitare, pensando alla produzione romana dal di dentro del proprio problema: la riduzione ai minimi termini delle storie bibliche o neotestamentarie (o anche pagane) in modo da limitare ogni episodio a tre figure, o ritagliandone tre alla volta per riempire ciascuno spartimento anche se la storia continua.

661

Erano sarcofagi di provenienza e, in genere, di produzione italiana. È nel quarto secolo che le comunicazioni marittime con l'Italia, con la Grecia e l'Asia Minore erano diventate difficili per le scorrerie visigotiche e lo stabilimento del regno vandalo nelle odierne Algeria e Tunisia. Così i sarcofagi in esubero anche a Milano (divenuta anch'essa una capitale abbandonata) presero la via della Provenza, forse insieme con gli scultori che vi si erano trasferiti da Roma.

662

Carattere precipuo di questi sarcofagi è nel forte aggetto delle figure; nel riempimento, magari a registri, di tutta la superficie (tranne la quarta parete non lavorata); nell'indifferenza per l'ambientamento, tranne che per lo sfondo lontano a "mura di città" che talvolta li corona.

Che la scala delle figure andasse rispettata in tutta la composizione, che vi fossero regole che non si potevano ignorare, che certe modanature potessero stare sullo zoccolo ma non sulla cornice e che il modulo della colonna potesse variare anche di molto tra un minimo di sette e un massimo di dodici, furono acquisizioni che i tagliapietra locali fecero un po' alla

volta. E ciò non è mai stato con tanta cura ed esattezza come nella Chiesa di Saint-Gilles (1130 ca) e nella più vasta e più romanica Cattedrale di Saint-Trophime di Arles.

Dalla scultura provenzale, che per suo conto aveva assunto molto dalla seconda scuola aquitanica, deriveranno le scuole provenzaleggianti italiane (Antelami, scultori di Piacenza, scultori pisano-lucchesi e di molta parte dell'Italia Meridionale). Così come da queste statue, che tanto chiaramente inserite nei pilastri vi emergono con un aspetto quasi di tutto tondo e con le loro pieghe classiche (statue anche vestite all'antica), deriveranno le "statue colonne" di Saint-Denis (distrutte e conosciute grazie a vecchie stampe, frammenti e ricostruzioni) e quelle della Cattedrale di Chartres (1150-1155), ritenute un chiaro preludio al Gotico. Al loro seguito vanno poste anche le statue binate della Camera Santa di Oviedo (1180 ca) e quelle del Portico della Gloria di Santiago de Compostela (1188). E ne rappresentano se mai un evento collaterale le statue addossate alle colonne da Guglielmo e Nicolò nella Cattedrale di Ferrara (1135).

Molte e molto singolari sono le statue proposte dall'Inghilterra nella seconda metà del secolo XII, epoca pervia agli influssi francesi, ma forte di una tradizione di separatezza e di sedimenti stratificati, ben maturati nel periodo anteriore alla conquista normanna. Tanto da dare luogo a figure stralunate e contorte, come nella *Resurrezione di Lazzaro* di Chichester (1140 ca), e a figure stralunate e stravolte con una carica espressionistica forse mai raggiunta prima, come negli Apostoli dell'Abbazia di Malmesbury (1180 ca), i cui partiti di pieghe in parte negative si fondono in un gioco di pesi e contrappesi. Quanto basta a far gravitare diversamente ogni pacchetto di pieghe festonate che, nelle loro incredibili grafie, si rivelano a cento anni di distanza ancora strettamente imparentate con il Salterio Cotton e, maggiormente, con le due citate statuette di Saint-Omer.

Arte lombarda, Wiligelmo

L'età romanica è stata considerata da alcuni autoctona italiana per molte ragioni: perché l'Italia poteva vantare una vita civile e dei centri organizzati che non avevano mai smesso di produrre (e di produrre per le corti papale e imperiale); per il fatto che questi modelli erano diffusi e apprezzati da una massa di potenziali acquirenti o sponsor (artigiani, proprietari terrieri e ricchi mercanti); perché ci si reggeva "a popolo" e non a castellania. Si aggiunga che la più antica produzione artistica, di sufficiente organicità e di notevole diffusione, è lombarda e ha il suo monumento pilota nel Sant'Ambrogio di Milano.

Il Sant'Ambrogio fu fondato nel secolo IX o X su un complesso abitativo paleocristiano. Di questa costruzione più antica restano l'abside (rialzata) e una delle due torri che la fiancheggiano (la più bassa, a destra: campanile dei canonici). La costruzione sembra in tutto allineata con le architetture più nuove, ma c'è anche in Lombardia una corrente più conservatrice (comasca) per cui il Sant'Abbondio di Como rivela ancora molti tratti di cultura ottoniana. E se all'interno non fosse quasi per intero dipinto potrebbe sembrare una chiesa non italiana.

Teniamo come esempio il Sant'Ambrogio, che val la pena di conoscere nelle sue strutture e nei suoi partiti decorativi: è importante che sia stato concepito in modo così radicale e così diverso, pur senza dimenticare la tarda classicità, specie per il quadriportico su due piani aperti da finestroni con lesena centrale che potrebbero sembrare un'estrema variazione del sistema del Colosseo.

La facciata a capanna su arcate disuguali rende praticabile il corridoio sopra il nartece: facendo dell'arcone centrale una sorta di arengario o loggia per le benedizioni. Tutto l'esterno è trattato poi con conformità di stile, che è frutto di successivi rimaneggiamenti e di rettifiche anche recenti. Alla fine del secolo XI l'opera già seguiva un progetto unitario e non sarebbe riuscita molto diversa da com'è oggi.

Ciò che è nuovo è il sistema della duplicazione delle campate nelle navatelle rispetto alla campata centrale (sistema riconosciuto dai tedeschi come un tratto fondamentale del gotico tedesco). Poi è notevole la copertura delle campate a volta anche nella navata centrale: una volta che non è neppure a crociera, pur risultando visibili le oblique diagonali delle crociere immorsate nella muratura. Ciò dev'essere conseguenza della necessità di non avere dei vuoti troppo ampi tra i corsi di mattone della parte cupoliforme. Bastava armare fino a terra, con un quarto di centina, e poi girarla di novanta gradi per quattro volte, giro dopo giro.

Così forse erano costruite alcune volte romane o bizantine che nascondono le crociere nel conglomerato. A Sant'Ambrogio, data la campata quadrata, l'impressione è di vere volte a quattro vele. In realtà si tratta di cupole molto basse e tese nella calotta risultante. Tale calotta non è che una parte della semisfera che viene intersecata lateralmente dalle pareti della nave (matronei inclusi) e longitudinalmente dall'arcone che separa campata da campata. Quasi tutte le cornici orizzontali sono enfatizzate da una serie di archetti pensili, mentre tutte le nervature si raccolgono da basso, in guisa di semicolonne o paraste addossate al pilastro sottostante che può ancora vedersi come un resto di un sistema (elementare e idealmente precedente) di archi aperti in rottura di muro.

Le campate maggiori o minori tendono al quadrato, donde il rapporto di 1:2 che genera tutta la chiesa, anche in verticale nei suoi rapporti statici. Secondo il Ragghianti, «l'esame della sezione trasversale mostra che la capanna è ancorata allo schema fondamentale del triangolo isoscele detto anche piramidale o "egiziano", triangolo generatore e regolatore». In altre parole: si disegni il detto triangolo sopra la sezione (con l'ipotenusa sul piano d'imposta e i due cateti dal sommo del tetto alla radice dei due muri esterni) e si vedrà che su queste due diagonali vengono a scaricarsi (toccandone i punti nodali) le spinte, che vengono in tal modo armonicamente condotte a terra lungo la pendenza di minimo sforzo (prossima alla conoide di deiezione).

Questo sistema con contrafforti molto visibili non è, come può apparire, massivo e pesante. In realtà è il sistema usato nelle terme romane. Il matroneo risulta tutto pervio e ospita la galleria superiore (riservata ai clerici nelle cerimonie solenni). Ma il contrafforte lavora come l'arco rampante delle future chiese gotiche, con un minimo di carico "inerte" o non sottoposto a tensione. Anche l'oscurità, per cui le finestre dei matronei sono date da feritoie a doppio sguincio, potrebbe essere il frutto di uno sviluppo posteriore, quando si aprì un finestrone poliforo in facciata sicché la luce venisse tutta o quasi dalla zona antistante, vale a dire dal quadriportico.

È ancora da dire che sopra la campata centrale si eleva un tiburio a torre che, internamente, passa dalla forma quadrata alla poligonale mediante trombe d'angolo ed, esternamente, è ornato da due logge sovrapposte di leggere arcatelle. Si discute se il tiburio fosse previsto inizialmente. Probabilmente sì, ma con maggiore altezza e una piramide più erta, se – come pare – in questo punto si sono avvertite le ormai lontane suggestioni di Kogia Kalessi (Monastero di Alahan, nel comprensorio di Binbir Kilise in territorio anatolico). Anche il contingente lombardo di chierici che prepararono la crociata, contando molto sulla possibilità di appoggio che poteva loro venire dalle popolazioni della zona, fu presto informato dell'architettura anatolica, siriana o siro-armena che anticipava tanti tratti dell'architettura romanica e gotica. Della fase più antica restano in Sant'Ambrogio la cripta, l'abside, l'altare aureo di Volvinio e il ciborio (rifatto in età salica con la *proskinesis* di Corrado II e Gisela).

Altre chiese, *martyria* e battisteri lombardi risalgono alla prima metà (o poco oltre) del secolo XII. Così il San Michele di Pavia, molto complesso e molto elaborato date le preesistenze e le influenze della Francia dell'Ovest. Mutuati per contro direttamente dall'Armenia possono essere i fregi sculturali: decorazioni senza più cornici o marche di spartimento visibili tra sto-

672

673, 674

675

ria e storia (ma dovevano essere esigue fin dall'inizio). Le storie sembrano disposte apparentemente alla rinfusa sulla facciata.

Bergamo e Brescia come Agliate e Biella abbondano viceversa di costruzioni del secolo XI nelle quali si è visto, talora con ragione, l'iniziale componente ravennate-longobarda del nuovo stile.

In realtà anche tra le chiese di Milano ridotte a rudere o rifatte di pianta non mancano talune, come Sant'Eustorgio e San Vincenzo in Prato, in cui è dato di vedere una fase di passaggio dallo stile "ravennate" a quello propriamente romanico.

676, 677 Ancora va segnalato l'apporto e la qualità delle maestranze lombarde nel campo della scultura decorativa. Tra queste opere andrebbero segnalate per la loro forza e volgarità (nel senso del volgare illustre di Dante) il pulpito di Sant'Ambrogio, l'ambone di San Giulio d'Orta e quasi tutte le sculture dei portali di Sant'Ambrogio, dove il motivo della treccia è ricorrente e si riprendono i motivi ornamentali dell'arte longobarda e carolingia come rivendicazione positiva della propria identità.

678, 679, 680
681 Dall'arte romana dipendono in parte anche i grandi complessi della Renania: quelli di Spira, di Worms e di Magonza e su su, fino oltre i territori delle stesse chiese lignee, la Cattedrale di Lund allora danese. Evidentemente le maestranze commacine, e gli stranieri con cui avevano collaborato, finirono per adattarsi a un Romanico che derivava largamente da Milano, salvo le proporzioni in genere molto più slanciate. L'elevazione in altezza è quasi sempre il segno di una riforma in corso d'opera, comunque eseguita in un secondo tempo. Questo è stato in effetti il destino anche delle cattedrali dell'Inghilterra normanna.

682, 683, 684 Dopo molte costruzioni "ottoniane ritardate" (San Michele a Hildesheim, il Duomo di Essen, la Chiesa del Convento di Gernrode nell'Anhalt) sono le cattedrali renane le prime ad essere concepite secondo un criterio comune in modo organico.

685 Il Duomo di Spira è attualmente poco più di un bel modello scala 1:1. Ma molte delle parti regolarizzate nei rifacimenti tendevano alla regolarità anche prima. La presenza di archetti pensili dappertutto sembra proprio un omaggio all'architettura lombarda. Ma anche nello stato attuale, malgrado il sopralzo della navata, è facile leggere quale sarebbe dovuta riuscire la chiesa secondo il primo progetto: con le finestre più alte collocate nel secondo squincio e con, a livello delle finestre attuali, una copertura lignea, forse a tetto. È qui che lo Springer nota come invenzione tedesca il rapporto di 1:2 (rispetto alle volte e perciò anche in pianta) tra navate e navatelle.

686 Il Duomo di Treviri nacque un po' fortunatamente, usando come absidi due torri del perimetro di cinta interno collegate da una porta urbana. Poi

si aggiunse una terza abside e l'elemento piacque tanto che fu riprodotto più volte: c'era la Porta Nigra a confermare la validità dell'uso e riuso dell'Antico con un insediamento ecclesiale in una delle due torri.

687

Molte sono le chiese a due absidi contrapposte (coro occidentale, o *Westwerk*, con funzioni specifiche). Tra le più belle chiese romaniche vanno annoverate ancora il Duomo di Worms, il Duomo di Basilea e anche molte chiese di Colonia.

Più pure forme romaniche, con una partenza carolingia nelle tre absidi allineate e una conclusione gotico-barocca nei campanili a cipolla, presenta il Duomo di Gurk in Austria, mentre quello di Bamberga ha fotografato una fase di ideale passaggio dal Romanico al Gotico che sembra dipendere piuttosto dalle chiese romaniche francesi. Delle quattro torri: quelle che fiancheggiano il coro occidentale sono alte e cuspidate, ma sostanzialmente romaniche; le due annesse alle radici del transetto sono più traforate e più ricche da far pensare al gotico. Ma in tutti i casi di cattedrali *complete*, molto è dovuto ai restauri di rifacimento e di completamento teorizzati verso la metà del secolo scorso dal Viollet-le-Duc.

688, 689

L'Inghilterra, nel passaggio dallo stile corrispondente all'ottoniano (Romanico del secolo XI) al successivo, sembra muoversi su direzioni proprie, ma in disformità (tutte le chiese continentali derivano dalle chiese francesi *su più piani*). È l'antico schema della basilica paleocristiana di Concordia Sagittaria, ripetuto e ripreso in età carolingia, che favorisce, in connessione con il "recente" San Saturnino di Tolosa, un'ampia reintroduzione di colonne anche a fusti sovrapposti. Gli inglesi parlano di "stile inglese o normanno", ma questi modi durano a lungo e lo stesso Romanico ne è piuttosto il prodotto: più notevole nei secoli seguenti che non nei secoli XI e XII.

690

Un buon esempio di stile normanno si ha nella cattedrale northumbrica di Durham, iniziata nel 1093 e considerata il maggior monumento dello stile anglo-normanno. Contrariamente alle prime interpretazioni, essa fu ampliata e sopralzata in tempi diversi a partire dalla fine del secolo XI. Ciò non di meno conserva dei caratteri "normanni" molto precisi: la facciata e i fianchi e le torri stesse sembrano ispirate a quello che più tardi sarà lo "stile perpendicolare" del periodo Tudor. Quasi tutte le cattedrali gotiche d'Inghilterra sono nate normanne, epperò con apporti o siciliani o arabico-selgiuchidi. L'arco acuto vi compare forse prima che fosse diffuso nel resto d'Europa e le colonnine svelte su alto piedritto, importate durante e dopo le crociate, conservano qualcosa dell'architettura araba. Caratteristico delle facciate normanne è il ricorrere fitto di archi e colonne che fanno più trina che loggiato. Erano, come a Durham, in origine facciate più basse

691

e presentavano una vasta struttura di tipo palaziale con un ampio e altissimo portale al centro, che fu in un primo tempo la principale fonte di luce per l'intera chiesa.

692 In seguito, questo stile (e si veda il Duomo di Lincoln che riprende fino a una certa altezza una memoria dello stile normanno di Sicilia) presenta degli ordini di logge che si direbbero pisane, se non si scoprisse che la loro fonte è molto più diretta e più antica. L'enorme portone centrale è evidentemente il *dīwān* dell'arte islamica e forse preislamica, come nel
693 palazzo ormai diruto presso Ctesifonte. O in una costruzione di un analogo palazzo presso l'antica Assur, che riscontra bastamente con il tiburio
694 di Norwich anche per il tipo dei lunghi archi su piedritto che sormontano le snelle colonne.

E dato che s'è parlato della Sicilia, occorre ricordare l'inconsueto miscuglio arabo-bizantino del Romanico siciliano. Certo le chiese e i palazzi del periodo normanno (i soli superstiti in un sufficiente stato di conservazione) ci dicono che l'arte araba, con le sue logge leggere e le sue mura compatte, con le sue ceramiche decorative e i suoi giardini e i giochi d'acqua, vi ha lasciato un'impronta fortissima. Basterà osservare
695 la Cattedrale di Cefalù per riscontrarvi un'influenza che dev'essere stata mediata dall'Inghilterra e derivata per evoluzione autonoma degli stili arabi autoctoni, o indirettamente provenienti dagli stati crociati del Medio Oriente.

Quanto al Romanico italiano, converrà parlare ancora dei suoi episodi maggiori dal punto di vista della sapienza costruttiva, non meno che dell'aspirazione alla bellezza in armonia con quel senso di rinascita (uscita da un periodo torbido) caratterizzato dall'esaltazione del lavoro e della sua celebrazione nei calendari figurati – le opere e i giorni – che è proprio del secolo XI in Italia.

Ma prima bisogna distinguere i bacini genericamente: lombardo, veneto e infine toscano, con le sue determinazioni di fiorentino, lucchese e pisano.

696 Dal bacino lombardo dipendono genericamente i monumenti dell'Emilia, su cui predomina Modena con Wiligelmo e Lanfranco. Bisogna credere che l'opera dei due autori di Modena abbia proceduto di conserva e senza sostanziali variazioni di progetto. È nel 1099 che la pia contessa Matilde poté assistere alla benedizione della prima pietra del duomo. Il duomo vecchio teneva il luogo dell'attuale cripta. Il corpo di San Geminiano fu custodito in un deposito provvisorio mentre si demoliva il duomo vecchio. Il nuovo edificio si sarebbe cominciato dalle due parti. Una parte absidale e una facciata con protiro e narcece, dove possono aver trovato luogo in un primo tempo le

sculture di Wiligelmo. La costruzione può essere considerata il modello principe di una facciata a salienti che denuncia all'esterno l'altezza delle navatelle.

Che l'opera non abbia avuto danno nel terremoto del 1117 è poco probabile. Malgrado la sua organicità, non mancano segni di un precoce adattamento del materiale scultoreo esterno a una soluzione di ripiego. La collocazione dei quattro rilievi di Wiligelmo può essere dovuta al crollo di un primo, e non meno robusto, portale sportato in avanti come l'attuale protiro, ma non ancora un "vero" protiro. La facciata stessa deve aver richiesto dei pilastri di rinforzo sulla fronte della grande navata, scompaginando la collocazione della serie dei rilievi che altrimenti avrebbe potuto essere continua.

Certo sono cose degli inizi del secolo XI. E le iscrizioni laudatorie non lasciano dubbi (*inter sculptores, quanto sis dignus honore / claret sculptura nunc Wiligelme tua*). Sembra l'eco della grande giornata che vide consacrato il grande tempio. E le fasi architettoniche sono particolarmente difficili da precisare. Chi ne sa troppo finisce per cadere nelle interpretazioni più fantasiose, perché i documenti dicono molto a proposito di questo o quell'evento svoltosi nel monumento o nei pressi di esso. Ma poco o nulla riguardo lo stato dei lavori più rilevanti.

Che l'opera fosse cominciata dalle due parti è ipotesi ragionevole del Salvini: un incontrarsi di due squadre, che lavoravano senz'aver demolito l'edificio interposto, spiegherebbe al meglio la presenza di un *triforium* ristretto nel mezzo del fianco Nord. Ma la possanza di questa chiesa di marmo bianco è data tutta dal disegno, opera di un Lanfranco che poteva essere anche lui un campionesese come lo furono i continuatori della sua opera ancora memore delle chiese ottoniane.

Gli archi trasversali dell'interno sono indice di una precedente copertura a tetto, mentre le grandi volte furono aggiunte nel tardo Cinquecento. Ciò che manca in questa chiesa è un vero e proprio matroneo, previsto a suo tempo. L'interno della chiesa è attualmente piuttosto oscuro, ma molte luci sono state diminuite o accecate nei secoli successivi. Il grande rosone in facciata (in origine doveva essercene uno molto più piccolo) raggiunge un pieno equilibrio con il suo vuoto rispetto ai pesanti pieni della costruzione lanfranchiana. Ma è stato questo modello con la facciata a salienti che s'impose per gran parte delle chiese lombarde e derivate: come per esempio il San Zeno di Verona, che dev'essere di poco posteriore.

Quanto alla figura di Wiligelmo, di cui val la pena di vedere i men guasti profeti del portale maggiore, egli rappresenta un'uscita decisiva dalla tradizione preromanica. Certo c'è una cronaca antica che parla della tran-

697

698

699

slazione (o ricollocazione) della salma di San Geminiano, presunto primo vescovo di Modena. È così che la contessa Matilde intendeva affermare la sua “impropria” sovranità sull’attuale distretto di Modena e Reggio e ricordare il trionfo della propria casata a Canossa.

700 Modena viene in tal modo promossa a principale città per il controllo civile e militare della via Emilia. E mentre sono molte le città che vedono poi nascere un mercato davanti a una chiesa, Modena pone la grande chiesa già nella piazza del mercato. Ora, il modo di guardare le figure scolpite o dipinte sarà nuovo per tutti. Non più l’*icona* che del corpo dell’uomo non rammemora che una visione lontana e come filtrata attraverso lo spirito dell’astrazione bizantina. Il soggetto (i pannelli di Wiligelmo con le storie della Genesi) è nella gioia e nel dolore dell’uomo con tutto il peso della sua carnalità e delle sue colpe. E si intravede anche, nella bellezza di certi volti, una memoria sbiadita della statuaria antica, ma non si apprezza più perché il pannello è consunto. Ma quali sono i marmi in cui sono scolpite le opere di Wiligelmo? È una pietra simile al botticino: che annerisce per la continua alternanza di caldo e freddo, di umido e secco e si sfalda in seguito all’inquinamento atmosferico.

Dei quattro rilievi, i meglio conservati sono quelli con il Peccato originale, con la Cacciata e il particolare con la morte di Caino. Il rovescio ha talora mostrato lavorazioni d’epoca romana. La *Relatio translationis corporis Sancti Geminiani* ricorda del resto che, a un certo punto, non arrivarono più le pietre che dovevano giungere dalla Lombardia. Ma per miracolo si giunse a scavare in un posto (il posto giusto nel luogo della necropoli romana era già noto): vi si trovarono molte pietre già bell’è squadrate e i lavori furono ripresi con buona lena. In realtà Wiligelmo mostra qui la sua seconda fonte, anche denunciando puntuali somiglianze con un sarcofago del terzo-quarto secolo (conservato nel complesso dei Musei Civici).

701, 702 C’era, dunque, nella maniera di Wiligelmo anche una “romanità tarda”: provinciale, ma autentica e in presa diretta. Altrimenti, e nei rilievi biblici segnatamente, le figure con i loro motivi “morelliani” (le pieghe e le barbe) mostrano di discendere sia dalle figure del chiostro sia da quelle del più tardo timpano dell’Abbazia di Moissac. Specialmente l’Eterno nella Creazione di Eva somiglia assai più ai vegliardi dell’Apocalisse del portale di Moissac che non a più remoti precedenti spagnoli.

703 Ciò per concludere che Wiligelmo viene a Modena già formato: con una scultura sorgiva ma potente. Le prime cose sue possono essere i gienietti destinati dapprima ad ornare i doccioni del tetto. Ma poi, attraverso la tappa di Cremona, e quella nuovamente modenese delle cosiddette “metope” (forse fungevano da capitelli di paraste al sommo delle lesene

esterne), il maestro assume via via caratteri più nettamente “borgognoni”, benché sempre attraverso la mediazione della seconda scuola aquitanica.

I seguaci di Wiligelmo così, ancora vivente il maestro, prendono accenti più drammatici e mossi, come nel Veridico che strappa la lingua alla frode che era inglobato nella muratura esterna. Opera con cui poteva consentire il Wiligelmo sul 1125 e che, per le pieghe cordonate e per la violenza del movimento, potrebbe anche mostrare una dipendenza dai profeti del Portale di Souillac, forse mediata.

Da Modena si può seguire la scuola di Wiligelmo a Piacenza, a Cremona e poi a Ferrara e a San Zeno: dove operano un Guglielmo e un Nicolò chiaramente connessi con l'arte di Wiligelmo. Ma è difficile pensare che il “Glelmo ciptadin” di Ferrara sia lo stesso Guglielmo che opera a San Zeno e ancora meno che possa essere lo stesso Wiligelmo in una fase ulteriore.

704, 705

706, 707

Li mile cento trenta cenqe nato / fo questo templo a San Gogio donato / da Glelmo ciptadin per so amore / e tua fo l'opra Nicolao scolptore. Così l'iscrizione in facciata del Duomo di Ferrara. E i medesimi nomi (Guglielmo e Nicolò) si trovano come firma sotto i lati rispettivamente destro e sinistro delle sculture nella facciata di San Zeno.

Ma il Nicolò tardo che pare si trovi anche a Piacenza sembra già toccato dalla scuola provenzale, con cui si apre un altro capitolo della cultura romanica italiana. Ad Anselmo da Campione sono infine attribuiti i rilievi del cosiddetto pontile di Modena con storie della Passione di Cristo.

708, 709

Benedetto Antelami, l'architettura romanica in Italia

In base a vari indizi molto stringenti sembra ormai provato che lo scultore e architetto Benedetto Antelami si sia formato sui cantieri di Saint-Gilles e Saint-Trophime ad Arles. Può essere che nella lastra erratica del Duomo di Parma (1178) avesse già alle spalle una prima esperienza provenzale, anche se questa famosa lastra con la *Deposizione* è molto più sottilmente ritmica rispetto alle cose provenzali e mostra una volontà di rifarsi a modelli paleocristiani e bizantini. Forse era una transenna del primo pontile del duomo che risentì molto del terremoto del 1117.

710

Ma la sua opera maggiore è nel Battistero di Parma e, forse, nell'architettura antelamica del Duomo di Piacenza. Nel Battistero di Parma con logge esterne ed interne sembrò voler chiudere lo spazio in una sorta di rastrelliera vuota, ma, tra le due file di colonne che il muro interposto (anche se pensato in un secondo tempo) separa o disunisce, fece crescere l'architettura in altezza condizionandola a diventare una vera e propria chiesa a torre (dove i parmensi vollero collocare l'opera più organica sua

711

e dei suoi seguaci). Tra le lunette con allegorie e storie morali e religiose, la più bella e la meglio conservata è la lunetta del portale Sud con l'*Allegoria della vita* secondo la leggenda di Barlaam che, salito su una pianta per non cadere tra le grinfie del mostro, vede che un roditore bianco e uno nero (il giorno e la notte) si alternano nel mordere le radici della pianta che un giorno senza dubbio cadrà. La lunetta del portale Nord presenta l'*Adorazione dei Magi* e figure di profeti e apostoli.

Dopo i lavori nel Battistero, che si protrassero fino al 1216, l'Antelami lavorò anche a Fidenza in San Donnino e diede probabilmente il disegno per il Duomo di Piacenza e per quello (già diverso) di Sant'Andrea a Vercelli: già vicino al proto-Gotico delle chiese cistercensi, seppure nel sovrano e classico equilibrio delle forme.

La sua attività di scultore influenzò ampiamente i maestri campionesi che seguirono fino a Bonino da Campione, cui si deve anche il Bernabò Visconti del Castello di Milano. Ai campionesi spettano le sculture dei mesi del Duomo di Cremona e di quello di Ferrara. Il trionfo dei campionesi s'ha poi nell'arcone principale della Basilica di San Marco. E gli arconi di San Marco ebbero un successo clamoroso e un seguito nel Veneto e anche in Dalmazia nelle successive scuole locali, che già corrispondono al periodo gotico.

Verso la metà del secolo XII, cioè durante il periodo normanno, predominano nell'Italia meridionale chiese di carattere arabo-normanno (Sicilia e Campania: chiese con archi talora acuti e spesso intrecciati, ornate più o meno ampiamente di mosaici medio-bizantini). Così alla Martorana, a Cefalù e a Monreale. Nelle Puglie le piante sono più o meno basilicali con colonne di spoglio o trasferitevi per acquisto da Tripoli, Tolemaide, Sabratha, dove i campi di rovine si estendevano per chilometri e chilometri nel deserto. Gli alzati, a partire dal Duomo di Trani, assumono il modello lombardo con facciata a salienti. Il Duomo di Trani, con un alto campanile in facciata e il sottostante "protiro", può richiamare certe creazioni del primo gotico bretone o insulare. Molto erti sono gli spioventi del Duomo di Ruvo, di Bitonto e dello stesso San Nicola di Bari.

Le chiese cassinesi come Sant'Angelo in Formis e il Duomo di Salerno utilizzano viceversa forme classiche semplificate. Notabile nelle Marche il Duomo di Ancona, simile alle cattedrali di tipo lombardo di cui s'è detto e che in un secondo tempo fu quasi raddoppiato prolungando i bracci del transetto a pareggiare quello di facciata: disegnando per tal modo, almeno in pianta, una specie di croce greca.

Nelle isole della laguna veneta sopravvivono chiese a pianta centrale di carattere bizantino, come a San Giacométo di Rialto e a Santa Fosca di

Torcello, o di ripresa paleocristiana e basilicale, come a Murano e con maggiore autenticità nella Santa Maria Assunta di Torcello. 732
733

Genova ha un'architettura sua propria che tende al verticalismo. L'unica chiesa romanica genovese paragonabile alle grandi cattedrali d'Italia è la Cattedrale di San Lorenzo, molto ornata di logge, listata e incrostata da filari di scisti micacei più scuri e, se lucidati, specchianti. Ma anche la stessa Cattedrale, ricchissima di sculture, fu finita di ornare in età gotica e oltre. 734

La zona più fedele alla tradizione resta il Lazio, dove le famiglie dei Vassalletto e dei Cosmati non solo provvedono al continuo rinnovo della suppellettile antica (monumenti sepolcrali, amboni, iconostasi, pavimenti intarsiati con preziosi marmi di spoglio), ma anche costruiscono in proprio gli elegantissimi chiostri dei conventi annessi alle basiliche maggiori (San Paolo, San Giovanni in Laterano). Sfigurata benché ricomposta dopo il bombardamento, la facciata "classica" di San Lorenzo al Verano era fatta di spoglie antiche ma rilavorate e con ornamenti classici, arricchita da colonne tortili e intarsi di smalti colorati e d'oro. 735, 736
737

Più semplice ma più imponente è il Duomo di Civita Castellana (1210) con il grande frontale che funge da arco centrale – quasi un'entrata trionfale – di un nartece di somma eleganza. Se ne ricordò Bramante per la canonica di Sant'Ambrogio a Milano e Giovanni da Udine, con Bernardino da Morcote, per la loggia di piazza Contarena di Udine. 738

La Toscana ha svolto un ruolo non inferiore a quello della Lombardia durante il periodo romanico. E non conobbe, in nessun secolo, di fronte alla quasi eclissi della scultura, un comparabile vuoto nell'architettura sempre floridissima. Anzi, l'architettura fiorentina sembra discendere direttamente dalla carolingia. E a Firenze la Chiesa dei Santi Apostoli, che piacque al Brunelleschi, porta ancora un'iscrizione (falsa, ma ripresa su tradizione antica) che l'edificio fosse stato fondato dall'arcivescovo Turpino. 739
740

È chiaro che per lo meno il Brunelleschi conoscesse per fama, se non altro, disegni, chiese e manufatti carolini che gli parvero (la testimonianza è del Manetti) tutt'altro che *senza ragione*. Carlo Magno, sdegnando la maniera "tedesca" (Romanico e Gotico), prese ad imitare, andandoci vicino, la buona maniera antica dei monumenti romani rimasti sopra terra.

L'elenco dei monumenti del Romanico fiorentino non è lungo: si tratta del Battistero (creduto antico almeno nel suo nucleo centrale), dei Santi Apostoli, della Collegiata di Empoli, di San Pier Scheraggio (ora in parte recuperato nell'interno degli Uffizi dove l'aveva re-inglobato il Vasari, essendo stata aperta nel primo periodo mediceo o, anche prima, l'attuale via della Soprintendenza, che ora taglia a metà i resti della chiesa). 741, 742
743, 744

Il monumento principe del Romanico fiorentino è il Battistero, la cui nascita è controversa. È un fatto che non si riesca a ritrovare il mitico tempio di Marte cui accenna anche Dante. Scavi più profondi mostrano che fondazioni adatte all'edificio attuale risultano sprofondate nel terreno alluvionale. Probabilmente l'intelaiatura principale dell'ottagono a colonne e pilastri (che ricorda il Pantheon) era antica, ma è stata rinnovata ampliando l'organismo architettonico originario e creandoci sopra il piano attico e l'interna cupola a vele. Tuttavia è l'esterno del Battistero che *fonda* lo stile fiorentino con i disegni geometrici di tarsia formati da liste, quadrati e rombi di marmi mischi (verde o nero di Prato) – conferendo all'edificio un carattere di gaiezza e nettezza geometrica che certo come padiglione di mercato (*macellum*) o come area centrale di una basilica forense non poté avere. Tra le novità più notabili: la doppia cupola (benché l'esterna sia una piramide) e la presenza di una buona finestratura che convoglia all'interno più luce del bisogno. Al centro esistono i resti della vasca ad immersione che Dante ruppe per salvare «un che dentro v'annegava». E si può così pensare anche a un padiglione termale.

745 Le colonne e i pilastri sembrano antichi, ma i capitelli piuttosto “copiati dall'Antico”. Di fuori è interessante l'attico spartito da piatte paraste che interpongono tra loro e l'architrave soprastante un listello di separazione a mo' di pulvino. Nel piano di sotto l'ordine è molto più risentito ed emergente con colonne e pilastri sopra i quali, in luogo del pulvino, vi è il “dado” formato da un elemento di trabeazione isolato.

746 Esistono esempi antichi di soluzioni analoghe, ma per arrivare alla colonna “libera” bisogna attendere la sistemazione delle colonne che reggono il piano inferiore della galleria della Cappella Palatina di Aquisgrana e quella più geometrica e perfetta nell'abside occidentale “ottoniana” del Duomo di Essen. Sarà il “dado” del Battistero che viceversa impressionerà il Brunelleschi, facendogli ripercorrere a ritroso la storia del pulvino.

748 Accanto al Battistero del Duomo l'opera più famosa della fine del secolo XI è la Chiesa di San Miniato al Monte che con l'annesso convento fu (ed è) uno stanziamento fuori porta, con elevazione sufficiente per controllare gli accessi sguarniti di Firenze. La chiesa, largamente restaurata in tempi recenti, non mente tuttavia. Anche se si è andati un po' oltre con il rifacimento degli impietrati, questa chiesa, che terminava con un'absidiosa poi ampliata e sopraelevata, è a tre navi con colonne e pilastri alternati. Le colonne sono in parte rivestite di serpentino e in parte di stucco dipinto: notevoli gli ornamenti incisi e di nettissimo intaglio. E ciò vale anche per il pergamo, mentre il tetto restaurato con travi a vista ornate a colori vivaci rimette in vita un tocco di colore, che indubbiamente c'era.

Ma la struttura di San Miniato con quattro paraste nella parte alta della facciata a salienti non è un'invenzione locale e non deriva da monumenti romani a noi ignoti. Dipende dalla Chiesa di San Salvatore a Spoleto, oggi non ben restaurata in facciata. Ma una ricostruzione molto cauta non potrebbe non porre le paraste sopra le superstiti basi attiche che posano sopra il falso spiovente del falso porticato: il fatto è che San Salvatore, forse in origine un edificio pubblico profano (basilica forense) ridotto a chiesa in età longobarda, aveva certamente un porticato. Il porticato di San Miniato è tutto fittizio e "disegnato", per così dire, sulla facciata piatta. Non manca però di risalti reali, come le sei semicolonne che sorreggono l'arco che sovrasta la porta di mezzo "vera" e le sei semicolonne "disegnate" dalla tarsia con leggero rincasso rispetto all'archivolto. Stupisce la correttezza "vitruviana" delle proporzioni e del taglio dei capitelli.

749

Il bacino pisano e lucchese

Oltre al fiorentino, l'altro grande polo è quello pisano-lucchese di cui il Duomo di Pisa resta l'opera prima, più rivoluzionaria e maggiore di tutto il gruppo. Il Duomo di Pisa è, insieme con la Torre Pendente, il cuore pulsante del cosiddetto Campo dei Miracoli, dove si può respirare, almeno di prima mattina e d'inverno (senza turisti e senza cacciatori di turisti), l'aria serena mista di Grecità e d'Oriente che i monumenti ivi raccolti trasmettono con inimitabile incanto. Fondato nel 1063 e consacrato nel 1118 da papa Gelasio, il Duomo di Pisa era allora ancora lontano dal compimento che occupò tutto il secolo seguente.

750

751

L'iscrizione in facciata loda la bravura ingegneresca di Buscheto ("greco" secondo il Vasari), che doveva comunque essere pervenuto a Pisa dopo un soggiorno nell'Impero d'Oriente ove la pratica ingegneresca non era minimamente scaduta. Poteva essere stato al servizio dei Greci come ingegnere navale e militare. Lo si loda per aver fatto sì che le mani di tenere fanciulle a un suo cenno avessero spostato carichi che a stento mille pariglie di buoi avrebbero potuto smuovere. E si allude certamente non alle pietre delle muraglie, che sebbene grandi non erano nulla di inconsueto, ma alla collocazione delle pesanti colonne: con sistemi di taglie differenziali e mediante oscillazioni controllate, per cui una colonna "basculata" e frenata in contro-oscillazione veniva a ricadere giusta sulla propria base.

752

Il duomo di Buscheto era in forma di croce greca con tre bracci quasi uguali, quello absidale un po' più corto e quello di facciata un po' più lungo. Ma il progetto di Buscheto prevedeva già la quadruplici fila

753

di colonne all'interno (con soprastante secondo ordine) e le arcate cieche all'esterno. Arcate di derivazione armena e previste anche per la facciata, che avrebbe dovuto trovarsi arretrata di tre o quattro campate rispetto all'attuale.

754 L'opera fu decisamente ripresa nel 1181 da Rainaldo, che aggiunse la dicromia "litotomica" sia all'esterno, con impietrate discrete, sia all'interno. All'interno sono listate di marmo più scuro le parti di muraglia che segnano l'incrocio delle navi maggiori e minori (sotto la cupola), come anche i pilastri che si alternano alle bifore nell'ordine superiore.
755 La cupola era prevista fin dall'inizio e fu merito forse di Rainaldo di averla girata ovale con accorgimenti comuni all'arte islamica ma ormai desueti in Occidente.

Questa chiesa colossale, per certi lati "neoclassica" e per certi altri tendente al verticalismo gotico, impose a tutti gli altri edifici del Campo una disposizione coerente e pianificata.

756 La chiesa è vicina, ma non vicinissima, alla Torre Pendente che, non si sa se su di un progetto dello stesso Buscheto, fu fondata, pare, da Bonanno Pisano con fondazioni ampliate fino a penetrare nella falda acquifera. Fu poi tenuta in piedi e, mano a mano che si piegava, storcendola in modo che le parti ultime costruite mantenessero comunque il centro di gravità all'interno della base. Inclinandosi ora un tantino oltre quel limite di sicurezza, forse la cosa che si dovrà fare sarà di smontarla a settori, di ricongiungere i tronconi con pietre nuove e speciali mastici e una serie di leganti in acciaio per permettere alla torre di muoversi in caso di sisma e rientrare in sede da sola. Il fatto è che la torre è un poco il simbolo di Pisa. E i pisani preferirebbero averne una tutta nuova (anche l'attuale lo è in gran parte) piuttosto che restar privi del loro simbolo più banale, ma più visibile e significativo.

757 Il Battistero riprende il programma di Buscheto. Una cupola conica o forse un tetto a capriate avrebbe protetto il Battistero iniziato da Diotisalvi finché non fosse sopraggiunto il mutamento di stile con Giovanni Pisano.

758 Le sculture pisane di quest'epoca, quelle in facciata del Duomo e quelle delle porte del Battistero, sono uno strano miscuglio di Oriente e Occidente. Bellissimi le colonne e i portali, ornati di un fogliame che non è più bizantino ma espanso e quasi gotico. Maestri greci spatriati avrebbero poi scolpito una *Sacra famiglia* traducendo dalla pittura e con un senso plastico derivato dal disegno: il costato del Cristo, anzi, sembra otticamente rotondo, ma in realtà nei punti non emergenti il piano dorsale e quello pettorale si toccano. Il tutto con una verosimiglianza che mostra già ravvicinarsi il Duecento se non il suo arrivo. L'opera è stata poi collo-

cata sulla porta del Battistero, che ha anch'esso delle colonne a ornato fitto e singolarissimo.

Collegato con il Duomo di Pisa è Bonanno Pisano che aveva fuso per il duomo la Porta di San Ranieri, simile alla Porta del Duomo di Monreale. Può essere che l'opera sia stata fusa in Sicilia: rivela un interessante connubio di stile bizantineggiante con una certa giunzione paratattica degli elementi paesistici. Le porte di Monreale, più misurate e a scomparti maggiori, non sarebbero necessariamente anteriori.

759, 760

La somiglianza tra il Duomo di Pisa e quello di Monreale non deve essere senza significato. Il Duomo di Monreale è una grande chiesa che presenta una colonnata classica, con capitelli che si direbbero anche di spoglio, mentre al di sopra i pulvini sembrano tutti uguali, ma in realtà seguono il principio di adattarsi all'imposta del muro e di presentare al di sotto una faccia quadrata. Bonanno, inoltre, risulta citato come presidente di una commissione di vigilanza istituita presso l'Opera del Duomo.

761

762

Le chiese in un certo senso di derivazione pisana sono il San Martino di Lucca, con importanti sculture decorative e rimaneggiato in epoca più tarda, e quasi tutte le chiese a logge della Lucchesia e del Pistoiese. Anche ad Arezzo non mancano accenni allo stile pisano: come la Pieve di Arezzo, con una larga facciata a logge sovrapposte. Allo stile pisano si appoggiano pure diverse chiese della Sardegna, il Duomo di Zara e altre chiese della Dalmazia.

763

764

765

Nel Veneto il Romanico si confonde con il deutero-bizantino. La Chiesa di San Marco a Venezia fu fondata da prima dai Partecipazi e poi ricostruita a partire dal 1063 per iniziativa del doge Domenico Contarini (cantiere che, continuato da Domenico Selvo, fu concluso nel 1094 da Vitale Falier).

766

Il progetto dev'essere anteriore e veramente ispirato alla Basilica Apostolorum di Bisanzio, con le cupole disposte a croce sulle navi e sul transetto. La Basilica di San Marco, dopo l'incendio distruttivo di poco successivo all'inaugurazione (976), fu rifatta sulla stessa pianta, che sarà ripresa, come concetto generale, all'inizio del secolo XII anche dalla Cattedrale di Saint-Front a Périgueux e dalla Basilica del Santo di Padova. Ma la decorazione delle due chiese venete si svolse in gran parte nel secolo XIII e oltre. Non si possono dire romaniche, se non per la tendenza ad architettare per grandi masse murarie: che si ergono, sostenute da pilastri a torre (ma molto più pervi e leggeri di quanto non s'immagini), in modo da poter essere divise in campate coperte da cupole che insistono su pennacchi sferici. Sono chiese a croce greca, anche se in parte modificate. Ma è la sovrapposizione degli stili che fa della Basilica di San

767, 768

Marco quel miracolo che è: un'ornamentazione sempre più ricca che l'ha tutta segnata senza travolgerla. Del resto la gran parte delle chiese, dei palazzi e delle case, le mura, i ponti e gli archi dell'età romanica ebbero il loro compimento nell'età gotica (Duecento, Trecento e Quattrocento).

Concludiamo così con il Romanico: “stile di transizione”, come preparazione al Gotico, per la storiografia tedesca e francese. E dal loro punto di vista è anche vero, ma il Romanico italiano presenta una tale varietà di forme da poter dare inizio a scuole regionali assai disparate – e tendenti, da un lato, al Classico, dall'altro, all'Oriente (bizantino, armeno e islamico) – che ne saranno condizionate negli esiti futuri, pur senza esserne determinate.

Da qui in avanti, per la crescente abbondanza delle testimonianze, dobbiamo cambiare in parte sistema e procedere non solo *per exempla*, come s'è già fatto, ma scegliendo tra i caratteri “romanici” quelli meglio adattati a volgersi in Gotico e a godere in tale svolgimento di una più marcata autonomia.

8. Il Gotico

All'arte romanica succede dovunque (Europa occidentale, centrale e nordica) l'arte gotica. L'origine del nome per indicare un periodo della storia dell'arte è recente, come il termine Romanico. Con ciò ci si rifà sempre alla distinzione del Vasari che chiama «di maniera tedesca» tutta l'arte medioevale, esclusa la carolingia, e parte del Romanico toscano e la fa risalire alle invasioni barbariche con i «Gotti» in prima fila. Ma il Gotico in tal senso (come modo medioevale e arricchito da svolazzi ornamentali che ne rendevano disagevole la lettura) fu termine d'uso prima nelle botteghe degli incisori e stampatori e bibliofili, e con riferimento specifico alle scritture longobarda, anglosassone, cancelleresca e cassinese, giudicate del resto bellissime ma poco leggibili.

Il Ghiberti chiama «gotiche» le mani di un vecchio, ma non dà giudizi di valore né spiega l'origine del termine. Bisogna credere che alla fine del Settecento si distinguesse già uno stile gotico come stile del secondo Medioevo, quando l'eterogeneità stilistica delle molte maniere del Romanico si attenua e la società stessa diventa più uniforme e meno divisa. Il Romanico sarebbe stato uno stile di transizione, anche perché è facile vedervi i prodromi del Gotico e della sua aspirazione all'ordine e alla stilizzazione non senza una forte spinta in direzione del realismo.

Tale realismo sarebbe il portato dei nuovi ceti, emergenti attraverso la milizia, il notariato e il servizio diretto al re o al signore. Si diventa nobili per nascita o per burocrazia. In parte ciò viene a coincidere con la diffusione delle cifre arabe che, carta e matita alla mano, semplificano fortemente i calcoli e sono utili sia al commerciante che al produttore come al notaio o all'esattore. C'è dunque una rinascita economica che dipende in parte dal relativo buon governo e in parte dalla divisione non rigida della popolazione in classi. Queste classi travalicano di solito la stratificazione più antica per clan famigliari che vivevano imponendo balzelli in cambio di una protezione "mafiosa" da altri taglieggiatori.

Non che le cose cambino da un giorno all'altro, né che ci sia una comunità già assestata d'usi, costumi, produzione e sfruttamento del suolo che accomuni tutte le genti d'Europa.

Il Romanico è stato il periodo prima dei grandi feudi civili ed ecclesiastici, poi dei feudi frazionati da una endemica guerriglia tra feudatario e feudatario che “spappola” gli imperi in un pulviscolo di signorie e principati (*bellum omnium contra omnes*): ciò rende desiderabile l'accorpamento e la subordinazione dei feudi a un potere indiscusso e l'organizzazione di grandi strutture burocratiche. Anche i liberi comuni e le repubbliche marinare italiane o anseatiche sono divise, analogamente ai regni, in un potere centrale tenuto normalmente dai grandi e in un potere delegato ed esercitato da assemblee estese o ristrette, scelte o elette con criteri diversi.

Malgrado i grandi papi riformatori e la lotta tra il papato e l'impero, non è più possibile contare su moti spontanei al fine di sollevare contro i signori non più amati una fazione che si sente oppressa, né servirsi di quelle poche leggi che gli stati ex barbarici avevano desunto dalla codificazione romana. L'aspirazione ad avere leggi scritte si rinnova come ai tempi delle antiche tirannidi. Ora sanno leggere in molti. E molti desiderano imparare.

È l'epoca in cui si affermano le grandi università supernazionali: prima in Italia è l'Università di Bologna dove si seguiva l'indirizzo dei glossatori, vale a dire dei commentatori dei libri del diritto romano e del diritto feudale ed ecclesiastico (decretali, diritto canonico). Il fatto di partire dal *Corpus iuris* giustiniano, se serviva a chiarire quale fosse lo spirito delle leggi romane, richiedeva per altro un lunghissimo lavoro di collazione e di elaborazione delle più recenti fonti del diritto e una conoscenza del latino anche parlato; apprendimento che non nasceva del resto nelle scuole conventuali, ma migliorava e cresceva di giorno in giorno, sia per la lettura commentata di un testo di per sé difficile, sia per la consuetudine quotidiana con gli strumenti notarili.

Ciò comporta automaticamente un prevalere del clerico sul laico: una scuola medioevale che, anche se aperta a tutti, anche se finanziata da laici, è necessariamente costretta a scegliere i suoi maestri (e anche una gran parte della scolaresca) tra coloro che hanno pronunciato i voti minori. Questi potranno lasciare gli allievi liberi di sposarsi e metter su famiglia, essendo dispensati da ogni altro vincolo religioso, ma senza che ciò li disinserisca da una struttura trasversale, cioè da una *universitas*. Una università transnazionale, per cui era anche vantaggioso completare le specializzazioni presso università distanti o straniere senza distaccarsi dalla propria struttura (le borse di perfezionamento esistevano anche allora), ma inserendosi in una simile dove si imparavano cose diverse.

Una materia che era insegnata nelle università medioevali era l'astrologia, ma ciò che veniva veramente insegnato era l'astronomia sui testi di Ipparco, Tolomeo, di Aristotele e di Erone. Gli oroscopi venivano for-

mulati anche dai più ferrati astronomi, ma non è che ci credessero troppo. Era un mestiere che rendeva bene e molti non lo consideravano diverso da un beneaugurante discorso o qualche cosa come un redditizio gioco di società. Esistevano università dove era più forte la base umanistica, che portava alle arti nobili. Gli altri mestieri, come quello dell'architetto, non si formavano presso l'università, che però teneva corsi anche di basso profilo per diventare aiutante di un maestro o tutore di un nobile scolaro. In pratica si davano lauree di poesia e in letteratura: ma queste erano lauree *ad honorem* che solo in casi eccezionali potevano essere riconosciute nell'ambiente accademico.

La situazione delle arti (quelle che oggi sono le arti per noi) non passava in genere per l'università, ma riguardava le "Arti", cioè le corporazioni. E la situazione di Firenze è sintomatica: dopo gli *Ordinamenti di Giustizia* di Giano della Bella, chi non era iscritto a un'Arte non poteva esercitare le magistrature maggiori. Ora, le Arti a Firenze si distinguevano in maggiori e minori. Quelle più ricche erano le Arti di Calimala (della tessitura e della tintura dei panni fini), l'Arte della seta, l'Arte dei gualcherai e dei vasai a seconda della situazione economica.

La pittura, quando fu ammessa fra le arti semi-nobili, fu annessa all'Arte dei medici e speciali in quanto si occupava di colori e coloranti, ma ciò accadde allorquando da tempo i poeti e i prosatori, di relativamente scarso prestigio sindacale, vi erano già stati accolti. Anche Dante era iscritto all'Arte dei medici e speciali e risulta che si applicò veramente allo studio della storia della medicina e alla conoscenza analitica di erbari e bestiari.

Alla fine del periodo gotico erano fortissime le corporazioni dei capimastri e dei tagliapietra, tra i quali si reclutavano gli architetti. Questi *collegia* di maestri itineranti erano collegati con le strutture parallele degli stanziali. Gli architetti lombardi e ticinesi erano i più capaci e i più disciplinati. C'era un esubero di manovalanza molto preparata che faceva la trafila per essere prima socio e poi padrone di una bottega. Quando nei primi anni della ripresa del lavoro della cupola del Brunelleschi i lavoranti minacciano lo sciopero se non si assumono ritmi meno "tayloristici", Brunelleschi li licenzia tutti (poi li avrebbe riassunti a salario abbassato) e assume altrettanti lombardi, che rimasero a lavorare nel cantiere del Duomo.

I lombardi avevano tradizioni più consociative del lavoro e ubbidivano ai soprastanti e agli ispettori e al capomastro senza pretendere di lasciare il segno della propria individuale inventiva. A questo punto si può dire che l'arte gotica vera sta per finire, quella in cui l'artista o il gruppo di artisti si attenevano al disegno di base del modello approvato e su questo modello variavano a proprio talento gli intagli, gli impietrati e le sculture ornamentali.

La società in epoca gotica vede moderatamente ridotto il predominio del clero ed è comunque una società fortemente religiosa, dove tuttavia le lotte contro i musulmani (le crociate) vengono predicate incessantemente e fanno proseliti e trovano talora attuazione. Magari con un allontanamento radicale dallo scopo originario o iniziale e con deviazioni anche totali, come nella quarta crociata (1202-1204) che fu dirottata contro l'Impero d'Oriente e che avrebbe condotto alla conquista di Costantinopoli e a una spartizione tra gli stati occidentali.

Durante il periodo gotico la chiesa è all'offensiva su tutti i fronti. Le crociate danno luogo a ordini cavallereschi come i Cavalieri del San Sepolcro, i Teutonici e i Templari: essi furono guerrieri fanatici e crudeli e si misero al servizio della cristianità papale contro tutte le eresie. Una crociata fu bandita da Innocenzo III (1209) contro gli Albigesi, gli eretici della Francia meridionale (Provenza) che derivavano dall'eresia catara: il mondo era fatto di due principi, uno del bene e l'altro del male, e quindi non vi poteva essere un solo dio onnipotente, capace di ripagare nell'altro mondo le ingiustizie sociali. Un'altra crociata fu contro i Borussi o Prussiani, popolazione idolatra della Prussia orientale che parlava un dialetto ormai slavo, e una terza crociata fu contro i musulmani di Spagna e non fu meno sanguinosa delle altre. Quello che non si deve credere è che la trasformazione della carta politica e sociale dell'Europa fosse allora molto più traumatica rispetto a ciò che accade nel mondo presente. O per lo meno s'ha da presumere che queste efferatezze e questi eccidi interessassero più marginalmente i popoli e gli eserciti non direttamente coinvolti.

Innocenzo III (papa dal 1198 al 1216) segna l'apogeo della potenza papale. Ma le sue pretese di dettar legge anche ai monarchi di tutto il globo segnano l'inizio di un rapporto dell'autorità della Chiesa più teso con le altre parti sociali, e meno granitico.

I movimenti post-catari e proto-riformatori che predicano l'eguaglianza sono fronteggiati dagli ordini mendicanti: tra questi, i francescani e i domenicani in primo luogo. Essi dovevano condividere quella povertà, che gli eretici dicevano di voler professare, e dovevano intrattenere con le classi disagiate un rapporto di parità.

Molte opere di bene furono compiute dagli ordini ospitalieri, tra i quali vi erano bravi medici e solerti infermieri. Quanto alla povertà, convien dire che l'ordine francescano divenne un ordine ricco e i domenicani gestirono i tribunali dell'Inquisizione. Il fatto di voler il potere senza il denaro, che è il suo unico contrassegno tangibile, è un controsenso. Potere e denaro sono la stessa cosa. Molto di bene hanno fatto gli ordini religiosi e non solo nel Medioevo. Gli ospedali sono di gestione onerosissima e lo erano fin d'allo-

ra, quando specialmente i poveracci e i vecchi privi di risorse vi ricorrevano a migliaia durante la cattiva stagione anche se non bisognevoli di cure. Un problema, quello di sfollare gli ospedali, che i Comuni del Medioevo conoscevano anche troppo bene.

Si diceva dunque che l'età gotica è un'età in cui entrano in crisi le strutture portanti del Medioevo. Ma non s'ha da dire che non vi brilli una luce di qualche cosa di divino e di celestiale che è raro incontrare in altri periodi.

A causa della crisi delle istituzioni (ma le istituzioni sono sempre in crisi) è sintomatico che in Europa nei secoli del Gotico si arrivi a fissare le lingue nazionali (i volgari illustri) o sulla base del più sviluppato dei vari dialetti in uso, oppure anche fondendo insieme i tratti lessicali e grammaticali più distanti di quei vari dialetti – quando sarebbe stato viceversa così facile estendere a tutti l'uso semplificato e modernizzato (ma non troppo) del latino dei chierici, arrivando nello stesso tempo a una vera unità di tutti i saperi.

Si giunge così alla lingua scritta. Da allora – e in genere per impulso precipuo di una o più opere letterarie di costante o crescente successo – si fissa una lingua letteraria. Essa accomuna di più i molti che non si capivano affatto, pur parlando dei volgari derivati da un modello pregresso (il latino, per esempio). Ma, nel mentre si affermano le nuove lingue, ogni progresso di ciascuna secondo la sua specifica vocazione allontana di più l'una dall'altra le nuove lingue letterarie e non universali. In genere i grandi sconvolgimenti politici, le cadute e i risorgimenti di nazioni e popoli cambieranno molte volte l'indirizzo e le tendenze vincenti. Ma in sostanza i grandi popoli d'Europa non cambieranno più la loro identità. L'italiano di Dante si legge ora da tutti gli italiani e così è del francese d'oïl e del tedesco-francone (o sassone): mentre mutamenti più radicali subiranno i linguaggi della Britannia, benché già intenta a istituire una "lingua franca" tra il francese dei Normanni e l'anglosassone venato di scandinavo dei nativi.

L'età gotica è l'età in cui si finiscono di formare gli stati europei. L'età carolingia e romanica li aveva solamente abbozzati. E anche nelle arti avremo un massimo di differenziazione, a seconda delle personalità già emergenti dei singoli maestri, e una variazione sui tempi lunghi dovuta alla "lingua" acquisita dalle maestranze collegiali.

Architettura e scultura gotica

L'architettura gotica si ha come conseguenza delle crociate. Per l'innesto sugli edifici ottoniani e romanici di strutture molto più leggere e dotate dell'arco acuto di eredità islamica, per l'altezza delle torri cuspidate e per la

presenza di volte a crociera di ogive (volte a otto vele), di guglie e dell'arco rampante si potrà parlare di transizione al Gotico.

Di fronte al tardo Romanico dell'Ile-de-France (l'ala non più esistente della Chiesa di Sugerio, che suggerì i temi e costruì a Saint-Denis il perduto portico dei re, e l'ala omologa della Cattedrale di Chartres) sentiamo che il Gotico è vicino, ma non possiamo dire di essere in una temperie culturale veramente diversa dal Romanico.

L'ordine dei benedettini cistercensi ("di Cîteaux": *Cistercium*) – il quale fu fondato da San Bernardo, detto di Chiaravalle poiché fece costruire nel 1115 l'Abbazia di Clairvaux (Chiaravalle) – praticò tempestivamente uno stile protogotico che fu lì per lì il più diffuso, perché mirava alla massima semplicità. Nelle opere portate a termine entro il secolo XII non si distingue dal Romanico, se non per un diffuso impiego dell'arco ogivale e della crociera di ogive (*augere* = incrementare in altezza) che implica la presenza, appunto, dell'arco acuto anche nelle crociere.

769

Le abbazie cistercensi che appaiono in Italia alla fine del secolo XII sono dipendenti dalle consorelle francesi, ma anche in Francia non si esclude un precoce influsso dell'Ile-de-France sull'architettura cistercense. Modernamente si tende piuttosto a diminuire il ruolo dell'architettura degli stati crociati e del Romanico meridionale sulle origini del Gotico (cistercense e non).

Infatti le abbazie di San Galgano, Casamari, Fossanova (per toccare solo le espressioni più pure dell'arte d'importazione) non si distinguono granché dalle chiese cistercensi francesi o tedesche che usano una struttura molto semplice a pilastri possenti, cilindrici o quadrati, con o senza appoggio di lesene, con volte a botte (e progressivamente a crociere) e pilastri a quadrifoglio o risultanti tali dall'appoggio di quattro semicolonne. Tra le più primitive è l'Abbazia di Le Thoronet, che esaspera gli aspetti arcaici quasi rifiutando la leggiadria del nuovo stile.

770, 771, 772

773

Al Gotico cistercense appartengono anche le cattedrali e molte chiese minori delle circoscrizioni di Noyon e Laon. In genere già queste chiese sentono l'influsso dell'Ile-de-France, dove una delle chiese di più precoce fondazione è proprio Notre-Dame di Parigi. La prima pietra fu posta nel 1163 e il coro (la parte che in genere veniva eseguita per prima) fu terminato nel 1182. La pianta prevedeva doppie navate laterali e quindi un doppio ambulacro attorno al già esteso coro e una serie di contrafforti laterali che contribuissero a ricevere le spinte delle volte della nave centrale (certo si prevedeva una minore elevazione), mentre un secondo piano di contrafforti corrispondente al terzo piano dell'edificio prendeva la forma dell'arco rampante: con contrafforti alternati e che costitui-

774

775

776 vano il muro di divisione tra cappella e cappella. L'attuale Notre-Dame ha nel centro un transetto poco sporgente: i grandi rosoni, che sono la fonte principale di luce, sono anche dei modelli di grandissimo pregio nel genere "vetrata" (certo in gran parte rifatti ma pur sempre con una larga base di autenticità).

777 Quanto all'intero corpo della chiesa su cinque navate, dalla facciata al coro essa risponde al tipo delle chiese precoci dell'Ile-de-France e regioni
778 limitrofe (specialmente delle zone renane, compreso il Duomo di Basilea): la tripartizione in un primo ordine di colonne cilindriche molto possenti e basse, unite da archi acuti con archivolti con doppia ghiera ma possenti e lisci; un secondo ordine di tribune che si affacciano ciascuna con un *triforium*; il terzo piano delle grandi finestre. Dai capitelli delle colonne basse si staccano, con base modanata, tre steli (come tre colonnelle binate a due a due e allungatissime) che si conchiudono in alto con un triplice capitello che sorregge, a sua volta, un elemento trapezio in guisa di mensola su cui vengono a cadere i "piedi" degli otto costoloni delle volte a otto vele.

Notre-Dame è una chiesa gotica relativamente primitiva, in cui lo sviluppo dello stile gotico è cresciuto parallelamente ai sopralzi dei muri. Ma gli ultimi architetti (e i restauratori recenti) hanno agito con grande conoscenza dello stile gotico e del suo divenire in modo da renderla in tutto esemplare.

779 Come monumento tipico ed esemplare (del secolo XIII in Francia), si suole presentare la Cattedrale di Amiens, praticamente finita nel 1288. Architetti furono Robert de Luzarches prima e più tardi Thomas de Cormont e suo figlio Reynaud, ma non è facile determinare le parti di ciascuno.

Evidentemente anche a Notre-Dame di Amiens ci fu, come a Parigi, un primo progetto relativamente basso che s'interruppe a un livello inferiore a qualsiasi imposta degli archi. Si salì subito molto più (rispetto a Notre-Dame di Parigi) già con il primo ordine, e i pilieri polistili qualificano la chiesa da cima a fondo. Più ridotta è la parte dei *triforia* (o tribune), mentre è elevatissima la parte alta, dove trovano luogo le finestre istoriate che danno luce e colore alla chiesa mentre la spinta della volta è contenuta da due serie sovrapposte di archi rampanti.

780 Il sistema di Amiens è stato schematicamente interpretato dai grandi teorici e restauratori del secolo scorso: Eugène Viollet-le-Duc, August Choisy e Jean-Baptiste Lassus. La sezione prospetticamente visualizzata del Viollet-le-Duc è rimasta giustamente paradigmatica per dimostrare la perfetta organicità del Gotico francese e la sapienza dei suoi costruttori. Non c'è dubbio (vedi lo Springer-Ricci) che essi conoscevano quasi tutti i procedimenti euclidei per la derivazione di qualsiasi sistema di proporzioni (anche in connessione alla teoria dei triangoli simili) e quindi un fascio

di concorrenti poteva ripetere qualsiasi motivo decorativo a scala quanto si volesse ingrandita o diminuita. Ma questo non interessava i maestri gotici, i quali credevano alla sapienza della tradizione di cantiere e all'infallibilità della loro pratica.

Il Viollet-le-Duc e lo Choisy nei loro primi lavori indicarono bensì nel Gotico un'architettura funzionale cui avrebbe fatto bene di ispirarsi l'architettura del ferro per costruire delle "macchine per abitare" con un secolo di anticipo su Le Corbusier. Tutto è ridotto tendenzialmente a pilieri e pilastri che sono tenuti al loro posto dal gioco delle spinte e delle contropinte: con spessori di muro minimi, per salvaguardare l'abitabilità dei *triforia*. Dietro i *triforia* le travi del tetto delle navatelle controspongono, in modo da bloccare lo spanciamiento esterno dei muri. All'esterno un contrafforte maggiore o un barbacane "a torre" contrasta ogni spinta verso l'esterno e cresce tanto in altezza da potervi ancorare i due archi rampanti sovrapposti che contrastano lo sfiancamento delle volte ai livelli delle finestre colorate e dell'ultima gronda della nave maggiore.

In pratica, la grande massa del contrafforte stesso è sufficiente a bilanciare insieme la spinta complessiva della navata maggiore e delle navatelle. E infine la guglia (paradosso statico) pesando sul contrafforte non lo indebolisce, ma lo rafforza. Certo, esperimenti con modelli lignei e quindi in misura minore e in muratura potevano dimostrare la bontà di queste procedure. Un grosso peso poggiato sopra un'asta cui siano collegate delle travi nel luogo degli archi rampanti (mentre nel piano dei *triforia* ci sono veramente le travi) sarà tanto meno spostabile quanto maggiore sarà il peso sopportato.

Ma bisogna che il peso sia retto dalla parte in muratura su cui insiste: e gli archi rampanti in genere si possono anche togliere ché non succede niente. Che l'arco acuto sia più resistente dell'arco a pieno centro è ancora da dimostrare. Il fatto è che l'arco acuto, se è veramente acuto, annulla le spinte laterali, ma esige un tale sovraccarico di muratura per coprire i medesimi spazi da richiedere una crescita di peso, che comprime in modo marcato la muratura sottostante.

L'assunto si prova dove il gioco dei contrafforti non consente di appoggiarsi ai muri a scarpa dei potenti barbacani, che contribuiscono a dare alle parti basse delle chiese gotiche delle sezioni portanti enormemente superiori al bisogno. E ciò avviene in particolare con le torri campanarie. Di esse pochissime hanno resistito al passare dei secoli: e soprattutto le basiliche a due torri gemine in facciata o sono totalmente rifatte in epoca moderna o sono molto disformi e "più romaniche" rispetto al progetto originale o le cuspidi non ci sono perché sono cadute durante la costruzione.

La maggior parte delle guglie non sono mai state costruite (come nelle due Notre-Dame di Parigi e Amiens). La sopravvivenza delle cattedrali

gotiche è data dalla ragione opposta a quello che di solito si dice e cioè è dovuta all'assenza (o quasi) di terremoti nelle zone continentali della Francia e della Germania che ha favorito la lunga conservazione di strutture anche mal equilibrate e male costruite. Spesso le volte hanno resistito non per essere ben connesse e ben tagliate, in modo da stringere perfettamente i cunei di cui sono teoricamente composte, ma, come nelle volte romane, hanno tenuto i leganti fatti con mastici di bitume e cementi per cui, come le volte romane, hanno funzionato in quanto costruzioni monolitiche. Spesso le vele sono di legno intonacato. I bombardamenti della Prima Guerra mondiale (a cannonate) e quelli della Seconda (praticamente con bombe d'aerei e spezzoni incendiari) hanno forato, sbocconcellato, massacrato nella Prima Guerra le cattedrali di Strasburgo e di Reims senza abbattele le colossali fabbriche. Mentre nella Seconda Guerra le cattedrali di San Sebald e San Lorenzo a Norimberga sono state sfondate, annerite e consumate dal fuoco, ma sono rimaste in piedi fino al tetto e fino alle cuspidi dei campanili. Anche se una grossa bomba colpiva un pilone alla base, il risultato era di aprire enormi squarci nella base del pilone senza farlo cadere.

Per distruggere una cattedrale gotica bisognerebbe minare alla base tutti i piloni, uno per uno. Altrimenti la macchina statica, che *sembra* giocare con l'assenza di strutture portanti (ridotti apparentemente tutti i corpi verticali, come i pilieri a fascio, a filiformi grafie), resiste a qualunque assalto. C'è infatti in ogni cattedrale ben costruita un eccesso di sezione portante per qualsiasi carico di punta e un pari eccesso di elementi contro-spingenti per ogni elemento sotto sforzo in direzioni diverse dalla verticale.

I maestri francesi andavano giustamente fieri delle loro creazioni. Perché senz'essere troppo ardite come concezione tecnica, le loro opere rappresentavano molto bene quest'arditezza. Gravavano pesantemente nel piano di fondazione e sembravano librarsi ardite e senza peso alla conquista dei cieli.

Le cattedrali della Renania settentrionale introdussero degli alti portali desunti dall'architettura islamica (e normanna), ma poi li conclusero a immagine e somiglianza dei portali romanici della Borgogna: con un altro *trumeau* che ne bipartisse l'entrata. Ciò si verifica anche nella Cattedrale di Strasburgo, dove le statue della facciata occidentale sono meritatamente famose quanto quelle della Cattedrale di Reims.

Malgrado la sopravvivenza di elementi romanici, le chiese britanniche si distinguono per la vasta disseminazione di motivi ornamentali che investono tutti gli elementi strutturali e che sono spesso di complessa matrice (come nelle cattedrali di Durham e di Wells, in costruzione poi per secoli). Non mancano tratti di geniale bizzarria, come nel grande pilastro incrociato che lega idealmente la navata e il coro. Più caratteristica dell'arte inglese tarda è la moltiplicazione degli elementi ornamentali e, a un certo

781

782

783, 784

punto, l'uso delle incartellature lignee, particolarmente richieste nelle volte stellate e negli archi Tudor o "a schiena d'asino" con cui, verso la metà del Cinquecento, si giunge nuovamente alle costruzioni quadrate e allo stile gotico perpendicolare, con una particolare attenzione retrospettiva verso il periodo delle origini. 785

Le cattedrali inglesi si distinguono in genere per l'alta torre sull'incrocio delle navate con il transetto: che dà luogo a un tiburio o in certi casi, come a Canterbury, a una vera e propria torre più alta delle torri di facciata. La semplicità dell'esterno non corrisponde spesso alla ricchezza degli interni. 786

Caratteristico dello stile quattrocentesco è l'uso generalizzato della volta stellata: oramai schiacciata contro il soffitto piano, in modo da dare origine a un gioco di nervature che salgono da un pilastro centrale e quindi percorrono radialmente tutta la volta, ricadendo a cascata lungo i limiti esterni del vano come nel Chiostro di Gloucester e nelle sale capitolari dei conventi di Terrasanta e soprattutto nella Sala capitolare della Cattedrale di Wells. 787
788

Il Gotico danubiano predilige la cosiddetta *Hallenkirche* con la navata solo di poco sopraelevata o di pari altezza rispetto alle navatelle. Le *Hallenkirchen* (chiese a sala) sono state poi preferite dai luterani perché si formava più facilmente una comunità "corale", che era diretta da un pergamo sopraelevato dove saliva il predicatore per il suo sermone. Un esempio di chiesa a sala è la Cattedrale di Santo Stefano a Vienna, con un campanile incorporato ma laterale che è stato finito in epoca tarda e più volte restaurato. Il modello del campanile di Santo Stefano ha poi influito sulla cuspide del Duomo di Bolzano. 789
790

In Spagna e Portogallo e a Praga il Gotico è piuttosto connotato come tardo Gotico o Gotico fiammeggiante. Anche la Cattedrale di Burgos, partita come una chiesa tardo romanica, si convertì a un certo punto a un gotico sovraccarico che prelude al barocco spagnolo (e in un certo senso già lo attua, specie per l'ornamentazione). Il Monastero di Belém è una *hallenkirche* molto slanciata e con volte stellate. La Cattedrale di Praga per la solenne semplicità del tracciato fa pensare, nell'essenzialità dei due soli piani di cui il secondo ampiamente finestrato, all'intelaiatura di un sistema ininterrotto di finestre. La costruzione, cominciata nel 1344, fu continuata dopo la morte di Matteo di Arras da Pietro di Gmünd, ossia Pietro Parler, educato a Colonia, che ebbe una vasta imprenditoria e cantieri sparsi in "tutto il mondo". 791
792
793

Come modello si poteva a questa data sentire la suggestione della Sainte-Chapelle di Parigi voluta da Luigi IX quale scrigno preziosissimo di una "reliquia" inestimabile (la corona di spine con cui Cristo fu incoronato), e perché fosse il secondo luogo per l'incoronazione dei re di Francia. 794

La Sainte-Chapelle, per quanto quasi interamente rifatta da Viollet-le-Duc e Lassus, non fu amata né dal Secondo Impero né dalla Comune di Parigi e cominciò a diventare il sacrario civile della Francia della Terza Repubblica, recuperando anche nella stima degli specialisti e degli amatori la considerazione che meritava quale monumento anomalo e quale autentico prodotto della scuola di Parigi. La sua vita era stata del resto assai travagliata anche prima perché declassata molto presto a cappella di un palazzo che rimase proprietà di un ramo cadetto della famiglia dei Valois.

In essa si distingue una parte semi-interrata fastosissima: per vetri e smalti multicolori che illuminano tutte le strutture portanti, ricevendo luce dalle colossali vetrate della parete d'ingresso e da quella terminale. La corona di spine avrebbe dovuto pendere dal soffitto della cappella superiore che, con due tribune a gradinata, dava posto al re e ai nobili da un lato e ai rappresentanti degli Stati Generali dall'altro.

Coperta di sottili volte vivacemente colorate e "stellanti", chiusa tutta da vetrate scintillanti, cambiava aspetto di minuto in minuto per il continuo trascolorare delle toppe verdi gialle azzurre e rosse che raccontavano la gloria della religione cristiana e quella della Francia. Le figurazioni erano dovute ai maggiori maestri vetrai della Francia, ma ciò che era stupefacente era l'assistervi a un'alba o a un tramonto. Allegorie e simboli vi si sprecavano e così motti e scritte che vi erano sparsi dovunque. I loro caratteri, studiati apposta per essere i più semplici e comuni a tutti i Francesi, difficilmente si potevano tenere per consueti.

Anche se non molti dei parigini ebbero occasione di vederla ai suoi bei giorni, fu sicuramente visitata dagli artisti e poté influire su opere contemporanee o esserne influenzata, come nel caso appunto del Duomo di Praga o del Camposanto di Pisa. Si discute se la guglia a freccia che l'incorona (nella quale si sarebbero dovute ritirare le insegne regali e papali fatte discendere, insieme alla teca delle reliquie, nei giorni delle cerimonie e delle convocazioni) sia stata tutta rifatta in epoca moderna (copiandola da un libro d'ore dei de Limbourg, il *Très riches heures du Duc de Berry*, poiché gli autori avevano posto questa architettura a fondale di una scena pastorale) o se ne rimanesse in piedi un troncone. In realtà la guglia della Sainte-Chapelle ci fu sempre e se talune delle antiche rappresentazioni non la segnano non vuol dire niente: la documentazione grafica è inestimabile per studiare la vita di un monumento, ma in un appunto grafico, che poi debba essere tradotto in una stampa popolare, una guglia anomala nel centro del tetto di una cappella può sempre essere dimenticata o soppressa.

Fu comunque proprio in connessione con la Sainte-Chapelle che è stata posta l'idea della chiesa inferiore e superiore nella Basilica di San Fran-

795

796

cesco ad Assisi. Anch'essa, come la Sainte-Chapelle, ebbe pure una cripta sotterranea e segreta per riporvi le reliquie più preziose e fu usata anche per sepoltura: si articolò praticamente in due chiese, una superiore e l'altra inferiore. La chiesa di Assisi, una chiesa sottratta fin dal principio alla giurisdizione ordinaria e dipendente direttamente dal papato, o fu pensata dal principio come "simile" alla cappella del re di Francia o in un secondo tempo vi fu una significativa convergenza.

La chiesa che si volle contrapporre come Gotico italiano al Gotico francese, in cui si sono notate scarse parentele con le chiese cistercensi, è una chiesa ciò non di meno "alla francese". Solo quando ci si rese conto che, anziché una chiesa povera, sarebbe stata una delle più ricche della cristianità (e si previde di mascherare la struttura povera con le pitture e gli affreschi) forse in qualche parte la chiesa si staccò dal suo modello francese. Il modello prescelto, come bene vide Wolfgang Krönig, non è in questa o quell'altra chiesa francese, ma nella bianca e tersa Cattedrale di Angers, che aveva rifiutato del Gotico l'ornato, il sovraccarico, i pinnacoli e le ghimberghe, ma aveva mantenuto la divisione in due zone (il paragone vale per Assisi, chiesa superiore). Una zona era quella, compatta, sotto il "corridore" dove scendevano fino a terra svelti pilastri polistili che avrebbero aperto un primo ambulacro a galleria al di sotto dell'altra zona, quella delle finestre che si ergevano altissime con le loro ogive scarsamente acute.

Fin qui la descrizione di Angers vale anche per Assisi. E anche ad Assisi la volta a crociera non impiegò l'arco debolmente acuto se non tra campata e campata, mentre le crociere (a quattro vele) non erano ogivali, non crescevano cioè oltre la linea segnata dall'incontro delle falde trasversali che si ricongiungevano al sommo in linea retta. Il colmo del tetto non andava però caricato di pesi eccessivi e le travi del solaio a doppia stampella avrebbero scaricato il peso del tetto fortemente spiovente sulle mura laterali e i contrafforti. I contrafforti a torre sono stati certo aggiunti in un secondo tempo: quando fu compiuto il disegno della chiesa inferiore, che inglobò un precedente sacello usato dal vescovo di Assisi e Perugia per la benedizione degli animali.

Ma com'era sorta la grande chiesa e come poté la grande devozione per un *outsider* essere assunta e fatta propria dal papato? San Francesco moriva nel 1226. Nel 1228 fu proclamato santo da Gregorio IX. Frate Elia divenne erede universale e unico dell'Ordine (già scisso tra osservanti e conventuali). Egli ricevette dal papa la donazione del terreno già malfamato: una zona anticamente fortificata ridotta a luogo di supplizi e poi riscattata dal rito pastorale della benedizione degli animali. Il giorno successivo alla

canonizzazione lo stesso papa posava la prima pietra della futura chiesa di Assisi. Nel 1230 vi fu traslato il corpo del santo: quindi una parte della chiesa inferiore era già allestita. La chiesa inferiore era così una sorta di basilica-crypta con due transetti a tre navate.

803 La chiesa superiore prendeva come modello la Cattedrale di Angers (e per i contrafforti a torre la Cattedrale di Albi: una delle costruzioni più vicine al tipo cistercense). Consacrata nel 1253, non era del tutto compiuta e se v'erano pitture erano schiettamente romaniche e prevalentemente ornamentali con qualche figura devozionale. Autore e architetto dell'opera fu, secondo ogni indicazione, Frate Elia, di cultura *francisant* e poi passato, quando presero il sopravvento gli osservanti, al servizio della corte
804 sveva (tanto che lo si suppone autore anche del Castel del Monte in Puglia). Accanto a lui per Assisi si nomina un Filippo da Campello. Per un lungo lasso di tempo i lavori della basilica non furono più ripresi per l'opposizione degli zelanti e le lotte tra le fazioni e signorie che si disputavano il dominio del forte da cui si controllava l'ingresso all'Umbria, ricca di armenti, di oliveti e di acque.

Anche il papato era in quel punto implicato in gravi faccende e travagliato dalle lotte tra papi e antipapi, con una forte ipoteca franco-aragonese da dover contrastare e nell'endemica, riottosa spavalderia dei baroni, mentre Roma aveva ripreso il titolo di Comune senza però darsi un minimo di regolamento rispetto ai diritti acquisiti dai feudatari. Una delle prime mosse che fece Niccolò III Orsini (1277-1280) fu di richiedere per sé il titolo di senatore di Roma, che era la più alta carica laica (che intendeva modellarsi sui comuni di antica libertà): era una carica e un nome che nella Roma bizantina e poi papale era sempre stata intesa come simbolo e custode delle antiche libertà – una carica in qualche modo sempre elettiva, anche se l'elezione era demandata a corpi ristretti ed eterogenei.

Fu papa Orsini che, servendosi dei suoi cardinali supplenti Colonna e Savelli, mantenne unite le due cariche (papa e senatore) che si contendevano il predominio sulla città e sui piccoli feudi e i piccoli latifondi del Lazio. La Chiesa di San Francesco cessò di essere una primaziale relativa a un ordine di recente costituzione e divenne la base del prestigio e della potenza del papato.

805 Mentre nella chiesa inferiore c'era una decorazione a parti staccate, per la "pittura grande" della chiesa superiore sicuramente fu chiamato Cimabue, con uno stuolo di aiuti e sostituti, e dalla campata di testata del transetto fu cominciata la volta con gli evangelisti. C'erano i quattro evangelisti
806 con la simbologia d'uso delle quattro parti del mondo da essi evangelizzate. E poiché a San Marco si attribuiva l'Italia, questa Italia è riassunta da una

veduta schematica di Roma che, secondo le consuetudini di allora, era pure sintetizzata in una scelta di edifici riconoscibili raggruppati in una sorta di conglomerato di edifici.

Ora lo stemma degli Orsini compare su un edificio dominante, per cui si pensò dapprima al papato di un Orsini: Niccolò III giustamente; solo che quel palazzo in quella collocazione non è il Laterano (sede allora tradizionale del Papato), ma il Campidoglio e allora sembrò che l'indicazione topografica perdesse ogni valore cronologico: perché di senatori Orsini ce ne sono stati tanti, da lasciar possibile qualsiasi data dal 1170 al 1300. Ma poiché lo stemma Orsini connota il palazzo del Campidoglio e la chiesa era fondata e pagata dal fisco papale, vuol dire che quel simbolo compiva in pieno l'ufficio suo di rappresentare l'autorità del papa-senatore e rivendicarne il suo potere anche temporale su tutta l'Italia. Per la storia dell'arte ciò significava che la pittura "grande" della volta e del transetto era stata cominciata da Cimabue e dai suoi fra il 1278, inizio del senatorato papale, e il 1280, quando Nicolò III muore.

Se andiamo a considerare che d'inverno un grosso lavoro di fresco non si intraprende mai, andiamo sulla bella stagione del 1278 con quasi matematica certezza. Così sulle mura della Basilica di Assisi nasce la grande pittura "gotica" italiana. Nasce più specificatamente la pittura moderna: una pittura che, attraverso la maniera greca di Cimabue (che coinvolge anche tutto il transetto) e il neopaleocristiano del Torriti, finisce per sboccare nelle storie di Isacco, dipinte attorno alle finestre della terza campata, e nelle figure più rocciose e scattanti della controfacciata che entrano nella zona bassa tenuta dalle Storie francescane. Queste sono dipinte sopra il falso zoccolo e giungono fino al "corridore" impegnandovi tutta la navata. Le Storie francescane costituiscono l'indispensabile premessa al Giotto di Padova, alle Storie della Maddalena di Assisi, alle Cappelle Bardi e Peruzzi nella Chiesa di Santa Croce a Firenze e (alla fine) alle Storie dell'infanzia del Cristo nella basilica inferiore assisiata. Queste ultime, assieme al trittico a doppia faccia dell'altare già nella vecchia Basilica di San Pietro (ora nella Pinacoteca Vaticana), "tirano tanto alla moderna" (Vasari) che si direbbero scorciate secondo le regole della prospettiva rinascimentale.

E giacché ci siamo, vediamo quali sono i settori trainanti del Gotico nell'architettura e nella scultura italiana. Va da sé che all'inizio del Duecento nessuna chiesa italiana (tranne le abbazie cistercensi e qualche chiesa di carattere arabo-normanno, come la vecchia Cattedrale di Salerno) presenta caratteri spiccati di stile gotico.

In questo senso è probabile che la prima chiesa gotica sia proprio San Francesco di Assisi, dove però, benché non manchino le vetrate nel

807

808

809

810

811

812

813

814

815

coro (abside) opera di maestri francesi e di loro seguaci, l'elemento "pittura a pennello" svolge una parte preponderante.

Dobbiamo limitarci a pochissimi esempi. Ripetiamo però che l'ornamentazione ultima della Basilica di San Marco e la fase conclusiva della Chiesa di Sant'Antonio a Padova sono indubbiamente gotiche. Ma le più gotiche delle chiese gotiche sono quelle tarde: come il Duomo di Milano e il San Petronio di Bologna, che rimasero interrotte.

816

817

818, 819

820, 821, 822

823

824

Possiamo quindi considerare le cattedrali di Siena e di Orvieto e poi Santa Maria Novella a Firenze, Santa Maria sopra Minerva a Roma e Santa Maria del Fiore e Orsanmichele a Firenze. Miste di gotico sono moltissime altre chiese in Toscana e in tutta Italia. Altre, come Santa Chiara di Napoli, si sono rivelate gotiche dopo le demolizioni causate dall'ultima guerra (che hanno reso irrecuperabili le "ingabbiature" di stucco e i tamponamenti che le hanno nel tempo trasformate in manieristiche e barocche).

La Cattedrale di Orvieto, di cui si teme lo smottamento insieme con tutto il costone di roccia su cui posa, è un capolavoro di architettura gotica italiana: le chiese di gran costo e mole hanno quasi sempre una facciata più tarda. Vi si rispecchia uno stile più tardo perché la facciata è l'ultima parte che si costruisce e i tempi di costruzione sono relativamente lenti, lavorando sempre con grandi interruzioni. Quando si arriva alla facciata, lo stile è di solito già mutato.

825

Nell'esempio di Orvieto, il duomo probabilmente partì romanico, con pianta basilicale, tetto a capriate e sagome già gotiche nelle colonne rotonde e listate in parte di pietra scura. Una parte delle listature era di stucco dipinto già in antico. C'erano molte pitture sulle pareti che poi furono dilavate dalle infiltrazioni d'acqua. Forse il ricorso di bianco e nero è troppo esteso sia dentro che fuori. Ma ciò che conta è che la facciata che si deve a Lorenzo Maitani (probabilmente su un disegno dell'"Operaio" Fra Bevignate) è una splendida creazione del Gotico italiano: nel quale tutte le sagome, le finestre, gli archi sono gotici, ma manca quello slancio ascensionale che sogliono dare le torri in facciata. Forse è questo il primo esempio di facciata tricuspidata: e par certo che il Maitani, che diventa maestro della fabbrica del 1310, ne abbia portato avanti il progetto fino al livello della galleria. Poi il disegno che conclude la facciata dev'essere stato suo (pur essendosi provato a schizzare in un disegno estemporaneo una facciata monocuspidata come quelle disegnate da Giotto nelle Storie di San Francesco ad Assisi).

826

827

Ma la facciata tricuspidata (come sempre la facciata è, in realtà, un paramento in gran parte posticcio) ci riporta in un clima di alta decorazione: dove la tripartizione della chiesa si palesa nei quattro pilieri che terminano in quattro guglie a due a due di differente altezza. Rispetto al corpo del-

la chiesa e fin dal livello della galleria, la facciata è del tutto fuori misura e si stacca dalla corrispondenza puntuale con l'interno.

A livello dei due spioventi a coronamento delle navatelle è già tutto "a vela": uno spazio pentagonale (rettangolo + triangolo di Eulero) che ha uno slancio comparabile a quello delle sottostanti ghimberghe e tale da armonizzarsi (pur essendo ora tutto decorato da mosaici tardi e multicolori) con la maggior cuspide della navata maggiore, che termina con un triangolo equilatero dopo aver inserito entro la stretta delle due guglie più alte un motivo quadrato di nicchie (con statue di varia epoca) che racchiude il rosone.

Da notare i quattro pilastri multipli e di scarso aggetto e tutti istoriati (Storie della Genesi, Albero di Jesse, Storie del Nuovo Testamento, Giudizio finale). Queste opere fanno del Maitani uno dei più grandi scultori gotici d'Italia per il suo naturalismo vivacissimo e non anatomico. Sopra queste paraste a fascio dilatato (alla radice dei pilastri maggiori con le guglie) si ritrovano, fusi in bronzo, i quattro simboli degli evangelisti: l'angelo, il leone, l'aquila e il toro (la fusione dell'aquila fu pagata al Maitani nel 1330).

Diversa la storia del Duomo di Siena (consacrato nel 1179), ma connesso con la facciata di Orvieto. Dal 1260 al 1278 è citato come imprenditore un Fra Melano (dei monaci di San Galgano, che avevano preso in cura la costruzione del nuovo duomo). Simile al Duomo di Orvieto per le colonne a corsi bianchi e neri, la chiesa è scompartita da pilastri a fascio che sorreggono gli archi tondi delle navatelle, mentre di sopra si eleva un secondo ordine di paraste con finestre archiacute.

È possibile che la venuta di Nicola Pisano a Siena per il pulpito del 1265 rappresenti il fatto nuovo. Oramai tutta l'architettura senese sembra orbitare attorno a questa impresa, dove Nicola è presente insieme a Giovanni, Arnolfo, Lapo e Donato. Scultori molto meglio noti da quando le fotografie anche a colori sono state diffuse in moltissime copie e in serie organiche. E pare che la chiesa com'è (compresa la cupola che arieggia quella del Duomo di Pisa) sia opera di Giovanni Pisano, cui ancora si ascrivono la parte bassa della facciata, con strombi molto più profondi che a Orvieto, e la policromia, che ne rende festoso l'apparato. Ma il progetto di Giovanni dev'essere stato ripreso in un secondo tempo da chi già aveva visto la felice conclusione tricuspidale del Duomo di Orvieto. I tre portali potevano essere destinati in origine a un portico avanzato, dietro cui si poteva alzare una facciata anche molto diversa.

Con il Gotico cistercense sono connesse le due chiese conventuali di Firenze: Santa Maria Novella e Santa Croce. Santa Maria Novella fu opera di due architetti che conoscevano sia il Gotico d'oltralpe che quello ci-

828

829

830, 831, 832

833, 834

835

836

837

838

839, 840

841 stercense. La pianta di Santa Maria Novella, regolare con qualche irregolarità dovuta alle preesistenze, fu l'opera iniziata dai domenicani Fra Sisto e Fra Ristoro nel 1246. Probabilmente le volte avrebbero dovuto limitarsi alle navate laterali, ma un mutamento in corso d'opera era un fatto normale e i domenicani tendevano ad avere i maestri in casa che seguivano le disposizioni dei superiori; di più, le chiese domenicane trovavano facilmente dei mecenati nel consorzio civile. Ci sono anche altre irregolarità, come nella diversa dimensione delle campate che si allungano man mano che ci si allontana dall'altare. Ma anche se si trattò di sfruttare in un primo tempo le fondazioni di una fabbrica precedente, l'allungamento a cannocchiale della chiesa era segno – per chi guardasse verso il fondo (con l'effetto contrario a guardar verso l'uscita) – già di solide conoscenze proiettive che possono far pensare a una certa confidenza con le opere di Tolomeo o di Vitellione. Per il resto si tratta di una chiesa gotica di tipo cistercense: normale nella
842 pianta con l'abside formata da una “tasca” quadrata fiancheggiata da quattro cappelle, pure quadrate, allineate ma con un certo rientro rispetto a quella maggiore dell'abside.

843 La Chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma è una chiesa anch'essa impostata su irregolari preesistenze e costruita sul modello di Santa Maria Novella. Papa Niccolò III invitava con breve del 22 giugno 1280 i cardinali Colonna e Savelli a rendere effettiva l'elargizione di una somma per la costruzione della chiesa nuova. I conversi Fra Sisto e Fra Ristoro si occuparono dell'esecuzione, che fu sul modello di Santa Maria Novella. Solo che questa ebbe pilastri più robusti e marmi colorati e capitelli dorati e volte stellate fin dal principio, tanto che ora, dopo i ripetuti interventi, con aggiunta di cappelle del Quattrocento e del Cinquecento o il rifacimento sostanziale di parti barocche e manieriste nei più tardi restauri ottocenteschi, sembra piuttosto l'interpretazione ottocentesca di un gotico presuntivo. La chiesa è ricchissima di pitture e sculture. Ma la sua situazione è sempre precaria per infiltrazioni d'acqua dal sottosuolo dove scorre uno dei torrenti imbrigliati che scaricano le acque nere di Roma nel Tevere.

Da Santa Maria Novella a Santa Croce

I francescani, contemporaneamente ai domenicani, vollero la loro chiesa fiorentina dal lato opposto della città in direzione Sud-Ovest. È questa
844 la Chiesa di Santa Croce, dovuta ad Arnolfo di Cambio, architetto del Palazzo Vecchio e fondatore e primo progettista di Santa Maria del Fiore.
845

La Chiesa di Santa Croce, iniziata nel 1294, ha una facciata moderna attuata su di un disegno dell'architetto Niccolò Matas che già nell'Ottocen-

to granducale pensava a un completamento in stile. Non si può dire che Santa Croce non sia uno spazio chiaramente e volumetricamente ordinato. Si può pensare ad Arnolfo per la data di inizio dei lavori e per lo spazio chiaro e schietto e la volumetria cristallina dei pilastri ottagonali. Le cappelle di capocroce sono dieci, cinque per parte a lato della grande abside finestrata. La copertura è a tetto. La lesena che separa le arcate sale oltre il ballatoio, incorniciando in modo quasi brunelleschiano il vano delle finestre.

846

847

Bisogna dire che anche gli altari del Vasari riescono a collocarsi in uno spazio misurato e certo – un po' meno i grandi cenotafi dei grandi d'Italia voluti nell'Ottocento dal patriottismo senza provincialismi dell'ultima età granducale.

Ma l'impresa più ardita e più conseguente, pur nel progressivo aderire a sempre nuovi orientamenti di stile nell'ambito del gotico fiorentino, è data dalla Chiesa di Santa Maria del Fiore. Che fu come tutte le cattedrali gotiche ingrandita e modificata senz'alterar lo spirito del progetto di Arnolfo.

848

Nato a Colle di Val d'Elsa verso il 1245 e morto a Firenze intorno al 1302, fu Arnolfo, secondo il Vasari figlio d'un Lapo "tedesco" (forse originario di Anversa), che avrebbe lavorato per il Comune di Firenze e soprattutto per la canalizzazione del corso dell'Arno, ma che sarebbe stato anche scultore e orafo dotatissimo. Nei documenti e nella tradizione fiorentina Arnolfo è detto di Cambio. E tutte le precisazioni di opere attribuite a Lapo dal Vasari sono considerate invenzioni. Ma il Vasari non inventava, al di là delle sue competenze. Poteva sbagliare prendendo da fonti diverse, poteva mescolare (sulla base di diverse fonti) diversi personaggi del medesimo nome o altrimenti simile. Difficile che "inventasse", al di là dell'attribuzione di un'opera adespota al maestro (conosciuto o sconosciuto) di un'opera gemella. Ad attribuzioni a occhio egli non si arrischia del resto, se non quando la maniera di cui tratta sia a lui personalmente e profondamente cognita.

Gli studiosi Angiola Maria Romanini e Antonio Cadei fanno un tentativo di dar fiducia al Vasari e di spiegare l'alternanza dei nomi con l'uso del soprannome o il patronimico, specialmente relativamente ad Arnolfo. Può esserci stato un maestro Jacob di remota origine dai coloni svevi della Val d'Elsa, che fu chiamato Cambio ("del Cambio"), nome con cui si chiamavano (dopo il nome di battesimo) i sodali della grossa consorteria dei banchieri e cambiatori. Ma Jacopo divenne Lapo in Toscana e Lapa la sua donna e Lapi i suoi discendenti. Tutto ciò importa relativamente. Importa che una sua formazione tedesca ci sia stata davvero, se davvero c'è stata. Il fatto è che nel 1265 troviamo Arnolfo, indicato assieme con Nicola e Giovanni Pisano e un Lapo, nel documento senese per l'alloggione del pulpito

849 di Siena, opera di scultura e pittura dov'è difficilissimo distinguere le mani dell'uno o dell'altro dei collaboratori, i quali anche sotto la direzione di Nicola sembrano presentare molte differenze e molte somiglianze.

Nel contratto tra Fra Melano amministratore ("Operaio" del Duomo) e Nicola, del 1265, il primo nome tra i collaboratori è quello di Arnolfo, seguono Lapo e Giovanni (un altro aiutante Donato è ricordato in un pagamento del 1267). È probabile che Arnolfo fosse entrato nella bottega di Nicola fin dal 1260 (che è la data del pulpito del Battistero di Pisa, capolavoro di Nicola).

Ad Arnolfo il Vasari assegna una quantità di lavori di architettura, ma l'opera sua maggiore è senz'altro il duomo fiorentino. Si cominciò a lavorarvi sistematicamente tra il marzo e il settembre 1304: la lapide che vi fu posta all'esterno, dove la facciata risvolta contro il campanile, dice che l'opera fu fatta nel 1297. Ma è certo per un uso "incoativo" del verbo *fieri*.

850 Il duomo ebbe molti mutamenti e molti accrescimenti prima di ar-
851 rivare alla cupola del Brunelleschi, ma non da perderne affatto l'impronta arnolfiana. È probabile che la chiesa fosse concepita molto più bassa, con facciata a salienti e ampiamente decorata di statue. La navata dov'è essere lunga cento braccia e altre cento per arrivare alle cappelle del coro dietro la cupola. Arnolfo dov'è fondare le mura esterne e preparare una serie di fondamenti-sbarramenti a Nord-Est, dietro l'attuale cupola per eventuale servizio dell'Opera del Duomo.

852 Le operazioni di scavo sotto il piano della chiesa (tra il 1965 e il 1973) hanno rivelato per un'altezza di due-tre metri il piano dell'antica Santa Reparata, raggiungendo in qualche parte il livello romano. I fondamenti sotto la cupola hanno mostrato che, dietro la navata attuale, la chiesa di Arnolfo già presentava un inserto ottagonale (meglio: esagonale smussato come nel Duomo di Siena), per cui la cupola veniva avanzata sulla fabbrica attuale ma non di moltissimo. Di un modello di Arnolfo s'è sempre serbata memoria e pare che nel Museo dell'Opera del Duomo se ne siano ricostruiti un paio in base a indizi o disegni.

853 Quando nel Cappellone degli Spagnoli, a Santa Maria Novella, An-
854 drea Bonaiuti (o chi per lui) dipinse i Domenicani schierati a difesa della chiesa militante, rappresentò il modello del duomo tale e quale era stato il modello dei maestri e dipintori di cui lui medesimo faceva parte e disegnò l'esterno come se gran parte dei muri esterni non fossero stati pregiudicati da quanto v'era già stato fatto da Arnolfo, da Giotto, da Andrea da Pontedera e da Francesco Talenti.

Ma che si voglia tornare alla regolarità di Arnolfo e Giotto pare probabile. Non che Giotto abbia avuto tempo di dedicarsi alla chiesa, se non

per misure di buona manutenzione. Giotto tenne il magistero dell'opera dal 1333 alla morte (1337). E fondò il campanile di fianco alla chiesa in modo che la faccia verso la piazza e la facciata della chiesa fossero (o paresero) allineate. Il modello del campanile di Giotto è conservato (in originale: o in una redazione in bella, fatta fare dagli allievi) presso il Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Ma non ha nulla a che fare con Siena, se non perché i senesi, intendendo innalzare un altro campanile nell'ambito della riforma del duomo nuovo, si erano procurati modelli di architettura dovunque si trovassero, sicché una parte delle sale dell'Opera divenne museo. A Firenze, invece, nei magazzini dell'Opera c'era di tutto e il 19 novembre 1367 – quando, approvato il modello dei maestri e dipintori, si stabilisce «che ogni altro disegno, sì di mattoni chome di legname o di charta si debba disfare, e quello rimangha fermo» – qualcuno pensò bene di vendere ai senesi ciò che a rigor di logica non andava disfatto perché era il modello primo di ciò che era oramai compiuto nella forma presente.

La chiesa di Arnolfo, alta in facciata quanto le navatelle, era scompartita da specchiature di marmi bianchi e mischi. E i fianchi s'erano incominciati a impietrare sulla base di esagoni e rosette (poi rettificata) che comparivano anche in facciata. Giotto si trovò dunque ad allinearsi all'opera d'uno che considerava suo maestro e fondò (per volontà della Signoria) il campanile.

Lo tirò su fin ai primi intagli (cioè fino al primo ordine di specchiature), con intagli esagonali su disegno proprio ed esecuzione da parte della bottega di Andrea Pisano, che avrebbe poi fatto la “bella porta” al San Giovanni.

A quel punto l'opera era segnata: e la pergamena senese era sicuramente il segnacolo di un'impresa che sarebbe durata decenni. Andrea da Pontedera, che fu chiamato da Gualtieri da Brienne (il duca di Atene) nella sua breve Signoria (1342-1343), ebbe molti altri incarichi e voleva lavorare (e guadagnare) in fretta. Vide subito che a tirar su il campanile secondo il programma della pergamena si richiedeva molto lavoro di scultura decorativa che però sarebbe stata sprecata per chi non avesse avuto una vista d'aquila. Prese occasione da una diceria, che certo veniva da chi aveva negli occhi le torri gotiche con i barbacani a scarpa, che il campanile di Giotto «aveva poco ceppo da piè» e risultava stretto. Quindi corse ai ripari.

La base non si poteva né stringere né allargare: si poteva però raddoppiare il basamento e restringere ancora la canna. La canna sarebbe stata tutta conforme al disegno dei due prossimi ripiani a nicchie false e vere con una finestra rettangolare al mezzo e due lesene poco eminenti tra la finestra e i contrafforti. A un certo punto (dopo la cacciata del duca di Atene) «il maestèro gli fu tratto di mano / e guidò l' poi Francesco di Talento / in fin

ch' al tutto fu abbandonato / per dar prima alla chiesa compimento». Così Antonio Pucci (morto nel 1390) nel suo *Centiloquio*, dove intese riprendere e continuare in rima le cronache del Villani.

Nel 1367, essendo stato il patrocinio assunto dall'Arte della lana, che viveva periodi veramente floridi al paragone con le altre arti, si fece il nuovo modello della chiesa e delle parti mancanti del campanile.

Prima Francesco Talenti aveva lavorato alla chiesa che era stata modificata da Andrea da Pontedera e forse in parte da Giotto stesso rispetto al disegno di Arnolfo. Vengono in questa prima riforma sostituite alle presumibili dieci campate da quattordici braccia e tre decimi di Arnolfo, dieci campate da undici braccia e nove decimi salvo le due terminali che restano di quattordici e tre decimi. Così, anziché avere campate quadrate, una per ogni "valico", se ne hanno quattro rettangolari con valichi da ventitré braccia e otto decimi da colonna a colonna, mentre il muro esterno di Arnolfo, già cresciuto sotto il livello delle finestre con le sue esterne lesene, dovrà essere riformato a sua volta in modo che ci sia una finestra per valico.

A questo punto però si era cominciato a impietrate il muro esterno secondo il modello di Arnolfo e per almeno le prime due campate. E di questo duomo di Andrea si sarebbero elevate le mura in modo da avere una chiesa tutta coperta di volte (non è escluso che la chiesa di Arnolfo fosse coperta a tetto nella nave centrale): quelle delle navatelle a doppio quadrato (per il lungo) e quelle della navata maggiore quadrate e corrispondenti al valico di ventitré braccia e otto decimi.

Il duomo si tira avanti stancamente, si compie la gran parte del campanile e nel 1367 subentra Francesco Talenti, che fa scavare all'interno della chiesa le fondazioni molto larghe e ben murate fino al suolo, perforando anche il pavimento di Santa Reparata e anche gli strati romani, ma lo fa nel luogo delle quattro attuali che, su tre valichi, coprono la lunghezza intera della navata arnolfiana.

Il disegno della grande colonna ottagonale è già l'attuale. Solo che in luogo dei quattro valichi di Arnolfo ce ne sarebbero solo tre, donde l'idea di un ulteriore sopraalzato dei muri che nella fase pre-talentiana avrebbe potuto raggiungere l'altezza dei due occhi laterali in facciata. Nella fase talentiana si modifica e si alza ancora la chiesa. Le finestre arnolfiane sono modificate da Francesco Talenti e Alberto Arnolfini in modo da farle alzare e ingrandire con lo stacco della ghimberga arnolfiana e la conclusione a tabernacolo della finestra stessa.

Già da un anno si parla di un quarto valico e forse il Talenti avrà fatto in tempo a fondare in conseguenza anche l'ultima coppia di colonne che invade la zona del capocroce di Arnolfo. Talché il documento della com-

missione dell'Arte della lana preposta alla fabbrica decide di non seguire più la chiesa incominciata, ma «quivi si soprassegga e comincisi a lavorare di dietro alla cappella maggiore».

Allora la chiesa è già disegnata nel suo aspetto attuale: con una finestra per valico, nelle due campate non ancora definite, e con l'accecamento delle prime finestre mediante schermi riflettenti e vetri smerigliati, dato che le finestre dell'attuale secondo valico sono sghembe rispetto alla loro apertura su strada. Ma tant'è la chiarezza e la giustezza delle proporzioni rispetto alle parti e al tutto, che l'insieme risulta in tutto conveniente e in tutto rispondente a quella nuova misura "romana" che piacerà al Brunelleschi, malgrado lo stile "tedesco", e piacerà a Michelangelo, che cercherà di ripetere le proporzioni della cupola brunelleschiana nella grande Cupola di San Pietro.

Detto questo, è chiaro abbastanza che la successione alla direzione della fabbrica di veri tecnici e veri artisti ha finito per far sì che la chiesa venisse su multipla ed una (come si disse del pilastro del Talenti) e del tutto nuova, per quanto aggiornata rispetto a tutte le novità di Francia.

E qui cade in proposito il confronto con Notre-Dame (che spesso si istituisce a danno di Santa Maria del Fiore), dove vi sono mura portanti e romaniche e dove si usano tiranti di ferro in tutti i punti critici. Ora il confronto è sleale (da parte nostra), perché Notre-Dame nasce un secolo prima: ma per gridare al miracolo siamo ben fuori strada. Basti pensare che, come altezza, Santa Maria del Fiore è alta più del colmo delle navate di Notre-Dame: a Firenze le due navi (esclusi presbiterio e transetto) misurano ambedue circa settanta metri di lunghezza per quaranta di larghezza. Si consideri inoltre che le colonne hanno alla base, su per giù, lo stesso diametro e che a Santa Maria del Fiore bastano sei colonne per reggere tutto il fabbricato, mentre a Notre-Dame ce ne vogliono ventisei.

I costruttori d'oltralpe si prenderanno la rivincita con il Duomo di Milano, dove molti degli artefici più promettenti furono in effetti tedeschi e francesi. Ma le chiese italiane in genere seguirono l'altra strada della chiarezza e della spazialità. E indubbiamente anche la tardissima San Petronio di Bologna poté passare quasi senza scosse da un "quasi Gotico" a un "quasi Rinascimento" tenendosi al modello di Santa Maria del Fiore, che mostrava ancora nella parte bassa la facciata arnolfiana. Questa, costipata e rinzeppata da un secondo strato di sculture e decorazioni "talentiane", fu buttata giù in fretta e furia nel 1587. A quel punto subentra il Buon-talenti, che sperava di metterci una facciata (nemmeno brutta, c'è rimasto il modello) manieristica e di procacciarsi di che vivere senz'altra incombenza per il resto dei suoi giorni. Ma la scomparsa del granduca e la mancanza

di fondi troncarono ogni ulteriore velleità fino al 1860, quando Firenze divenne capitale del Regno d'Italia e una nuova facciata neogotica fu prevista da vari pronunciamenti di commissioni sempre diverse e fu compiuta nelle parti sostanziali solo nel 1881.

Altri edifici gotici del Trecento in Europa sono numerosissimi e alcuni veramente imponenti. Ci limitiamo a segnalare il gruppo delle abbazie inglesi intorno alle quali si sono sviluppati i *colleges*, per cui l'architettura civile finisce per fondersi con quella ecclesiastica. Così, quando
860 si costruisce la Chiesa di Santo Stefano a Norwich, la sala è inframmezzata dalle grandi arcate di legno a schiena d'asino: divise alla loro volta in due mezzi archi laterali e un arco centrale da farne un arco trilobo. Benché la struttura sia tutta di legname, le impalcate si appoggiano a muri di spalla e sorreggono volte in muratura: è uno svolgimento anomalo che finiva per ripetere, arricchendolo, l'apparato lignario nella Sala delle
861 udienze di Hampton Court (1536), che però rientra già in quello stile che gli inglesi chiamano "tardo Gotico", "Tudor" o "perpendicolare".

Quanto alla Francia e alla Germania, esse rimangono fedeli allo stile gotico per lo meno lungo tutto il Quattrocento. Si ha allora il Gotico "fiammeggiante" (*flamboyant*) per l'esuberanza dei motivi decorativi mossi e scaleni e la costipazione delle decorazioni.

Diverso è il tipo dell'edilizia nella fascia del Mare del Nord, con le chiese e le porte di città in mattone: più spesso intonato, ma anche talvolta colorito di un rosso più scuro o più sanguigno rispetto all'argilla prevalentemente gialla dei giacimenti settentrionali.

862 Come chiesa in mattone si può ricordare la Chiesa di Santa Maria a Lubecca (cominciata fin dal 1236 sul modello della Cattedrale di Bamberg) o la Porta di Holsten nella stessa città, così simile al Rabot di Gand, a dimostrare come anche nell'architettura militare e civile c'è un ponte ideale che unisce le rive del Mare del Nord a quelle del profondo Baltico. Del resto ancora nella Prussia il "granaio dell'oca grigia" è una chiara derivazione dagli edifici militari (derivati dalla casa e dal palazzo del secolo XIII di Gand o di Ypres).

Ma del tardo Gotico dovremo riprendere a parlare ancora nel Quattrocento. Perché il tardo Gotico veneziano è una pura e semplice (ma ricchissima) evoluzione del Gotico veneziano, rivolto per altro all'architettura palaziale o domestica. Le chiese gotiche veneziane (le basiliche dei Frari e dei santi Giovanni e Paolo), come le chiese in terraferma quali il San Nicolò di Treviso o il duomo di Vicenza, sono chiese di tipo basilicale dove
866 la presenza dell'arco acuto denuncia il secolo di fondazione, ma potrebbero anche essere per il resto degli edifici romanici.
867, 868
869

Scultori gotici nel Nord

Gli scultori dell'età gotica si liberano in gran parte dal vincolo della visione prospettica proiettata sullo sfondo: com'è proprio della scultura romanica. Molte sono le opere che denunciano tale mutamento così in Francia, come in Germania con le sue dipendenze boeme e polacche. Questo si è visto anzitutto nelle statue-colonne di Saint-Denis e di Chartres e nelle virtù (o vergini sagge) di Reims.

870, 871

Anche le statue del Jubé di Bourges sono impressionanti e sembrano essere avanzate in senso naturalistico come mai in Italia in quegli anni (seconda metà del Duecento). Non par dubbio che Nicola Pisano abbia attinto di là. Analogamente anche le figure di Reims presentano un pannello esemplato sul classico: libero e sciolto come in certe statue togate di età romana. Un gruppo con Saint-Nicaise sembra precorrere i tempi di Arnolfo e di Giotto. Ma queste opere sono veramente anteriori o qui si tratta di una voglia di naturalismo e di naturalezza che corre tutta l'Europa nella seconda metà del secolo XIII e si ispira ai modelli classici? Anche questo è possibile. E così sembra essere in effetti del San Giovanni Evangelista del portale nella facciata occidentale del Duomo di Reims: un'opera che viene proposta dallo Gnudi per dimostrare l'arretratezza, per converso, dell'Italia su questo fronte.

872

873

874

Certo, impressionanti sono le figure di terracotta o pietra tenera del Maestro di Naumburg: qui il realismo si estende anche alle statue più normalmente liturgiche. In realtà il rischio di questo precoce naturalismo era di cadere nel verismo. Il Longhi vide che il rischio di un vero troppo indiscreto poteva presentarsi a chiunque si illudesse di procedere oltre l'esempio di Naumburg.

Non che questo maestro non abbia un suo alto stile, che gli consente di riproporre i suoi "quadri" liturgici (il Cristo tra la Madonna e San Giovanni sorretto da due angeli) a bloccare la porta dell'angusto vano a sala della chiesa vera e propria. Nel Duomo di Naumburg vengono a fronteggiarsi le sculture dei due Lettner contrapposti: l'uno con la passione di Cristo rappresentata con un verismo che è del quotidiano, l'altro preesistente e ornato di pitture a rilievo relativamente convenzionali. A queste sculture si aggiungono due ulteriori serie di personaggi della storia (o leggenda) e delle cronache di Naumburg e questi sono anche più stupefacenti dei personaggi della storia sacra: sono raccolti in pannelli di non più di quattro persone per ogni specchiatura della composizione (forse sistemata in corso d'opera) e non riescono a esprimere un discorso continuo, mentre esprimono egregiamente la quotidianità dell'evento. Interessante è il grande risalto dato alla figura di Giuda che si dannava – non per sua volontà, ma per un destino. Queste sce-

875

876, 877

ne trovano un'ambientazione di tutto riposo nelle logge finte e in parte pervie che fan parte dell'architettura reale del Lettner.

Si è in questo caso presa come volgare questa rappresentazione quotidiana della storia sacra: in realtà rispondeva a un movimento para-riformista, per cui l'umanità comune intenta ai suoi mestieri e uffici è coinvolta nel dramma sacro senz'esserne protagonista, ma continuando – come nel più tardo presepe napoletano – la propria vita di tutti i giorni.

E si è anche detto che le figure tendono alla caricatura. Ma non c'è arte che possa esprimere i caratteri e i sentimenti meglio che caricandone i tratti distintivi. E d'altro canto, l'arte dell'Europa già carolingia non ha mai dimenticato la finezza artigiana e non la dimenticherà che, a tratti, nelle avanguardie nichiliste della fine dell'Ottocento.

Ma nelle figure dei dodici fondatori, allineati su un basso podio ai lati del coro occidentale, intramezzati da figure allegoriche e mitiche o della tradizione popolare cui erano associati, il panorama si fa più vario. Solo i dodici fondatori sono sicuramente di mano del maestro e sono opere eccelse che dipendono da tutta la figurativa precedente e dalle quali deriva tutta la successiva plastica in Europa.

Il punto di partenza della crescente discrepanza tra arte latina e arte tedesca sta forse qui. Del Maestro di Naumburg limitiamoci a vedere la figura pensosa di Ekkehard sul lato destro, accanto alla bella ed elegante Uta, la cui malinconia, secondo il Longhi, «fa contrasto con il riso mondano eppure
878 arcano, insondabile di Reglindis la bella sposa polacca del più anziano dei due fratelli fondatori della piccola, ma importante contea». Può essere che
879 queste opere siano già della fine del secolo XII e pare difficile che non ne varchino addirittura il limite.

Consideriamo ora le sculture della Cattedrale di Bamberga: sembrano dipanare le due vie del naturalismo nella serie dei profeti e degli
880 apostoli (che a due a due entro una nicchia sagomata si affacciano). I due apostoli sembrerebbero delle statue classiche tradotte in uno stile cinizzante. Le due anime, quella artigiana che aspira al virtuosismo e quella spiritualistica che vuole penetrare *in interiorem hominem*, qui convivono in un capolavoro di arrischiata ma incontestabile riuscita. La caricatura, unita alla stilizzazione, può infatti – ma non in questo caso – diventare cifra e dire meno di ciò che si vorrebbe che dicesse.

Ma nella Chiesa di Bamberga c'è un altro capolavoro che segna l'apogeo di quest'arte degli Hohenstaufen. Avendo allargato di tanto la sua esplorazione del mondo, essa mira ad essere un'arte europea e universale: con accenti e inflessioni regionali, ma che potrebbero ritrovare il proprio luogo in una qualsiasi delle molte linee che portano dal Gotico al Rinascimento.

È il Cavaliere di Bamberga, che forse risale non ai tempi del Barbarossa ma ai tempi di Federigo II. Allora si riprendevano gli antefatti in storia sacra e profana, come preparazione a un'arte laica ad uso di una nuova religione di Stato, chiedendo ai suoi campioni il sacrificio della vita in nome di una gestione paternalistica del genere umano. Si sarebbero salvate molte più vite di quante non sarebbero state spente servendosi della guerra e dei guerrieri: votati alla morte come doveva essere il cavaliere cristiano.

881

Il Cavaliere di Bamberga è forse un ritratto idealizzato di Federico Barbarossa (o di un fratello e competitore che perì giovane in battaglia). Ma è sicuramente ulteriore rispetto alla metà del Duecento, quando gli ultimi Svevi vedono crollare il loro sogno di una monarchia universale e si logorano tra spedizioni espansive e temporanei ripiegamenti fino a scomparire dalla grande storia.

I grandi feudatari non cessano perciò dal combattersi, ma le guerre riguardano re e principi. L'espansione demografica tedesca e le molte migliorie introdotte nell'agricoltura, insieme alla molta disciplina che vuol dire diligenza e fatica, fanno tuttavia di questo periodo un periodo felice per la nazione tedesca.

Il Cavaliere di Bamberga è stato visto quale il simbolo di questa gioventù tedesca. Egli prende volentieri la spada o la croce a maggior gloria di Dio, ma dimostra umanità nel farsi servo del debole o dell'oppresso. Probabilmente è un San Martino che dà metà del suo manto al cavaliere povero. Ma se ne loda la scioltezza assoluta nell'essere statua a tutto tondo anche se a una veduta sola. Questa solare apparizione fra mezzo le scure volte dell'austero Duomo ci colpisce come se uno dei cavalieri di Fidia fosse uscito di schiera dal fregio occidentale del Partenone e fosse venuto a trasferirsi in Germania. Purtroppo, il gruppo è stato restaurato più volte e ogni restauro lo ha reso più solare, romantico e affascinante. Nella redazione originale non doveva per altro essere molto dissimile: paragonabile (forse influito, forse influente) al San Martino che si trova similmente isato su una delle logge esterne del Duomo di Lucca, che al santo è stato consacrato su per giù nel medesimo tempo del Cavaliere di Bamberga.

882

Si diceva dunque della tendenza al caricato e all'espressivo della scultura tedesca nell'epoca della dominazione sveva. Nella stessa Bamberga, sia nella serie dei portali (tipico quello del Giudizio e dell'Inferno) sia nella balaustra che separa il coro vero e proprio dalle navate laterali, si vede un'accentuazione di questa tendenza che mescola il classicismo (e il romanticismo) di Reims ad una accentuazione iperbolica dei tratti caratteristici dei personaggi ritratti. I due Apostoli di Bamberga potrebbero allora corrispondere veramente a un ulteriore svolgimento del Maestro

883

di Naumburg: in un momento in cui avesse risolto in espressione pura sia la caricatura dei tratti e la naturalezza *ex abrupto* degli atteggiamenti, sia la stilizzazione del panneggio, sia l'incisività dell'intaglio.

L'incrinatura si avrà quando una parte della scultura e una parte della pittura – e la più facile plastica del legno e della terracotta – daranno all'artigiano tedesco agio di sbizzarrirsi nelle forme più mostruose e nelle più incredibili smorfie.

Anche questa tendenza saprà essere svolta in poesia da parte dei grandi: non sarà in quanto smorfia e in quanto fatta a regola d'arte che apprezzeremo un'opera di Grünewald o di Cranach. E nello stesso tempo si potrà vedere come nell'arte gotica (però già nel secolo XV) la sproporzione, la policromia e la doratura (rifatta) non bastino a rendere estraneo al nostro gusto un pezzo come la superba Madonna lignea di Ravensburg – che resta un capolavoro assoluto – mentre certi tronconi di Pietà (*Vesperbild*) “felicamente” mutili, come la Pietà lignea della Fortezza di Coburgo, piaceranno sempre tanto agli snob per le loro sapienti mutilazioni e slabbature. La Pietà di Coburgo resta ciò non pertanto uno dei pezzi più intensi del secolo XIV, mentre maestri come Veit Stoss, Tilman Riemenschneider, i due Peter Vischer come del resto lo stesso Michael Pacher rimandano all'ultimo Gotico già pervaso di Rinascimento ma non per questo meno alto né meno tedesco.

884

885

886, 887

888, 889, 890

Scultura dell'età gotica in Italia: Nicola, Arnolfo, Giovanni

Di Nicola Pisano s'è parlato soprattutto per la forma architettonica dei suoi arredi ecclesiastici e per la parte architettonica avuta in varie chiese di Firenze, Perugia e altrove. In realtà noi non riconosciamo Nicola come meridionale, se non per la presenza di monumenti meridionali negli sfondi architettonici delle sue sculture e per un classicismo di tipo federiciano che sopravvive all'impatto con Roma e con i cantieri dei marmorari, dove verisimilmente il giovane maestro si associò ad Arnolfo e al padre di lui, Lapo. Tanto curioso e girovago da conoscere la scultura dell'Ile-de-France e il Jubé di Bourges. Anche il giovane Arnolfo aveva percorso le stesse strade (strade di pellegrinaggio e strade di buone commesse) che facevano bene all'anima del pellegrino generoso e che portavano gli artisti volenterosi nei punti di maggior concorso: nelle nuove città che la presenza di un santuario aveva fatto sorgere.

Nicola era nato intorno al 1220 e sarebbe morto tra il 1278 e il 1284. È curioso ma il suo capolavoro – accanto al Cristo deposto della lunetta sopra il portale di San Martino di Lucca che, come si diceva, è collegato a Bourges –

891

è la prima opera datata: il pulpito del Battistero di Pisa (1260). Riconsideriamolo nella struttura architettonica, ma anche e soprattutto nelle sue grandi e larghe composizioni figurali. Nicola Pisano aveva già allora numerosi allievi e aiutanti, ma le lastre del pulpito di Pisa sono senza dubbio il suo capolavoro: e soprattutto quelle scene quali la Natività, l'Adorazione, la Presentazione, che sono state ritenute freddamente classiche, mentre le altre due, la Crocifissione e il Giudizio, mostrano qualche scompenso.

892

893, 894

895

896, 897

Certo, il Nicola di Pisa è al colmo delle sue capacità creative ed è in linea con le culture emergenti, come la federiciana, che guardavano nuovamente all'Antico per trarne quel senso di continuità plastica. Ma nemmeno i francesi avevano saputo usarne perfettamente il modello come Nicola: poiché la forma del pulpito si espande con una tensione che investe tutta la struttura, emergendone dalle partiture geometriche e incorniciate di rosso che separano in modo evidente storia da storia, senza tagliare lo svolgimento continuo dell'onda plastica. Sono queste storie che dimostrano la capacità di Nicola di scegliere le proprie fonti: sarcofagi del primo e del secondo secolo, principalmente già raccolti intorno al Camposanto.

Ciò che rende uniche queste storie è il loro turgore ben modellato e la diafana lucidezza del marmo di Carrara, che suggerisce una profondità inesistente e rende plausibile anche l'ambientazione "paesistica" (in realtà architettonica). La Deposizione del Duomo di Lucca potrebbe situarsi verso la fine dell'ingaggio per il Battistero e contemporaneamente ai comparti di Pisa della Crocifissione (dove le figure dei comprimari sono lasciate alla bottega) e del Giudizio (di figure piccole, derivate da pochi modelli in cera o terracotta ripetuti o modificati con varianti dagli aiuti).

C'è quindi, dal 1265, il pulpito di Siena dove operano Giovanni e Arnolfo, Lapo e Donato. È qui forse che Giovanni si manifesta con figure più eleganti e meglio proporzionate, più classiche e più gotiche, e Arnolfo con gruppi di figure più sommarie e meglio composte. Ma anche la carriera di Arnolfo era cominciata da un pezzo e sembra che proprio a Siena il suo stile maturi nel senso delle opere successive. Su di lui il massimo influsso lo esercitarono i marmorari romani, con un eclettismo che può sembrare inconcepibile in uno scultore accademico, ma che andava benissimo per un artista di formazione gotica in Italia.

898

Salvo il movimento e il contrapposto nelle pose, è chiaro che per Arnolfo tutta l'arte classica, dall'etrusca alla paleocristiana, ha il medesimo significato e tratti comuni così estesi da potersi imitare senza rischio di plagio, quando serva costruirsi un modello della figura umana senza fronzoli e senza dettagli anatomici pettegoli, ma collocato nello spazio con uno squadro "giottesco".

899 Ciò si nota meglio nelle figure singole come nel Carlo d'Angiò per
900 il Palazzo dei Conservatori del 1277 circa e nel Monumento del cardinale
de Bray a Orvieto, ora mal ricomposto ma fondamentale per il tipo di se-
polcro in parete, con archivolto gotico come da esempi francesi e con to-
tale libertà di scelta nei confronti di puntuali ricorsi antichi e tardo antichi
(come nella figura della Madonna o nell'angelo che apre la cortina).

901 Nel 1276 moriva papa Adriano V e la tomba, ben conservata nel suo
carattere prevalentemente cosmatesco, si rivela, nella sua più compiuta sin-
tesi di architettura con figure, quasi un modello della concezione artistica
di Arnolfo.

 In questi anni l'artista era agli stipendi di Carlo d'Angiò (gran protetto-
902 re della chiesa del tempo) e firmò i cibori di San Paolo fuori le Mura (1285,
903 con un socio Pietro, forse Pietro di Oderisio) e quello di Santa Cecilia in
Trastevere (1293). Ma trovò pure il tempo per la seconda fonte di Perugia
che doveva portare l'acqua a quella parte della città che ne era priva. Restano
904 delle figure di assetati di cui Giotto si ricordò per il miracolo della fonte
nel San Francesco di Assisi. Sono al contrario festose e non drammatiche
le statue dei cibori. In quello di San Paolo fuori le Mura nello squincio
di arco con la creazione di Eva si vede un nudo femminile quasi neoclassico
e ispirato all'Eva del sarcofago di Giunio Basso, e di conseguenza apparte-
nente al tipo della Venere Capitolina.

 Le ultime opere di Arnolfo, ora al Museo dell'Opera del Duomo, sono
in connessione con Santa Maria del Fiore: sono molte statue e frammenti
che avevano decorato la facciata (e che il Talenti, pure rivestendola e costi-
pandola di mattoni e nascondendone la tarsia geometrica originaria, aveva
continuato e arricchito). In ogni caso la maturità di Arnolfo si vede nella
905 leggiadra (eppur fermissima) Madonna con il Bambino per la lunetta
maggiore e nella Santa Reparata che le rende omaggio. Una statua di papa
906 Bonifacio VIII mostra che prima del colpo di mano dello Sciarra Colonna
la primalità temporale della Chiesa di Roma era riconosciuta anche a Firen-
ze e in Toscana. Lo stile di Arnolfo resta saldamente volumetrico: e l'ope-
ra, che forse andava collocata relativamente alta nell'angusto passaggio co-
perto tra il duomo e il campanile, non poteva essere vista né alla pari né da
lontano, ma solo di sott'in su. Questo dà conto della spregiudicata capacità
di uscir dalle misure (ma con ragione) rispetto alla sua consueta rigorosa
unità di scala per le figure di un medesimo fregio o per lo meno di una
medesima schiera.

 Ma il maestro che meglio rappresenta il Gotico italiano è certamen-
te Giovanni, che dal padre (e dai monumenti antichi) accolse soprattutto
quella morbidezza "in pelle" del modellato che valorizza il traslucido

del marmo, consentendo con l'architettura del Battistero di Pisa (riformato da Diotallevi) ed esaltando (con la riduzione delle fonti di luce attraverso le feritoie della doppia cupola) la continuità plastica del pulpito che Nicola aveva desunto dai sarcofagi romani.

L'opera capitale di Giovanni Pisano, dopo il Battistero di Siena, va tuttavia riconosciuta nei due ultimi pulpiti: il pulpito della Pieve di Sant'Andrea a Pistoia, dove lavorò per quattr'anni, e quello della Cattedrale di Pisa (vi lavorò in seguito dal 1301 al 1310). Non che Giovanni non avesse anch'egli i suoi aiuti e che non lasciasse loro la briglia sciolta sul collo (nelle figure di repertorio e di riempimento), ma la sua impronta si riconosceva su tutto ciò (o quasi) che usciva dalla sua bottega. Era un fermo regista che manovrava le *équipe* come se fossero un prolungamento della propria mano. Erano lavori smisurati che implicavano l'invenzione e la composizione secondo una serie di relazioni plausibili di innumerevoli figure. E per quanto aderenti al massimo ai dettami iconologici, che avrà discusso senza impazienza, queste opere sono un buon esempio di ciò che anche allora si identificava nell'arte per l'arte.

Nel pulpito di Pistoia questa sua qualità si vede nel modo migliore. E si guardino la lastra con il Giudizio e quella della Natività. È tutto un sommovimento ondoso con onde che in parte si arrestano al limite dello specchio (e della storia) e in parte lo travalicano con curve sempre più lente e più lunghe. Tutta la composizione sembra animarsi e librarsi *senza peso proprio* contro un fondale non costrittivo, come potrebbe essere un mare di nuvole.

Giovanni è tanto gotico da esagerare l'*hanchement* delle figure stanti e da far loro due gambe sensibilmente di diversa lunghezza. E altrettanto avviene delle spalle: quando l'una delle due disturbava, se disegnata naturalisticamente, l'andamento generale dell'ondeggiare schiumante di questi mari in tempesta. Se gotico vuol dire questo – arrivare a unire un massimo di espressione a un massimo di naturalismo, nella disinibita stilizzazione delle sigle e dei morfemi che segnalano il movimento e la tensione dei figuranti – allora Giovanni Pisano fu il più gotico dei gotici, con eleganze rococò e arditezze da preludere veramente a Michelangelo e al Bernini.

Quanto gli dovesse Giotto si vedrà a suo tempo: al tempo del loro incontro nella Cappella degli Scrovegni di Padova. E per vedere quanto gli debba Michelangelo, basterà il particolare della testa (di fronte e di profilo) del profeta Isaia: una statua mutila destinata alla decorazione del Duomo di Siena, cui Giovanni Pisano aveva lavorato a lungo come architetto e capomaestro.

907

908

909, 910

911 Fra gli scultori di quest'epoca vanno ricordati Tino da Camaino, che
912 semplifica lo squadro di Arnolfo tenendo presente una misura volumetrica
che è già giottesca: e raggiunge una sintesi plastica inaudita che sembra
porsi al polo opposto rispetto a Giovanni. Da ricordare i monumenti sepol-
crali napoletani: quelli alla regina Maria d'Ungheria in Santa Maria Donna
Regina e quello a Caterina d'Austria in San Lorenzo Maggiore.

Pittura gotica, miniatura a Bologna, Oderisi e Franco

La pittura gotica in Europa si esprime prevalentemente attraverso la minia-
tura, la vetrata e l'affresco. L'affresco in genere è in rapporto con la minia-
tura, ma questa è più libera e molto meno alterabile. Occorrerà nominare
anzitutto alcuni maestri della Scuola di Parigi come Jean Pucelle, dei tem-
pi di Luigi il Santo, che valse a recuperare allo scioglimento gotico mol-
ta pittura legata ancora a tradizioni romaniche e ottoniane. Non solo in
area francese e fiamminga, ma nella stessa miniatura bolognese e quindi
nell'arte italiana *tout court*. Nella Scuola di Parigi la grande innovazione
cioè la damascatura dei fondi è stata un fatto di mutazione islamica per
interposto *scriptorium* di San Giovanni d'Acri. Qui e negli stati crociati o
ex crociati si dipinge in modo goticeggiante usando ornamenti damascati
in oro su molte parti della composizione.

Ora nella grande produzione della Scuola di Parigi la damascatura as-
sume una speciale funzione unificante, costituendo una specie di scher-
mo o di sfondo. Analogamente alla damascatura dei fondi nella lastra del
1178 dell'Antelami, anche due secoli più tardi lo sfondo neutro lascia spazio
ai protagonisti o alle scritte: in genere poche, a ricordo di ricorrenze o festi-
vità religiose di uso profano.

913 Nascono così i libri d'ore – i più belli e importanti saranno quelli della
prima metà del secolo XV – cioè i breviari per devozione privata, di cui uno
dei primi è quello di Belleville miniato da Jean Pucelle che illustra assai più
realisticamente, servendosi del nuovo linguaggio gotico, gli eventi anche
cortesi cui si richiama.

A Bologna l'arte francese riesce a muovere molto presto le varie scuole
che vi convennero dopo l'istituzione dell'università. E così, se in una serie
di corali ora depositati a Gubbio si pensò, soprattutto per gli ornamenti
e i capilettera che ne riempiono le pagine, a Oderisi da Gubbio – in una sor-
ta di giusta equazione che diceva: miniatura di carattere duecentesco bizan-
tineggiante, ma con forti accenti “gotici” nella composizione della pagina –,
si vide poi che la provenienza da Gubbio era casuale e la qualità non consen-
tiva un tale riferimento. Viceversa l'opera di Oderisi va riconosciuta in quel-

la del Maestro della Bibbia di Parigi, che è il più bello e più ricco dei libri che avevano fatto parte della biblioteca papale. Le opere di questi maestri sono ben note, ma si continua a spostarne i termini fino a periodi che non concordano con la data di morte che Dante attribuisce a Oderisi (ante 1300) incontrandone l'anima nel Purgatorio e già stufa di starci. Inutile dire che il mistico viaggio di Dante s'intende riferire precisamente al 1300.

È probabile che poi Oderisi abbia lavorato per i papi già legati alla Francia ma non ancora insediati stabilmente ad Avignone.

Tutti i cultori della miniatura bolognese riconoscono che la Bibbia di Parigi è il più bell'esemplare di quest'arte del terzo quarto del secolo XIII – «ch'alluminar chiamata è in Parisi» (Dante) – e del gruppo di codici miniati di cui fa parte, comprendente miniatori noti e meno noti, come Paolo di Jacopo dell'Avvocato.

Ma Paolo di Jacopo dell'Avvocato era un creato di Oderisi, socio di lui in imprese di acquisto, confezione e vendita delle Bibbie decorate alla parigina e riconoscibili dalla prestigiosa composizione degli ornati che si richiedeva in tal caso.

Ed esiste un documento che prova inconfutabilmente che nella Bibbia dell'Escoriale, miniata dall'*équipe* del Maestro della Bibbia di Parigi, è presente proprio Paolo di Jacopo che ha lasciato o ripreso il mestiere di avvocato del padre. E nella "matricola", cioè nella coperta dei memoriali "notarili" per il 1288, Paolo miniò (a solo contorno) un soggetto burlesco con un tal Ricius bevitore che impugna per la canna un vaso simile a una teiera e gonfia le gote in modo buffo nello sforzo di tracannare dal bicchiere che ha riempito. Ora la composizione di un medaglione con una figurazione fondamentalmente analoga, scelta a caso tra gli ornamenti della Bibbia dell'Escoriale, mostra che la mossa delle due figure e le pieghe delle vesti e i fioroni e i racemi dell'infoliato carnoso sono non identici, ma tanto vicini da mostrare che, se Paolo non fu l'unico miniatore della Bibbia dell'Escoriale, fu certo presente come uno dei più autorevoli operatori.

Oderisi era scomparso da Bologna, pare, ma si trova più volte in rapporto con la curia papale. Ed è il Maestro di Parigi che apre al futuro, anche al futuro giottesco, che spazzerà la maniera gotica bolognese, le cui carte «ridevano» (Dante) anche quando rappresentavano scene atroci di misfatti o martiri o noiose illustrazioni per le decretali, per il *Corpus iuris* e per i vari commentari: con i loro dottori che sdottoreggiano e i giureconsulti che pronunciano il verdetto di fronte alle parti.

Era un tipo di pittura che si serviva di carta pecora della miglior qualità e ben preparata attraverso lunghi processi di carteggiatura, sgrasatura e imprimiture varie. Come crebbe la domanda, calò la qualità

e nessun imprenditore privato potè più permettersi di spendere anni di lavoro per illustrare un libro soltanto. I tempi di Oderisi e quelli di Franco sarebbero passati definitivamente con l'imporsi della maniera tipica del Trecento (Nicolò di Giacomo e lo Pseudo Nicolò, "l'illustratore" del Longhi), sbrigativa e meno disegnata, passando attraverso una fase di pseudo-giottismo.

Ma c'era stato il tempo bastante perché all'interno della maniera di Oderisi un pittore desumesse uno stile più brillante e più ridente, "più gotico" e più disegnato: corrisponde al Franco Bolognese di Dante? Esiste in effetti nella Biblioteca del Duca di Leicester a Holkham Hall (ora incorporata nella Bodleiana di Oxford) una *Summa Azonis* che risponde a tale qualifica. La *Summa* di Azzone era un tentativo di rendere attuali gli istituti e le procedure del diritto romano di modo che una normativa coerente disciplinasse anche le materie del diritto canonico e feudale, che spesso erano fatte di corpi separati e talora di consuetudini incerte ma che era impensabile di sopprimere con una codificazione nuova. La *Summa Azonis* era il riassunto delle pandette e di altre leggi giustiniane e post-giustiniane alla quale si poteva aggiungere o si aggiungeva di solito il commentario sul diritto feudale di Odofredo.

La *Summa Azonis* di Holkham Hall non porta il nome di Franco. Nei cartigli, che le figure dei disputanti (o anche talora le figure *drolatique*) recano e leggono o sembrano leggere, s'è trovato un paio di volte il nome di un Gulielmus. Può essere stato costui un collaboratore di Franco o lo stesso Franco? I documenti non parlano che di un *Francus Bonavidae pinturius* testimone in un atto del 1289. Ma qui siamo circa un decennio prima. Poteva essere questo il Franco di Dante, ma non ne sappiamo nulla di certo. Viceversa di un Gulielmo miniatore, sodale di Antolino detto Cicogna amico di Paolo di Jacopo dell'Avvocato e dello stesso Oderisi, troviamo che è teste in un contratto per una *Summa Azonis* con il commentario di Odofredo per lire cinquantatré, tra Roberto da Crilema scolare e Marchesino di Gerardo libraio o copista. Era il primo dicembre del 1270. Ma lo stesso Gulielmo risulta già morto nel febbraio del 1271.

Non sarebbe escluso che Gulielmo avesse incominciato il lavoro di miniatura e che un altro personaggio, se non proprio il Franco di Dante, che ne condividesse l'orientamento e con lui collaborasse in tutto o in parte, lo avesse portato a termine. Perché c'è in queste figure e in queste scenette, apparentemente sempre uguali, una *verve* icastica senza pari. Sono tutte vignette, tutte caricature, qualche volta nella direzione di Walt Disney e talora più prossime ad Antonio Rubino e al pupazzetto liberty. Il miracoloso è che, senza curarsi della forma anatomica e della positura che può essere slogata

o anatomicamente errata, queste figure sono così comprese dell'azione che stanno facendo che la vivono al di dentro e la comunicano "ridendo" a noi tutti.

Duecento e primo Trecento in Italia e in Toscana

E con ciò, dato che siamo già nel Duecento italiano, sarà bene riassumere in due parole la situazione pittorica del Duecento in Italia. La pittura del Duecento in Italia presenta (nella seconda metà del secolo) la più grande rivoluzione che mai sia stata fatta nella storia della pittura.

Predomina dovunque una maniera romanico-bizantina che forse assume caratteri più puristi con l'esaurirsi del Romanico. I primi pittori toscani, puntualmente indagati dal Vasari, in sostanza "tengono la maniera greca" (cioè bizantina). Anche i primi mosaicisti del Battistero di Firenze sono greci o veneziani. Ma poi, nei vari spicchi della cupola rinnovata ai tempi della giovinezza di Arnolfo, troviamo Coppo di Marcovaldo e Migliore, Cimabue, Gaddo Gaddi e forse Giotto giovane.

914

A Siena Guido da Siena tiene nelle croci una maniera molto simile alle croci di Coppo, ma anche a Margaritone di Arezzo e a Giunta Pisano. Che le croci spoletine presentino l'innovazione del Cristo *triumphans* invece del Cristo *patiens* di Giunta Pisano può essere vero, ma non è ancora vero che in questi settori la tradizione subisca modifiche che facciano sistema e tendano a convergere. Questi pittori sapevano disegnare in modo molto più sciolto e naturale, ma lo scopo era ancora quello di fornire l'icona richiesta e che fosse la più possibile vicina all'*exemplum* proposto dal committente.

915

916

A Roma c'era già stato un certo filo di continuità e riprese occasionali della tradizione antica, con particolare riguardo al quarto stile pompeiano, quali per esempio si vedono ancora (malridotte dai bombardamenti dell'ultima guerra) nell'atrio o narcece di San Lorenzo al Verano. E si rinnovano i mosaici di molte chiese. Da quest'attività emerge la figura di Pietro Cavallini che, partendo da una corrente di bizantinismo riformato, introduce un disegno più naturalistico e dipinge il Giudizio di Santa Cecilia in Trastevere, dove le varie categorie di presenti sono disposte a settori e in registri sovrapposti, ma lo spazio delle singole figure è scavato dal chiaroscuro in modo molto più plausibile e naturalistico che in qualsiasi dei suoi emuli.

917

Nel mosaico di Santa Maria in Trastevere c'era una data che probabilmente andava letta 1296. E qui bisogna convenire con il Ghiberti che mai nessuno prima aveva saputo usare quella tecnica con altrettanta leggiadria.

Il problema della relazione delle figure con gli edifici che dovrebbero contenerle è per lo meno posto: la figura non è ancora dentro la nicchia spaziale che le è destinata, ma davanti sì e il modo di atteggiarsi, di stare seduti o all'impiedi è già molto più dolce e naturale.

L'incontro a Roma tra Arnolfo, Giotto e il Cavallini dev'essere avvenuto già prima dello spirare del secolo in un Giubileo non ufficiale di qualche anno prima.

Il maestro Consolo del Sacro Speco di Subiaco, il maestro dei clipei di Santa Maria Maggiore e il Terzo Maestro di Anagni potevano in qualche modo preludere a Giotto. In certi casi è stato supposto che il pregiottesco maestro dei clipei potesse identificarsi con una fase precoce di Giotto stesso.

Giotto

Giotto di Bondone nasce a Vespignano presso Vicchio di Mugello intorno al 1267. Il suo nome potrebbe essere abbreviatura di Angelo, Angiolotto = (An)giotto, e più semplicemente di Biagio. Ebbe per maestro Cimabue, ma frequentò anche altri maestri del Duecento toscano come Andrea Tafi e Gaddo e fu probabilmente a Roma anche prima del 1290 (condottovi forse da Cimabue), dove poté conoscere i tentativi di rinnovamento paleocristiano da parte del francescano umbro Jacopo Torriti (di cui poté vedere il rifacimento del mosaico di San Giovanni in Laterano). Certo, in quegli anni era già salito sui ponti di Assisi e aveva collaborato alle decorazioni delle due prime campate della pittura grande iniziata da Cimabue dall'opposto lato del transetto. Nel 1296, eletto generale dell'ordine Fra Giovanni da Muro che riesce a dare nuovo impulso ai lavori, Giotto è riconosciuto capomaestro ed è questo il tempo delle Storie francescane. Nel 1300 è a Roma per il Giubileo di Bonifacio VIII, dipinge la Navicella di San Pietro con la cornice dell'enorme schermo decorata di mosaici e nel "talamo" del Laterano dipinge la Proclamazione del Giubileo, aiutato da maestri cavalliniani, tra i quali forse il futuro Maestro della Santa Cecilia.

Negli anni 1301-1302 è a Rimini, donde ripassando per Assisi si reca a Padova ad affrescare nella Cappella degli Scrovegni e nella Sala del Capitolo del convento annesso alla Basilica del Santo: ciò che lo tratterà a Padova dal 1302 al 1305. Vi sono nuove soste ad Assisi e a Roma, mentre dal 1314 al 1328 sembra dimorare, senza rimanervi ancorato continuativamente, a Firenze.

Dall'8 dicembre del 1328 al 1333 è al servizio di re Roberto d'Angiò che lo nomina tra i suoi "famigliari": era un titolo inferiore a quello dei nobili,

che si pretendevano pari rispetto al rango del loro re, ma che comunque implicava rispetto e guadagni certi.

Il 12 aprile 1334 è nominato *magister ac gubernator* dell'Opera di Santa Reparata (Santa Maria del Fiore) e delle mura e ogni altra iniziativa o fabbrica del Comune di Firenze nella città di Firenze. Nel 1336 cade un viaggio a Milano e l'attività per Azzone Visconti. L'8 gennaio 1337 Giotto, «tornato di Milano che 'l nostro comune ve l'aveva mandato in servizio del Signore di Milano» (Villani), muore a Firenze in età d'anni settanta.

Suoi spostamenti non risultano eccessivi, ma tali da farlo incontrare con la cultura non solo pittorica dei centri italiani più ricchi e cosmopoliti. Ma il miracolo giottesco consiste nel fatto di aver saputo svolgere i quattro quinti del lavoro che c'era da fare per passare dal naturalismo gotico al Rinascimento.

Fatto singolare è che molti non intendono quale significato progressivo venisse al mondo della visibilità praticamente vissuta dalla conquista di una pittura naturalistica, che come già la pittura antica (di cui non esistevano che scarsi frammenti di qualche organicità e grandezza) facesse agire gli uomini dentro uno spazio abitabile e infine anche misurabile per la presenza delle architetture.

Ma ciò che di solito si nota è il carattere plastico o sculturale della sua pittura: e la si limita osservando che i panneggi naturali e il senso della massa dei corpi sotto le vesti e la stessa raffigurazione di ritratti somiglianti erano stati già praticati dagli scultori dell'Europa renana con il Maestro del Jubé di Bourges e con la scultura di Reims e di Naumburg. Ed è vero, ma il problema non sta qui. Chiunque, con un po' di pazienza, un po' di plastilina e un modello fermo in posa (meglio se è un'altra scultura), può copiare il proprio modello in modo da non distinguersi da esso. Il problema di Giotto era di restituire la verisimiglianza alle vedute deformate dallo scorcio in pittura.

E bisognava non uscire del tutto dalle consuetudini del proprio tempo, perché allora nessuno avrebbe inteso la necessità di un quadro con un paesaggio sfumato alla Corot e di un ritratto di Velázquez o di un carosello celeste come nei soffitti del Tiepolo. E comunque conveniva inventare una pittura in tutto nuova, che si avvicinasse il più possibile a darti l'idea che il vero suscita in te. Il vero in tutta la sua estensione attraverso quadri di figure interagenti, ma sempre in modo tale che per costruirle uno doveva disimparare tutto quello che aveva appreso da quanti erano venuti prima di lui. Bisognava essere dotati di una memoria fotografica per trar partito da una ben dosata mescolanza di vecchio e di nuovo e riapprendere i fondamenti della prospettiva, per quando c'era da rappresentare architetture. Anzi bisognava essere pittore, scultore e architetto per riuscire a formarsi una propria manualità così versatile. E Giotto fece appunto tutto questo.

Consideriamo a questo proposito due opere soltanto, verso la fine del percorso di Giotto, non in tutto autografe, ma sicuramente fatte sotto la sua direzione. L'una è il Trittico Stefaneschi (ora alla Pinacoteca Vaticana), che Giotto dipinse tra il 1321 e il 1326 durante i senatorati e per incarico del cardinale Stefaneschi per l'altare maggiore di San Pietro, l'altra è una delle Storie dell'infanzia di Cristo nel transetto sinistro della chiesa inferiore di Assisi, realizzata sotto il patronato dello Stefaneschi e nei tempi medesimi del trittico.

920 Vediamo prima le Storie dell'infanzia e limitiamoci al Gesù fra i dottori. È certo che dopo aver sperimentato in settori limitati di spazio che incrociando un ventaglio di fuga con una diagonale non spezzata si ottiene una verisimiglianza: essa sembra (ed è) esatta nella scalatura delle architetture e degli elementi che si allineano lungo piani perpendicolari al quadro. Qui (e in altri pezzi della stessa storia) Giotto raggiunge una credibilità prospettica eccezionale, come si constata ricostruendone l'impianto lineare con i suoi punti di fuga (e scaglionando le figure in modo da simulare lo scaglionamento verticale). In una lettura non-prospettica infatti sarebbero giudicati sullo stesso piano coloro che ci siedono di fronte e quanti (seduti su un analogo ordine di gradoni) voltano le spalle allo spettatore. Quelli che voltano le spalle sono seduti su di un "gradino" più basso, sul quale le figure di fronte poggiano i piedi. In realtà tutto lo spazio è dipendente da un unico punto principale, mentre tutte le oblique hanno il loro concorso in punti diversi e giustamente allineati. Anche la luce di un interno vero è qui osservata in modo puntuale. E non sarà forse un caso che questi affreschi "siano in volta": ciò rende meno "scioccante" la circostanza che quei quadri "buchino le mura".

921 Nell'altro caso, relativamente al Trittico Stefaneschi, ci limitiamo a osservare la tavola centrale dalla parte posteriore ovè il San Pietro ossequiato da angeli, santi e dallo stesso cardinale Stefaneschi. Ora si osserverà che la corretta verisimiglianza dell'impianto è dissimulata dall'uso sfarzoso dell'armamentario gotico-bizantino di colori squillanti e dorature e dall'apparente mantenimento di due convenzioni "arcaiche": lo scaglionamento verticale e la proporzione gerarchica. Dice la proporzione gerarchica (dagli Egizi ai Bizantini): ciò che si disegna più grande, s'intende più importante. E nel caso la figura del San Pietro è più grande perché più importante dei santi rappresentati, degli angeli, del papa e del cardinale Stefaneschi. Ma questi sono tutti d'una misura come potrebbe essere se avessimo ritratto dei modelli messi in posa ai lati di un'enorme effigie del San Pietro. E lo scaglionamento verticale (ciò che è dietro si intende essere più in alto) è eluso, a guardar bene, dalla situazione dei tre adoranti per parte: i più vicini sembrano più bassi, ma sono inginocchiati per terra, mentre i secondi stanno

all'impiedi sul medesimo pavimento e la terza coppia (gli angeli) sta parimenti all'impiedi, ma sopra l'imbasamento del trono che continua lateralmente per l'altezza di due gradini.

Così l'apparenza dell'icona tradizionale volutamente evita di sottolineare le novità più rivoluzionarie, che l'occhio tuttavia percepisce senza analisi, assorbendo anche dall'insieme prospetticamente esatto una giusta dose di condizionamento al moderno in senso naturalista. Da osservare (come pensiero maturo e mal esprimibile in parole) il motivo del cardinale Stefaneschi che regge con devozione un modello in scala ridotta del trittico, compresa la tavola centrale con il cardinale Stefaneschi che regge il medesimo trittico ridotto a una scala così minuscola da rendere praticamente inattivabile una rappresentazione di terzo grado. In teoria è così dimostrata la *regressio ad infinitum* dei discorsi autoreferenziali. E ci sono poi voluti Henry Poincaré e Kurt Gödel per riscoprire, con contorcimenti algoritmici per specialisti, questa che per Giotto era una verità sperimentale immediata.

Ma diciamo pure che il Giotto giovane – della fase Maestro di Isacco – è stato capace di un *exploit* non meno sconcertante della raffigurazione dell'Ignudo nel Crocifisso di Santa Maria Novella. Che dipendesse sostanzialmente da Cimabue risulta dalle figure ancora stilizzate dei due dolenti laterali: la Madonna e il San Giovanni, le cui pieghe sembrano (analogamente al Cimabue maturo) assimilate a una corazza di penne pure nel loro sostanziale naturalismo. Ma questo Crocifisso è datato intorno al 1290, esattamente intermedio tra le ultime prove del Maestro di Isacco e le prime del Maestro di San Francesco.

È in questo momento che Giotto inizia il sodalizio con Gaddo Gaddi, pittore di tutt'altra formazione e legato alla cultura lombarda: autore della tavola-reliquiario di Cremona con il Martirio di Sant'Agata, di lontana ispirazione carolingia (il "barocco carolingio" del Longhi), per il tramite di Nicolas di Verdun. I due saranno incontrati sui ponti del Battistero di Firenze, dove Gaddo è probabilmente l'ultimo dei maestri attivi. Ora il Crocifisso di Santa Maria Novella, di certissima attribuzione anche per ripetuti riscontri documentari, è in tutto nuovo perché è un uomo inchiodato a una croce e non una sigla per iniziati come i crocifissi di Giunta o di Coppo. È un uomo in croce: un contadino in croce avrebbe potuto dire il Brunelleschi, che rimbeccò in tal modo un realismo altrettanto vigoroso dell'amico Donatello. Ma tale uomo non pende dalla croce. È un modello in posa che può anche mimare il pronunciato *hanchement* dei crocifissi gotici, ma fatto di ossa e di sangue e proporzionato come una statua antica. Notabili anche altri dettagli, come la foratura alle mani secondo la tradizione cristiana. E non potrebbe sostenersi senza lacerarsi

922

mancando di ulteriori sostegni. Ma la contrazione delle mani ritratte è di un'evidenza fotografica senza pari.

923 Il Crocifisso di San Tommaso de' Cenci (ora al Museo di Palazzo Venezia) segue come può il modello giottesco, ma non è Giotto: non può essere, risalendo al primissimo Trecento, che di un recente convertito al giottismo. Supponiamo sia Gaddo Gaddi, venuto con Giotto a Roma subito dopo le Storie francescane. Il "barocco carolingio" delle sue opere più note (mosaici dello spicchio assegnato al cosiddetto *penultimo maestro* del Battistero: 924 Incoronazione della Vergine in controfacciata a Santa Maria del Fiore) è ormai trattenuto e frenato da una coscienza spaziale di nuovo genere. Ma le mani di questo crocifisso di Roma, fatto a memoria sul modello di Santa Maria Novella e molto assottigliato dalla (doverosa) rimozione di tutte le ridipinture (non più che una larva di quello che dovette essere ai suoi bei giorni), sono stecchite e piatte pur rifacendosi al disegno di quelle di Giotto.

925 Il momento è quello in cui (a Roma?) Giotto promette di far da compare e da maestro al figlio che la moglie di Gaddo sta aspettando a Firenze. Taddeo Gaddi si trova così ad avere un padre e un padrino. Gaddo sarà di qui in avanti tra gli intrinseci di Giotto e Taddeo sarà il suo più fedele interprete, specie per le cose di architettura. Gaddo intanto rimette mano ai mosaici del Battistero ed è ancora lui l'*ultimo maestro* del Battistero, che ruota ormai nell'orbita di Giotto, ma nella Crocifissione ecco che ritorna fuori lo schema arcaico del Crocifisso di San Tommaso de' Cenci con le mani stecchite e il naso a timone e l'*hanchement* iperbolico non essendo costruito come un vero Giotto.

Assisi

La partita grossa s'era giocata sui muri di Assisi, dove è difficile dire che cosa dell'opera giottesca sia indenne da manipolazioni e ritocchi, ma è quanto è bastato a far sì che Cimabue lasciasse il cantiere di Assisi, scornato dal fatto che la sua fama era stata oscurata da chi aveva di per sé il grido delle moltitudini.

L'iconografia francescana era tutta da inventare e Giotto si attenne ai *Fioretti* già manipolati secondo la *Legenda maior* di San Bonaventura. La vita di San Francesco è trattata come in un ciclo *de geste*, come nei cicli antichi dedicati alle imprese di Ercole e Teseo. E ciò che si vede, benché riceva lume dallo scritto che lo illustra, è del tutto nuovo e inedito. Sono uomini e donne per la prima volta in vesti quotidiane (ma senza tempo), che agiscono in un mondo nel quale i miracoli salvifici non si considerano se

non come fatti eroici che rivelano la grandezza di colui che non teme nulla per sé e mira a convertire e riappacificare i contendenti. Nell'insieme il tema del ciclo è il trionfo della carriera pubblica del santo e dei suoi rapporti di stretta collaborazione con la curia papale. Un ciclo di ventotto storie nella chiesa superiore che si completa con alcune altre nella chiesa inferiore, di qualità meno alta o decisamente della mano degli scolari. 926

Tra le cose più notabili sono il Miracolo dell'assetato, di rocciosa corporeità e tensione, in controfacciata, una delle prime eseguite, e l'intera seconda campata destra, con le tre storie parallele di San Francesco. Nel primo riquadro della campata il santo, nella diruta Chiesa di San Damiano, ascolta la voce del crocifisso parlante che gli ingiunge di riparare la propria chiesa. Il centro è occupato dal quadro drammatico dove il santo rinuncia agli averi ed è accolto dal vescovo di Assisi. Nel terzo riquadro si vede il Sogno di Innocenzo III che sogna di vedere la Basilica di San Giovanni in Laterano crollante e il solo San Francesco che la sostiene. In questo caso è chiaro che Giotto si ispirò a una veduta di III-IV stile con una scena (comica) di città, quali quelle che erano correnti al tempo di Vitruvio e che noi conosciamo da Pompei. 927

L'intera campata è vista come attraverso un porticato sorretto da due colonne a torciglione e risulta quindi spartita in tre "vani", da farne un *triforium*. Nella pittura romana di Boscoreale l'unità dello spazio al di là dei tre vani è chiaramente indicata dalla continuità prospettica degli edifici retrostanti. Questo non si verifica nella campata di Assisi, dove c'è però un tentativo di allineamento simmetrico delle direttrici in profondità. Nel riquadro di sinistra il basamento della chiesa è, per esempio, saliente perché la diruta di San Damiano s'immagina posta obliquamente, mentre nella terza scena la veduta di San Giovanni in Laterano è sghemba perché la chiesa si immagina obiettivamente declinante. 928

Il centro della campata, con le sue mensoline a ventaglio, è un potente richiamo alla divergenza prospettica, che continua ad ampliarsi anche alle due vedute laterali. È un chiaro indizio dell'ambiguità consapevole tra spazio "intermittente" e spazio prospettico, in vista di un'unità generale dello spazio che si avrà soltanto nel Gesù tra i dottori del transetto della chiesa inferiore. E queste mensoline a ventaglio sono un netto progresso rispetto alle due fughe a spina di pesce che restano parallele per tutta la parete, lasciando un vuoto nel loro mezzo. 929

Quanto alle architetture rappresentate ce ne sono di più o meno simboliche, ma in tutto il ciclo prevalgono le architetture arnolfiane con i relativi ornamenti cosmateschi. 930

Tra i “vani” pseudo o quasi prospettici sono ugualmente notabili i due riquadri con il Presepio di Greccio e la Conferma della Regola che, ambedue, si trovano a dover far i conti con la difficoltà della prospettiva. In una
933 scena come il Presepio di Greccio gli allineamenti tra gli arredi non sono rigorosamente rispettati perché gli oggetti degni della maggiore attenzione finirebbero per impedirsi e impegnarsi l’un l’altro, mentre nella rappresen-
934 tazione della stanza della Conferma della Regola la mancanza della quarta parete ci restituisce un teatrino rigorosamente prospettico nella parete di fondo, ma ridotto ad assonometria nelle parti alte delle pareti laterali con i loro archi pensili che, se prospetticamente esatti, dovrebbero crescere a dismisura avvicinandosi all’osservatore.

Uno dei pezzi meglio riusciti dal punto di vista compositivo è quello
935 della Predica davanti a Onorio, dove il tema è reso con la più misurata contenutezza dei gesti e la più limpida connotazione spaziale, suggerita forse dalla trifora absidale della chiesa superiore del Sacro Speco di Subiaco.

Dopo Assisi cade il periodo riminese. E quel Giotto, che forse era su un terreno scivoloso simile a quello in cui si sarebbe trovato lo scultore che avesse voluto andare oltre nel verismo sulla strada del Maestro di Naumburg, ha la rivelazione della grande arte ravennate che resta ancora molto vicina all’illusionismo antico, pur nella estrema dignità e nobiltà dei suoi personaggi decisamente sacri.

936, 937 Nascono in questo periodo il Polittico di Badia e la Croce di Rimini. In questo crocifisso, pur rispettando le proporzioni naturali, non vi è espressione di sforzo né di dolore, ma il Cristo si presenta in una sua regale contemplazione del dolore del mondo.

Padova: Cappella degli Scrovegni

938 Dopo Rimini ci sono i quattro anni spesi nella Cappella degli Scrovegni di Padova, dove la cappella stessa è da Giotto ordinata per ricevere il ciclo delle pitture obliterando le finestre del lato di tramontana (il lato Sud è invece pervio, con alti finestroni, uno per campata). Al di sopra si eleva la struttura a cofano della volta a botte. Essa è legata da sette catene di ferro in tensione, studiate insieme con la decorazione per disimpegnare, malgrado la dissimmetria delle due pareti, gli spazi da poter dipingere evitando le catene, simmetriche invece e sfalsate quanto basta per non uscire dal fascione pittorico di spartimento interno, mentre i tiranti sono immorsati nel mezzo del contrafforte esterno. È una buona ragione per ritenere che anche l’architettura della cappella fosse opera di Giotto per dispiegarvi

il più vasto ciclo della Vita di Maria e nei due registri sottostanti la Passione, la Morte e la Resurrezione di Cristo.

In questo tempo avviene un più ravvicinato incontro con Giovanni Pisano che preparò una statua della Madonna con il Bambino per l'altare che doveva collocarsi nel ristretto presbiterio davanti alla tomba di Enrico. E quella statua è bastata da sola a suggerire un atteggiamento più drammatico alle Storie della Passione, a partire dal Compianto sul Cristo morto.

Contrariamente a un'ipotesi formulata all'inizio della moderna analisi formale (per opera di Axel L. Romdahl), sono proprio le storie del registro più alto, con la Vita di Maria, che più somigliano alle storie di Assisi, sia per la semplicità dell'arredo scenico, sia per la naturale ma sintetica caduta dei panni (come nella Presentazione di Maria al Tempio). Ma queste opere del registro superiore, che sembrano più moderne e più realistiche, sono solo le meglio conservate, dato che la volta a botte, malgrado le infiltrazioni d'acqua, ha protetto la pittura molto meglio del muro stonacato delle pareti. È sconcertante la maturità di queste pitture, che quand'erano nuove furono sicuramente una rivelazione per gli uomini di cultura del tempo.

Ma la Madonna di Giovanni Pisano ha riproposto il problema della mimica facciale finora sempre un po' convenzionale e stereotipa. L'atteggiamento dei volti comincia a rispondere alle grandi passioni e ai grandi dolori, a cominciare dal Compianto sul Cristo morto. Qui il gesto affettuoso della Madonna che abbraccia il depresso sembra veramente «rigar di pianto il volto». E gli occhi risultano ammandorlati dalla compressione dei muscoli orbicolari e lacrimatori. Da questo punto in avanti le espressioni mimiche dei volti saranno sempre più rispondenti all'azione.

La *Prudentia* (della serie delle Virtù e dei Vizi che si corrispondono da parete a parete e interrompono la finta zoccolatura arrivando al livello del sedile degli stalli) mostra per conto suo una dipendenza più spiccata proprio dalla Madonna di Giovanni: nell'atteggiamento del braccio che regge lo specchio. La figura bifronte della tradizione antica diventa moderna, mentre guarda nello specchio convesso e "retrovisore" la sapienza mondana degli antichi che rende possibile di mirare avanti dopo aver assimilato ciò che sta "dietro" di noi (e cui allude anche il libro collocato sul leggio). Ma lo specchio sarà anche il distintivo della *Prospettiva*, che sarebbe l'equivalente della *Geometria*, nella serie delle Arti raffigurate da Pollaiuolo sul Sepolcro di Sisto IV (1484) nelle Grotte Vaticane.

La modernità di Giovanni risulta anche da queste opere apparentemente minori che disegnano molti tratti del "Rinascimento gotico", che si sarebbe potuto avere anche in Italia se non ci fosse stato il Brunelleschi.

Nascita o rinascita del ritratto somigliante

Ma il Brunelleschi non ci sarebbe stato senza Giotto che diede la spinta decisiva per un rinnovamento radicale. Lo vediamo ancora nell'affresco di controfacciata della Cappella degli Scrovegni, dove è presente la prima consapevole esibizione del ritratto (autoritratto dell'artista e per sua mano anche del committente).

945 Nella parete di controfacciata il Giudizio universale è dipinto con molti tratti anche crudi di orrori e oscenità. Giotto avrà letto certo l'*Inferno* di Dante a questa data o l'avrà sentito leggere da qualche dotto suo amico. Nella parte centrale e più in vista della controfacciata e sopra il portale d'ingresso Giotto rappresenta il dono della cappella alla Madonna che, fiancheggiata da due arcangeli, pone la mano sul modello della chiesa sorretto da un falso tonsurato, con la cotta dei Cavalieri Godenti indosso, e da Enrico Scrovegni che lascia la presa offrendo la chiesa, il cui peso grava ora tutto sulle spalle del falso tonsurato.

946

La cappella era offerta dagli Scrovegni e dai Cavalieri Godenti. Gli Eremitani, che avevano assentito in un primo momento, quando si accorsero che era sorta in breve spazio una grande chiesa che avrebbe fatto concorrenza alla loro, sita – ma defilata – sul medesimo circuito dell'antica arena, protestarono con energia.

Si disse che il "frate" tonsurato era l'architetto della chiesa: un eremitano-agostiniano prestato dal cantiere contiguo. Ma gli Eremitani andavano vestiti di nero in quel tempo e Giotto era affiliato con Enrico ai Cavalieri Godenti: i quali erano una specie di *service club* dove si entrava in parte per svolgere azioni caritative mirate, ma comunque perché costituiva un ritrovo di *élite* molto utile per fare le conoscenze giuste.

È Giotto, dunque, il falso tonsurato che "rappresenta" veramente l'architetto della chiesa. Ma non è un frate eremitano, dato che è una berretta di pelo con una calotta centrale rasata quella che indossa il nostro personaggio, tanto che, in luogo della chierica, lascia vedere le acciaccature della berretta. Lo stesso personaggio è ripetuto sotto le file dei beati e si trova con la stessa acconciatura e l'aspetto più giovanile nel corteo che segue i donatori, destinato ovviamente alla salvezza.

947

Ora solo la figura di Enrico e quella di Giotto (da confrontare con i ritratti tradizionali dell'artista) sono ritratti "veri" che tendono a rendere la somiglianza e lo stato d'animo. Per convincersene basterà confrontare il vivissimo occhio di profilo (cioè triangolare) dei due ritratti, che non hanno gli occhi ammandorlati da figure standard, come invece le tre figure che ricevono il dono (la Madonna e i due arcangeli). Questo significa che Giotto considera quelle figure come pertinenti a un altro piano: il piano mistico e

decorativo della storia sacra genericamente intesa. Mentre nei punti nodali ha di frequente delle impennate considerevoli che ci dicono quale sia il mondo più suo.

Altri *marginalia* notabili nella cappella padovana sono la naturalezza del Bambino Gesù della Presentazione al tempio che si divincola nelle mani di Simeone (con scorci degni di Piero della Francesca) per essere ripreso tra le braccia della madre, la Maddalena del *Noli me tangere* e la figurazione del vizio dell'*Iniustitia* che è rappresentata da una figura a scala poco meno che uno a uno. Ma gli alberi che crescono sulla balza erbosa appartengono a un'altra scala, che termina da basso sul sentiero dove hanno luogo l'assassinio e lo stupro perpetrati da squadre di ladroni bene armati che appartengono al dominio dell'iniquità. Il nudo della donna violentata è schizzato alla brava ché sembra un nudino cinquecentesco con le curve dei seni che seguono la gravità. E verrebbe di pensare a Lorenzo Lotto e alle storie un po' ingenuie e un po' sataniche di Santa Barbara nel sacello di Trescore Balneario presso Bergamo.

Più rare e peggio conservate le opere fiorentine: vale a dire le cappelle Bardi e Peruzzi in Santa Croce, con storie rispettivamente di San Francesco e dei due San Giovanni. La datazione è tarda. Ma quanto tarda non s'è ancora accertato: probabilmente viene a cadere nel periodo tra il 1314 e il 1321. Queste opere possono precedere, ma non di molto, le Storie della Maddalena di Assisi, di cui almeno una è dipinta in conformità (ma dilatandone le maglie) di un cartone "retinato" di Padova. Ed è pittura a buon fresco condotta con il numero giusto di aiutanti: forse tra essi il giovanissimo Taddeo Gaddi, mentre altre pitture della chiesa inferiore restano databili a un periodo più prossimo al 1320-1330. Tra queste, le famose vele con le virtù francescane dove le allegorie costipate e spazialmente infelici sono risolte con bravura, con la massima cura iconologica e con felicissima manualità. Qui, accanto a Giotto, compare sicuramente Taddeo Gaddi e probabilmente quel maestro Stefano che aveva sposato una sorella di Giotto (altri dice figlia o figliastra).

Le opere fiorentine sono ridotte male perché le due cappelle furono affidate alla cura di discepoli diversi e soprattutto furono fatte con tecniche diverse: la Bardi con la tecnica a buon fresco che non aveva subito gravi danni fin quando, dopo scialbata dal Vasari (che volle proteggerla a futura memoria), fu sfondata per sistemarvi altari e monumenti, mentre la Peruzzi fu condotta in gran fretta con il metodo del cosiddetto "fresco-secco", che consentiva più redditizie *giornate* con pontate sovrapposte e lunghe quant'era profonda la cappella.

956, 957
958 Dalla Cappella Bardi deriverà il gruppo di Maso e Giotto (figlio di maestro Stefano). E tra le storie francescane s'impongono per la prospettiva compatta la Conferma della Regola, la Prova del fuoco davanti al Sultano e l'Apparizione al Capitolo di Arles.

959
960 Nelle storie dei due San Giovanni della Cappella Peruzzi la spazialità è più distesa in un ambientamento paesistico che tenta di abbracciare uno spazio "aperto" con architetture credibili. Più notabili il Banchetto di Erode e la Resurrezione di Drusiana.

Queste pitture erano e sono molto svanite. Il togliere la ridipintura ottocentesca ci ha dato il primo strato, poco più che l'abbozzo, concluso prima che la malta bagnata su cui si lavorava seccasse del tutto a consentire la finitura a tempera. Ma fatto il conto della differenza dei soggetti e dei riferimenti rispettivamente assisiati e padovani, si può dire che le due cappelle sono nate insieme e che, finite che furono, non ci saranno state differenze notabili di stile, se non quelle che si hanno quando si usino tecniche un po' diverse, una delle quali consentiva – forse – un maggior colpo d'occhio della parete. Se poi Masaccio e Michelangelo disegnarono dalla Peruzzi e non dalla Bardi ciò fu certo perché già ai loro tempi la Peruzzi metteva più in evidenza i partiti disegnativi nelle loro figure animosamente mosse e più largamente drappeggiate.

961
962 L'ultimo Giotto è forse quello che si vede (oggi quasi svanito) in una Crocefissione sul muro del campanile medioevale all'interno della Chiesa di San Gottardo, che occupa in parte l'area dell'ex palazzo reale in piazza del Duomo a Milano. E forse molte furono le imprese in tutta Italia (e più a Firenze) che Giotto lasciò a mezzo e furono poi finite dagli scolari. Tra esse la Cappella della Maddalena nel Palazzo del Bargello, nella quale aula originariamente si disputavano cause civili e penali di lieve entità. Poi invece fu la cappella dove si conducevano i condannati a morte per l'assoluzione prima dell'esecuzione. Su un lato di essa furono rappresentate le grandi personalità della storia fiorentina tra le quali, ora appena riconoscibili, le figure di Giotto e di Dante. Ridipinte durante il primo Risorgimento con intenzioni neoguelfe, furono poi ritenute false soprattutto perché Dante vestiva di bianco-rosso-verde. Ma recentemente sono state nuovamente ripassate, perché altrimenti non si notavano più per niente: il bianco, il rosso e il verde erano autentici.

Scolari di Giotto

La scuola di Giotto ebbe varie diramazioni che influirono in tempo più lungo o più breve su tutta la pittura europea. Tra gli scolari di Giotto più famosi

ai suoi tempi ci fu Maso di Banco, che si tenne alla maniera più folta della Cappella Bardi. Vi fu anche un Giotto colorista dal quale dipese Puccio Cappanna che dipinse le Storie di San Stanislao nella chiesa inferiore di Assisi con un tratto così sciolto da far pensare al colore tonale dei veneti. I più antichi scolari, come Pacino di Bonaguida e il Maestro della Santa Cecilia (collaboratore nelle storie francescane assisiate), seppero dar l'esempio agli umbri e ai riminesi con croci dipinte che, nella scuola riminese, mostrano un lento passaggio (anche dopo il Polittico di Giotto per Bologna, che prelude alla maniera daddesca) verso la maniera bolognese di Vitale. 963
964
965
966

Ma una delle linee più tortuose ed evidenti per portare il giottismo nell'arte veneta fu la linea dei Gaddi. Taddeo, figlioccio di Giotto e attivo in nome proprio fra il 1333 e il 1366, si presenta in modo maturo e non privo di poesia nelle Storie della Vergine nella Cappella Baroncelli in Santa Croce. Qui si vede l'arte e l'industria di Taddeo in tutta la sua ricchezza di pittore di architetture. È notevole la Presentazione della Vergine al tempio, dove la prospettiva obliqua dei gradini del tempio tentata è quasi regolare. Taddeo deve aver capito molto della geometria di Giotto. Alla ricchezza dei colori di Maso contrapponeva una gamma non meno ampia con cangiantismi e contrasti "quasi caravaggeschi". 967

I dettagli di Taddeo sono deliziosi. Ormai è lui il capo-maestro della bottega fiorentina di Giotto. Nella Cappella Rinuccini, sempre in Santa Croce e capolavoro assoluto della scuola gaddesca, si rivela la mano di Giovanni da Milano (da vent'anni a Firenze). 968

Il Maestro della Cappella Rinuccini, che continua l'opera di Giovanni da Milano con Storie della vita della Vergine (a partire dalla Presentazione al tempio), sembra uno scolaro di Giovanni da Milano. Indubbiamente si tratta dei figli di Taddeo: forse il solo Giovanni, perché Agnolo dimostra per tempo una curiosità diversa verso il mondo orcagnesco e una certa disinvoltura come d'uno che non creda proprio tanto all'arte come stile individuale.

In realtà sono tutti scolari diretti o indiretti di Taddeo Gaddi, che aveva assimilato quasi tutto il giottismo sul quale si poteva costruire ancora qualcosa. Gli affreschi di Giovanni da Milano sono una gran cosa. Ma non sono intatti: la qualità di Giovanni da Milano viene fuori meglio dalle tavole dei musei e ciò basta a persuaderci che il restauratore dei suoi affreschi nell'inoltrato Ottocento abbia esagerato ma non mentito. Giovanni da Milano sarebbe qui un precursore non tanto del Rinascimento quanto dei Nazareni. In verità il parziale asporto delle ridipinture mostra che esse, dove sono rimaste, non vanno ulteriormente rimosse né attutate. Solo verso la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento i pittori avevano assunto delle qualità mimetiche così ampie. E poiché intervenivano su testi meno guasti che ora non siano, sarà bene consentire. E lasciare che le ridipinture esegui-

te da parte di qualche grande artista del restauro di un passato più o meno prossimo, capace di lavorare con consapevolezza critica “alla maniera di”, ci diano, quando ne sia caso, il quadro antico allo stato di nuovo.

969 Il Maestro della Cappella Rinuccini che succede a Giovanni da Milano non è un minore. Giovanni da Milano si era consociato già con i figli di Taddeo per lavorare in Vaticano. Ora, li avrà chiamati Taddeo a supplire Giovanni. Comunque, val la pena di riprendere dal Maestro della Rinuccini la Presentazione. Per la quale esiste un cartone di mano di Giotto e Taddeo Gaddi, che denuncia una buona conoscenza della difficile prospettiva per angolo: preferita del resto da Taddeo anche nella Cappella Baroncelli.

970 Una ricostruzione parziale del sistema primario di riferimento prospettico consente di vedere che c'è un impianto a punti di fuga incrociati, i quali nel disegno di Taddeo si leggono ancora bene. E certo nascono dalle rampe di scale inclinate della Presentazione di Giotto a Padova. Ma, già nell'elaborazione del disegno, Taddeo è andato un po' oltre: rispetto allo schema, fornitogli verosimilmente da Giotto stesso, supplisce con rette parallele le linee vacanti del ventaglio e le parti più estrinseche. Il Maestro della Rinuccini semplifica in qualche tratto il tempio di Taddeo, ma poi perde il bandolo delle parti complementari: aggiunte senza tener conto che solo quelle allineate con la fronte della scalinata dovevano salire, mentre quelle parallele al fianco dell'edificio dovevano discendere.

Solo con l'Angelico le cose andranno a posto come per incanto: quando, semplificando al massimo i due basamenti e la scalea e battendo i punti di fuga accidentali sull'orizzontale che passa per il punto principale, si finirà di giocare con i piani inclinati come se fossero obbligatori. Ma allora sarà passata ancora molta acqua sotto i ponti della Senna e della Schelda anche se l'Angelico e i de Limbourg sono pressoché contemporanei.

Trecento spazioso nell'Italia centro-settentrionale

Tutta la pittura del Trecento si pone il problema dello spazio, senza apparentemente risolverlo. La pittura senese con Duccio sembra inclinare alle assonometrie. Forse si sarà vista qualche filza di dipinti giapponesi o cinesi (rotoli verticali *kakemono* e orizzontali *makemono*) e questo rende meno improbabile il paese rappresentato in questo modo: in quanto si presuma visto da favolose lontananze.

971 Ma Simone Martini, discepolo di Duccio, riesce a captare il segreto della credibilità giottesca. Merita di vedere un particolare della Cappella di San Martino ad Assisi per averne per lo meno un'idea. Gli autori che più piacquero al Ghiberti furono i Lorenzetti (Ambrogio in ispecie) e non

Simone Martini (di cui parla bene tuttavia). Di Ambrogio sono notabili gli affreschi del Palazzo Pubblico di Siena: una descrizione inventariale, eppur credibile, della vita della città presentata in una serie distaccata di episodi e momenti magari successivi e cuciti insieme in una vivacissima composizione spaziale. Notabili in ispecie il gruppo con la carola di fanciulle e la caccia lontana in dissolvenza.

972

La pittura bolognese s'era rivolta alla romagnola e riminese con Vitale degli Equi e con una particolare attenzione realistica all'episodio marginale e magari scherzoso. Di Vitale si può osservare che non gli interessa come si squadernino i piani prospettici, purché sia salda la concatenazione dei fatti. Si vedano le Storie di Sant'Antonio abate nella Pinacoteca di Bologna e come il santo sembri passare da un piano prospettico a un altro riempiendo la vacanza spaziale con una zeppa tratta dalla seriazione temporale. C'è il santo che si cala da una balza vista dal di sopra in un anfratto visto dal di sotto. Praticamente si cala da un piano spazialmente definito in una diversa dimensione che implica la ripetizione della figura in due momenti differenti.

973

Analogo allo spazio di Vitale (che opera anche a Udine e avrà seguaci in tutto il Friuli, in Trentino-Alto Adige, a Trieste e in Carinzia) è lo spazio di Tommaso da Modena che opera prevalentemente a Treviso (ritratti di domenicani illustri nella Sala del Capitolo dei Domenicani e Storie di Sant'Orsola ai Musei Civici). Osserviamo uno dei domenicani e l'abitacolo nel quale viene costretto. In realtà per aprire la porta di una cella si sarebbe potuto scegliere: una qualsiasi prospettiva al modo di Giovanni da Milano; un'assonometria sul fare di un Duccio o Simone Martini; lo spazio di Vitale, di cui Tommaso era stato aiuto e allievo. Tommaso sceglie lo spazio di Vitale ma lo farà fruttare al meglio. Ciò che gli importa è che si veda la sequenza delle cose che accadono e che fanno Storia. Uno spazio funzionale alla tipologia ideale della storia. Un campo di relazioni operatorie tagliato bensì sulla figura singola, ma variamente articolabile nelle ulteriori possibili giunture: e articolato in effetti e spregiudicatamente "secondo richiesta".

974, 975

Se, ciò premesso, possiamo ora a considerare uno qualunque dei domenicani illustri del Capitolo di Treviso, ad esempio Frate Isnardo da Vicenza, sarà facile constatare come lo spazio di Tommaso sia ancora quello apparentemente disarticolato di Vitale. Frate Isnardo siede in effetti entro il suo banco-scrittoio e non ci sarebbe nulla da eccepire, se non fosse per l'incongruo soffittino che mira piuttosto a scavare una nicchia nel muro istoriato che a raccordarsi in qualche modo alla scrivania. Che lo spazio del "dopo Giotto" tendesse a qualificarsi come *luogo* di tutte le interazioni possibili tra l'uomo

976

e le cose l'avrebbe saputo dire in altre parole Tommaso stesso. Ma ci sarà bene una gerarchia da rispettare all'interno di tali relazioni e interazioni possibili e in teoria illimitate.

Qui quello che importa è di far vedere come l'uomo di penna e di studio si presenti senza schermi di paramenti o livree e senz'attributi: circondato dai suoi strumenti di lavoro e facendoci vedere quali sono e come gli servono.

Certo che una maggiore attenzione alla coerenza prospettica del traliccio scenico avrebbe qui finito per nascondere dietro schermi imprevisi o importuni (o per costringere entro inagibili scorci iper-compresi) proprio quegli oggetti, o quelle costellazioni di oggetti significanti, che costituiscono il vero tema del discorso figurativo.

Meglio squinternare quanto basti le architetture e quanto basti inclinare soffitti e pavimenti (e far ruotare le pareti ove occorra, e socchiuderle come porte che girino su invisibili cardini) che rinunciare – è il caso di Frate Isnardo – a far vedere come posi ben piano sul tavolo il libro attualmente in lettura e a rinunciare che lo scritto vi sia dispiegato a puntino e leggibile e che al tocco delicato della mano esperta stia per aprirsi alla pagina giusta il calepino voluminoso consultato là per là...

Collegato con i Gaddi, il Maestro della Cappella Rinuccini (che potrebbe – s'è visto – essere Giovanni Gaddi) potrebbe essere passato per Padova. Collegato con il Maestro della Rinuccini e operoso a Padova è anche un altro pittore fiorentino: Giusto de' Menabuoi, che a Padova avrebbe dipinto il Battistero e la Cappella Belludi al Santo. A Padova sarebbe approdato anche uno scolaro di Agnolo Gaddi, Cennino di Drea Cennini di Colle di Val d'Elsa, autore del più prezioso e completo trattato sulla pittura della tradizione giottesca da lui praticata. E vi brillarono il padovano Guariento di Arpo e il veronese Altichiero: tutti ormai usciti da una qualche costola giottesca.

977, 978

979 Guariento è noto da un polittico del 1344 in cui si rivela attento alla produzione (ora praticamente scomparsa) dei riminesi Giuliano e Pietro da Rimini, ch'erano venuti a confermarsi in presenza dell'Arena e del Capitolo del Santo nel loro giottismo eterodosso. Vi venne quindi il bolognese Jacopo Avanzi. E Stefano da Ferrara che dipinse, in uno stile che sta fra

980 Tommaso da Modena e Altichiero, la Madonna del pilastro, resto di una più estesa decorazione nella cappella ora dedicata alle reliquie del Santo e ai suoi miracoli, e tutta di scultura e omologa e dirimpettaia rispetto alla Cappella di San Felice.

Il Guariento, che ebbe una grande notorietà come pittore del Paradiso nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale di Venezia e per le molte pitture nella Chiesa degli Eremitani, fu attivo nella reggia dei Carraresi

a Padova e specialmente nella cappella di corte con Storie bibliche. Ed ebbe come collaboratore Jacopo Avanzi che fu tra gli aiuti o proseguitori di Vitale a Mezzaratta. Lo stesso Jacopo collaborerà quindi con Altichiero nella Cappella di San Felice al Santo e sembra anzi che la loro collaborazione preceda di qualche poco la grande Crocifissione di Altichiero. 981 982

Altichiero veronese (detto da Zevio perché forse originario di quella frazione, e certo lì accasatosi) è il maggior pittore veronese che provenga dalla scuola di Giotto. Il suo massimo raggiungimento realistico sembra derivare da una rapida ricognizione di quanto si produceva a Milano (affreschi nel tiburio dell'Abbazia di Viboldone, opera in cui sembra essere presente Giusto de' Menabuoi) e da un'associazione forse con lo stesso Giusto nelle pitture del Battistero padovano. Jacopo Avanzi (altrimenti detto Avanzo) era forse di origine trevigiana, benché di famiglia bolognese. E la sua collaborazione è abbastanza sicura in alcune scene delle storie dei santi nella Cappella di San Felice (già di San Giacomo) appartenente ai Lupi di Soragna. Altichiero viene pagato per tutta la cappella nel 1379, mentre nel 1384 lavorò alla decorazione dell'Oratorio di San Giorgio con fronte sul sagrato della stessa Basilica del Santo. 983 984

Tra le prime opere certe è l'affresco con la famiglia Cavalli (Verona, Sant'Anastasia), affresco firmato e variamente databile ma probabilmente immediatamente anteriore al rimaneggiamento della Cappella dei Lupi, dove Jacopo Avanzi sembra aver impostato le prime Storie di San Giacomo. 985 986

Ma lo stile di tutta la cappella è indubbiamente quello di Altichiero, la cui opera emerge soprattutto per la spazialità che già tien conto del paesaggismo nordico (noto attraverso la miniatura) e che consente alle molte figure di scalarsi a diversi livelli e a diversa distanza nel modo che la storia richiede.

Lo stesso nome *Avantus* si leggeva o fu letto in passato nell'Oratorio di San Giorgio e in questo caso si attribuì ad Avanzo tutto il progresso naturalistico che l'opera di Altichiero compiva in questi anni in gara con i veneziani e i bolognesi e i lombardi che avevano raccolto il messaggio di Giotto, ciascuno a suo modo. Ma certo nessuno nel corso dei successivi quarant'anni avrebbe costruito, pur servendosi ancora della finzione dell'interno-esterno, uno spazio più certamente capace in senso prospettico e paesistico né meglio architettato di quanto non appaia nella Presentazione al Tempio e nei Funerali di Santa Lucia: mai s'ebbe una più certa rispondenza di azione e reazione tra i vari attori intenti a qualche operazione di mano concordemente corale o intesa a fini diversi e opposti. Né mai s'ebbe un quadro con figure meglio spaziate in un paesaggio già quasi pisanelliano che nel Martirio di San Giorgio: la "rastrelliera" di lan- 987, 988 989

ce levate al cielo che sbarrano il campo ai non addetti al lavoro e danno tanta maggiore evidenza al gruppo ristretto dove il carnefice prende lo slancio per spiccare dal busto il capo invulnerabile del santo cavaliere.

C'è un senso di stupefatta sospensione nell'aspettazione del miracolo che rende questi così mal ridotti affreschi di Padova eppure ancora tanto vivi, affascinanti e leggibili. Da farci pensare che alla fine del Trecento, dalla velata signoria dei Dalesmanini a quella breve dei Carraresi, Padova sia stata veramente al centro del mondo culturale europeo.

Resta da dire di Venezia ov'è ancora di prammatica lo stile tardo bizantino o romanico-bizantino. Ma Venezia non poteva non essere aperta al nuovo, sia per i già larghi possedi di terraferma, sia per il patronato volenterosamente assunto nei confronti della sede universitaria patavina, sia per il fatto di essere il veneziano un popolo di navigatori "per natura": costretti a scambiare merci e suppellettili e tratti di idioma e di costume con popoli vicini, lontani e anche lontanissimi.

Intanto anche la scelta del Guariento per il Paradiso dipinto per la Sala del Maggior Consiglio fu una scelta di novità e non di conservazione e fu apprezzata fin nel secolo seguente, quando si cercò di salvarle l'affresco malgrado i gravi danni subiti nell'incendio e nei successivi lavori di ripristino. I maestri locali consideravano la maniera greca come un genere devozionale obbligatorio: ma non se ne tennero vincolati affatto. Così al maestro Paolo Veneziano il giottismo filtra attraverso l'assunzione di modi riminesi e romagnoli, e più scopertamente nelle opere periferiche come nel Paliotto di Pirano e nel Trittico di Santa Chiara di Trieste. Mentre Lorenzo Veneziano subisce (forse attraverso Giusto?) una forte influenza giottesca da Giovanni da Milano, che non contrasta e non ripugna alla sua ultima virata in senso gotico.

Diremo ancora che i pittori dell'ultimo Trecento veneziano sono deliziosi nella confezione di oggetti di culto che nel fuoco dei colori a tempera su sostrati assai ben preparati (legno in genere) hanno resistito in tutto il loro fulgore rispetto al fondo d'oro "laminato". Con questi pittori – i Caterino e i Donato e gli Andrea, tutti della famiglia dei Moranzone, e Giovanni da Bologna e Stefano *plebanus Sancte Agnetis* – ci avviciniamo, ma in modo ancora molto cauto, all'aria del Gotico cortese che spira già forte nell'area franco-fiamminga e inglese ma sempre più nella miniatura, nel tessile, nella vetrata e nelle arti sontuarie in genere.

Anche Milano, Torino e Genova si trovano in un analogo limbo dove su una base di cultura romanica si innestano modelli piuttosto legati alle Fiandre direttamente o alla versione catalana e portoghese dell'arte nordica comune nell'Italia meridionale.

9. Umanesimo e Rinascimento

990, 991
992

All'anno 1400 in cifra tonda si suole porre convenzionalmente la data d'inizio del Rinascimento. Nel 1401 infatti avviene il concorso per la seconda porta del Battistero di Firenze cui parteciparono vari artisti. Furono fuse in ottone dorato e brunito – e ci sono conservate – le prove dei due (Brunelleschi e Ghiberti) che superarono le precedenti eliminatorie. Il tema che dovettero svolgere ambedue era il Sacrificio di Isacco, entro un quadrilobo mistilineo desunto per il concorso dalla prima porta di Andrea da Pontedera che doveva essere di modello a questa seconda. Non si può dire che il Ghiberti non sopravanzasse il collega nel senso di un gotico classico e gentile, dove lo sfondo paesistico e montano è disegnato nello spirito degli sfondi del tipo “a mare di nuvole”. Le figure sono leggiadre e derivate da modelli antichi.

993
994
995

La scena del Brunelleschi, più attenta all'architettura del paesaggio e con certe figure di più aspro segno e di più chiara attitudine funzionale, non è un quadro prospettico perché il Brunelleschi in questo momento non pensa al rilievo come “pittura”. Colloca *giusti* i suoi personaggi sugli anfratti che si disegnano sulla breve proda antistante alle rocce espanse a quadrifoglio entro lo spazio del quadrilobo. La porta poi eseguita avrebbe dovuto essere posta a Nord, dato che quella di Andrea teneva il posto principale, a Est, di fronte alla cattedrale. Ma quando fu finita dal vincitore, Ghiberti e bottega, e fu trovata così bella che fu sostituita a quella di Andrea (che fu posta a Sud). Poi la terza porta (la Porta del Paradiso) dello stesso Ghiberti fu collocata nel posto d'onore di fronte alla cattedrale e la seconda, sempre del Ghiberti, fu posta a Nord. Restò a Sud quella di Andrea.

La vicenda delle porte del Battistero è sintomatica. Si opera con continuità nella scia della tradizione, ma i modelli antichi prendono sempre maggiore importanza e si ha la netta sensazione di essere usciti da un periodo di austerità che aveva avuto la maggior parte delle abitazioni semplice, piuttosto alta che larga (casa-torre) e priva di risalti notabili.

Che questa nuova voglia di bellezza e di misurato fasto fosse Rinascenza dell'Antico era un'idea che stava nell'aria e che dopotutto corre sul filo dell'intero Medio Evo. L'idea di morte e rinascita dell'arte era però un'idea apparsa

già in antico: e proprio nei periodi di crisi che sono viceversa i più fecondi e innovativi. Già nelle fonti pliniane (Senocrate) si giunge all'idea che raggiunta la perfezione con Lisippo e Apelle non ci può essere che un peggioramento.

In Plinio la decadenza ha termine con i teorici neoattici (Pasitele) che in apparenza sembrano ripudiare tutto ciò che è posteriore al classicismo del quinto secolo e soprattutto l'Ellenismo e le sue reincarnazioni in età romana. Per Plinio le opere recenti, soprattutto di architettura, non sono inferiori alle antiche, ma anche lui finì per accreditare l'idea di rinascita propria della tradizione greca cui ormai si abbeveravano i cultori romani. Sotto sotto travalica tutto il Medioevo l'idea che l'arte troppo ideologizzata o politicizzata perisca riducendosi a puro mestiere. I temi e anche le forme sono visti come contenuto e son dettati dal potere civile e religioso. Dal Trecento in avanti si riscoprono con occhio diverso i classici: moralizzati e allegorizzati quanto si voglia, avevano pur nutrito oltre agli scolastici anche le prime generazioni di umanisti.

L'Umanesimo, specialmente fiorentino, si avvantaggia della decadenza di Bisanzio. Già il Boccaccio è in grado di leggere nell'originale i poemi omerici e ciò che restava dei lirici e dei poeti drammatici servendosi degli aiuti di un dotto prelado bizantino (Manuele Crisolora?). Ma il senso che se ne ritrae è che, lasciati alle spalle i secoli bui, anche l'arte aveva finito di "calare" e si avviava a una nuova Rinascenza.

Da parte dei maestri e dipintori fu dapprima sentito come determinante il pre-Rinascimento fiorentino (da Giotto alla ripresa del modello arnolfiano per Santa Maria del Fiore); quindi il recupero del "Gotico quadrato" desunto dal Battistero e dal *Rundbogenstil* romanico misurato e misurabile. Si fissano in questi anni i principi astratti in senso platonico, cioè neoplatonico, che le arti fioriscono meglio nelle repubbliche e, tra le repubbliche, nelle città-stato quale Firenze si avviava a diventare.

Il contributo degli umanisti nel campo della storia dell'arte fu di far conoscere molti libri tecnici e scientifici, spesso rastrellati nelle biblioteche dei fortissimi conventuali e per lo più custoditi da monaci che convivevano con l'Islam nei territori islamizzati e da ultimo con i turchi ottomani.

Ma soprattutto i testi di Plinio e di Vitruvio diventavano nuovamente attuali con il curarne le prime edizioni critiche dopo i limitati tentativi dell'età carolina e con il riformarsi di commentari enciclopedici e la ripubblicazione di molti manuali-enciclopedie e dizionari tecnici che l'età bizantina aveva prodotto fino allora. Gli stessi protagonisti della storia diventavano più vicini quando si poteva precisare subito che il tal pittore aveva fatto loro un ritratto: pittore formatosi su Tizio, collaboratore di Caio e padrino di Sempronio.

Tutto il mosaico si ricomponeva per il lavoro lungo, paziente e filologicamente esatto degli umanisti e la storia dell'arte aveva nuovamente un modello in cui almeno due criteri di eccellenza erano stabiliti: quello utilitario della scoperta tecnica, che aveva arricchito la nostra conoscenza scientifica, e quello della bellezza, che non essendo più intesa in senso restrittivo s'identificava con la rispondenza formale e stilistica ai modelli del proprio genere, della propria area geografica e del proprio tempo.

Naturalmente questo criterio introduce il concetto di progresso e di regresso dell'arte. Si comincia a ritenere che l'arte non è né solo scienza né solo bellezza, ma una sintesi delle due (forma e tecnica). Ogni progresso tecnico fornisce nuove opportunità di variazioni e di arricchimento in un mondo delle forme assimilabile a un sistema di segni istituzionalizzato: a una lingua o linguaggio.

«Noi altri dipintori abbiamo da parlare con le mani», disse Annibale Carracci. Ma che gli artisti figurativi parlassero con le mani l'aveva già mostrato Plinio nell'aneddoto del mancato incontro tra Apelle e Protogene. È una storia che riguarda la tecnica, ma guai a disprezzare la tecnica. Apelle si era deciso a far visita a Protogene dato che questi aveva declinato l'invito a passare da lui. Si reca allora a casa sua e non lo trova e alla fantesca che gli aveva chiesto se doveva lasciar detto qualche cosa, vista un'asse sulla quale era stata tirata a mano libera una linea sottilissima, disse solo: «digli che colui che ha fatto questo è stato qui» e intinto un pennello dal pelo più lungo e più duro in un colore diverso spacca per il lungo la linea di Protogene con una alquanto più stretta. Se ne va per i fatti suoi e ripassa più tardi. Con sua sorpresa trova la sua linea spaccata a metà per l'ultima volta: che soltanto un capello teso avrebbe potuto misurarsi con questa. «Colui che aveva tracciato la prima linea è ripassato e ha visto il tuo lavoro e se n'è andato di nuovo» è il messaggio che la solerte fantesca è incaricata di riportare ad Apelle. Ma questi non crede alla seconda fuga di Protogene e avanzatosi oltre una tenda lo trova e con molta dimostrazione di amicizia si dichiara vinto da lui.

Ora questo è un modo di parlar con le mani e l'ò di Giotto ne resta una ripresa notevole: se non è proprio un *topos*, formatosi sul modello della linea di Protogene. L'aneddoto di Apelle e Protogene era corrente tra gli artisti: anche il Ghiberti lo riporta interpretandolo a suo modo. Ma i pittori avevano imparato che la pittura, anche se aveva nella "riproduzione della realtà" un suo riferimento obbligatorio, era un linguaggio come le lingue, i dialetti e i gerghi. I quadri sono prosa e poesia: comunicazione utilitaria e partecipazione della propria umanità agli altri. C'è prosa e poesia nel parlato e nello scritto e c'è arte e artigianato nella pittura e nelle altre arti del disegno. Ma ogni pittore, dopo Boccaccio, era in grado di ribattere ai letterati pre-

tenziosi che se nella pittura non c'è nulla che valga se non l'idea che ti ha dato il letterato o il tema che ti ha proposto il potere, vuol dire che non esistono valori; ma tu e tutti i tuoi pari parlate di poeti grandi e piccoli, mezzani e sublimi come se i valori ci fossero e anche quando siete discordi c'è un accordo di fondo tra di voi. Anche noi siamo spesso in disaccordo, ma parliamo e discutiamo su una base di convinzioni che sono proprie di tutti perché sono rispondenti al vero. Le cose più facili da dimostrare come caratteri della lingua dell'arte sono proprio le cose inerenti alla bravura tecnica e le innovazioni.

Per questo, come una grammatica del linguaggio figurativo, tali strutture sono comprensibili con un piccolo sforzo anche a chi non sia del mestiere, né dilettante o conoscitore. Un esempio molto più sottile dell'*o* di Giotto, dove si trattava solo di abilità manuale, e che collima con l'idea della linea di Protogene – si può in teoria rendere sempre più sottile di una grandezza data (sottile a piacere) – è però anche il corrispettivo dell'idea di infinito potenziale. Come abbiamo visto, Giotto lo enuncia nel Polittico Stefaneschi, dove il trittico stesso si vede a sua volta dipinto in mano al cardinale e in questo “secondo” trittico si vede ancora un piccolissimo Stefaneschi che tiene in mano un “terzo” trittico veramente microscopico.

È un puro gioco? È solo un'idea? È la meditazione sull'infinito più esplicita e laica che ci sia stata data da un testo medioevale. Il calcolo infinitesimale poteva rinascere da qui. Non è detto che non sia andata proprio così. Solo tecnica allora? Solo matematica e filosofia? No: c'è la poesia dell'uomo che cerca la sua verità e la circonda di forme e di colori splendidi. Non è l'infinito di Leopardi, ma non è meno concreto di esso.

Ora, certo, le scoperte scientifiche condotte a mezzo delle arti sono più esplicite della lirica pura. Basta che l'opera d'arte non si fermi a queste. Ma sarà sempre più facile qui discutere con un profano se una prospettiva sia o non sia corretta che di qualunque altra cosa e arrivare a un accordo. Se poi giovi la correttezza o sia anzi da ripudiare, sarà un altro discorso da decidere caso per caso.

In ogni caso la forma più semplice in cui è stato inteso l'Umanesimo è che appunto è un movimento che si propone la pura e semplice rinascita dell'Antico, senza sapere bene cosa sia. C'è stata, come in tutti i movimenti spirituali, qualche punta di fanatismo per l'Antico, patteggiata del resto da artefici di tutto rispetto quali appunto il Ghiberti o il Mantegna, ma questo fanatismo era in gran parte condiviso anche dagli artefici e dagli scultori d'oltralpe.

C'è dunque un'arte che corrisponde al primo Umanesimo ed è già Rinascimento. E quest'arte resta per mezzo secolo limitata a Firenze, alla To-

scana e le sue dipendenze. Nel Nord Italia può essere rappresentata meglio dal Mantegna e dal Filarete. E contemporaneamente c'è uno sviluppo francese che con accenti secchi e aspri accenna a un immaginario apocalittico (come nell'Apocalisse di Angers e nel Paramento di Narbona) che troverà un equivalente nelle Ore di Rohan e nel Maestro di Wittingau. E questo è ancora Gotico. Come Gotico è quello che gli Inglesi chiamano stile inglese e che penetra fino all'epoca di Enrico VIII, sfociando nello stile Tudor o perpendicolare; in pittura le opere indigene sono chiamate stile inglese e quelle di importazione come scuola del paese di provenienza. E c'è un *revival* bizantino nella Russia di Ivan il Terribile, che accentua i toni cupi di bizantinismo monacale con Teofane il Greco, e i suoi contemporanei sono il Maestro del Cremlino e Andrej Rublëv che invece accentuano i colori gioiosi e le forme leggiadre. Parlare di Rinascimento in tal caso (come pure per il Rinascimento paleologo) è legittimo, ma indica un altro fenomeno incomparabile al Rinascimento italiano. Ciò vale anche per l'architettura veneziana e per quella ispano-portoghese che risentono di una tradizione e di influssi diversi. Il Gotico veneziano si esaurisce appena nei primi decenni del Cinquecento. Comparabile al Rinascimento italiano è il nuovo naturalismo in pittura dell'area fiamminga, olandese e tedesca che allinea anche architetti scultori e tessitori di arazzi di vaglia.

Nel primo Cinquecento abbiamo in Italia l'esplosione dell'arte classica del Rinascimento, che dalla metà del Cinquecento invade tutta l'Europa e per la quale è stato proposto e accettato il nome di Manierismo, la cui durata va fino ai primi decenni del secolo XVII.

La critica francese (André Chastel) ha recentemente tentato di accreditare come rinascimentali i maggiori artefici del Quattrocento e del Cinquecento francesi. Ma è un panorama molto ricco e molto variegato, in cui sopravvivono forme del Gotico mostruoso quale quello delle Ore di Rohan o del Maestro di Wittingau nella dipendenza angioina dell'Ungheria. A Praga, nel castello di Karlstein, giunge un'opera tarda di Tommaso da Modena che viene accoppiata e completata da opere di Teodorico da Praga. Questi non ha dimenticato la maniera caricata tedesca, ma ha desunto molto dal suo nuovo modello italiano. La Praga di Carlo IV assume ciò non di meno un carattere cosmopolita e resta uno dei centri dell'arte germanica che non sarà perduto, ma recuperato e ripreso all'epoca del passaggio della Boemia sotto gli Asburgo: sicché si hanno fenomeni di dare e avere e l'arte nata in Boemia opererà largamente fuori dalla Boemia con la lunga dinastia dei Parler.

Ma neanche in questi casi si può parlare di Rinascimento. Piuttosto di tardo Gotico e di Gotico cortese con le sue maggiori manifestazioni nelle arti sontuarie e nelle pagine miniate dei grandi libri d'ore.

996, 997
998

Le più splendide opere del Gotico cortese sono senza dubbio il già citato Libro d'Ore del duca di Berry miniato dai de Limbourg. Opere affini invadono l'Italia, Firenze compresa. Le miniature fiorentine della Scuola degli Angeli desumono da Simone Martini e Matteo Giovannetti, che importano il loro stile "eletto" presso la corte di Avignone e da Avignone lo diffondono per tutta la Francia. Ma neppure questo è Rinascimento. Mentre paragonabile al Rinascimento italiano è il naturalismo del tardo Gotico fiammingo presente nelle opere in miniatura ora distrutte delle Ore di Milano e delle Ore di Torino. Queste opere capitali per il Rinascimento nordico sono state bruciate in vari incendi, salvo un gruppo di pagine delle Ore di Torino anticamente scorperate e ora conservate a Palazzo Madama. È stato anche detto che i maestri delle Ore di Milano e Torino potessero essere stati i fratelli van Eyck di Bruges. E non c'è dubbio che queste opere rappresentino la svolta decisiva verso un rivolgimento naturalistico simile a quello italiano senza dipendere da esso.

Tale stile occupa praticamente tutto il secolo XV e parte del XVI a seconda dei luoghi. Per l'architettura e la scultura il panorama è anche più svariato e variegato. Possiamo però dire che, dalla metà del secolo XVI, questo stile, che si vuole chiamare Rinascimento nell'interpretazione dello Schlosser che ne fu il primo teorico, avrebbe dovuto comprendere anche il Gotico cortese, fenomeno internazionale parallelo e incrociato in Italia con il Rinascimento vero.

Rinascimento nordico: Rinascimento e Manierismo

Ora si usa lasciare il Gotico cortese fuori dal Rinascimento. E il Rinascimento nordico è uno svolgimento particolare del tardo Gotico con una voglia di naturalismo superiore anche a quella degli italiani. Prima di arrivare alla prevalenza della pittura italiana, i maestri maggiori del Nord sono i van Eyck, Rogier van der Weyden e il Memling. Tutti questi artisti ebbero uno svolgimento più che secolare e globalmente sono stati chiamati i Primitivi fiamminghi. I rapporti di dare e avere non sono mancati rispetto all'arte italiana che, viceversa, ha agito in maniera più sottile sui maggiori pittori tedeschi, fiamminghi e francesi nel periodo aureo della seconda metà del Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento.

Quanto al Manierismo, è un termine inventato nel Novecento per dare un nome all'ultimo Rinascimento prima dell'esplosione dello stile barocco. Esso è uno dei termini meno giustificati per qualificare un secolo in tutte le sue manifestazioni culturali (non solo architettura e scultura, ma anche letteratura, arti minori, musica, teatro e via dicendo), partecipi di fenomeni disparati che non si sa né quando né come abbiano avuto inizio e fine.

L'idea, ragionevole, del Pallucchini persuade poco. Pensava il Pallucchini al manierismo come linguaggio, vale a dire una serie di strutture semantiche comuni a tutti i manieristi, almeno veneti del Cinque e Seicento: colori complementari, forme distorte e sforzate, abbandono del disegno anatomico e della prospettiva regolare, eccetera, che potevano connotare per esempio il modo di esprimersi individuale di Tiziano – la *parole* del de Saussure rispetto a una *langue* genericamente fornita dei citati caratteri. Ma non basta la presenza di due o tre connotazioni strutturali di tal genere per unificare espressioni altrimenti lontanissime tra loro.

Manierismo viene da “manierista”, termine già in uso nella critica del Sei e Settecento, e non limitatamente a un periodo, ma adatto a definire qualsiasi pittore o scultore che abbia una sua maniera (o stile) riconoscibile e il cui uso sia soverchiante in tutte le sue opere. Sebastiano Ricci per Luigi Lanzi era un manierista perché si serviva abitualmente di tagli, posture, quinte e fondali sempre costantemente ripetuti nelle composizioni più disparate.

Ma Manierismo viene da “maniera” (stile) in un modo un tantino più tortuoso. Durante il Cinquecento (e anche prima) si distingueva anzitutto il dipingere dal modello (naturalismo) e il far di maniera (o anche fare di pratica). Ogni grande artista aveva una sua maniera (stile) che si ritrovava più esplicitamente marcata nelle parti dipinte a memoria. I pittori veneti che usarono intorno alla metà del Cinquecento praticare la pittura rapida, di tocco, erano quelli che più lasciavano scoprire la loro maniera. Ma i grandi nomi del periodo precedente erano spesso a capo di una famiglia di seguaci che avevano imparato la maniera del caposcuola e la impiegavano nei propri lavori, meno curando di inventare mondi nuovi. Di questi seguaci si disse che dipingevano “alla maniera di”. E tra i primi manieristi in tal senso furono i pittori toscani che, seguendo la maniera di Andrea del Sarto (che operava a Firenze al seguito di Fra Bartolomeo), tendevano alla maniera del Correggio, di Raffaello e di Michelangelo. Questi primi manieristi non sono ancora prevalentemente michelangioteschi e operano nella prima metà del Cinquecento. Alla metà del Cinquecento abbiamo i “veri” manieristi toscani quali Rosso e Pontormo e Beccafumi che in pratica, imitando le maniere dei grandi (soprattutto Michelangelo), furono i primi ad essere chiamati così. Sono pittori nevrotici, ma non più di altri, ossessionati dall'idea della morte e dediti a pratiche alchemiche. Ciò caratterizzò fin d'allora un tipo di poeta *maudit* che corrispondeva anch'esso a un *topos* ormai logoro.

Fu il Lanzi ancora, ampliando l'idea dello Zanetti, analogamente ai manieristi toscani del primo Cinquecento, parlò di manieristi veneti della seconda metà e della fine del secolo, intendendosi che questi non imitavano più Michelangiolo, se non in seconda battuta, prendendo per loro con-

to da Tiziano, Veronese, Tintoretto, Bassano e Pordenone. Anche lo studio di questa seconda schiera di manieristi fu accolto come un aiuto alla pratica di distinguere le maniere – questo importava al Lanzi – per diventare un buon conoscitore di pitture.

Poiché la “maniera italiana”, cioè l’arte del Rinascimento maturo, travolse tutte le culture precedenti in Europa (che del resto s’era già per conto suo notevolmente avvicinata ai modelli e al tirocinio grafico-anatomico-prospettico dell’arte italiana) e promosse fenomeni come quelli del Manierismo rudolfino (con centro a Praga e con quadri mitologici pieni di nudi anche spregiudicatamente tinti di erotismo), si è concluso che le maniere riconoscibili come stili nazionali avevano ancora un’anima. Solo quando il Manierismo si identifica con l’arte della Controriforma, esso si porta dietro tutto il marcio di una società ipocrita che riveriva i preti e adulava i potenti ma era dedita a tutti i piaceri proibiti e a tutte le turpitudini, e allora “manierismo” è un termine di dispregio.

Fu poi la volta della rivalutazione del Manierismo. E il Manierismo è diventato l’anti-Rinascimento, la scoperta che il male non si può ignorare, che la vita è più spesso miserevole che eroica e che l’uomo che ha scoperto il nuovo mondo e che è sottoposto ai flagelli biblici della fame, della peste e della guerra non trova più, né nella società in cui vive né in un Dio che tutti accolga, quella fiducia in se stesso che lo aveva fatto vagheggiare un universo matematico in cui Dio ha un posto ineliminabile.

Che tutto questo sia avvenuto è vero. Ma che tutto questo caratterizzi in tutta Europa il periodo sì che ogni uomo ne sia segnato e che gli artisti siano in perenne crisi d’identità è vero come è stato vero sempre, anche in tutti gli altri periodi. Non ci aiuta soprattutto a riconoscere gli stili e le maniere reali che ebbero corso in Europa e a creare, ognuno di noi, una scala di valori e a motivarla una volta lette e *decifrate* le opere.

Quanto poco sia utile il concetto di manierismo:

Hauser e Brunelleschi

Manierismo è in definitiva un termine ambiguo che può essere usato in varie accezioni: manierista è un’arte che fa prevalere gli schemi della propria stilizzazione su tutte le forme, pur possedute anche analiticamente, di rappresentazione naturalistica.

Manierista è chi dipinge a memoria, chi non segue nessun altro ma inventa i propri stilemi, chi lavora alla maniera di un altro, chi usa forme sofistiche e capziose e si diletta di una semplificazione geometrica sempre uguale a se stessa.

Manierista è chi cambia maniera e chi è tormentato dal fatto di doverla o di non doverla cambiare. Manierismo è quello dei “praticoni de man” senza problemi e quello di chi si pone tutti i problemi esistenziali possibili...

È evidente che un concetto così elastico sta bene a tutti e può involgere così le arti visuali vere e proprie come l'architettura, la musica, il teatro e le *performance* dell'arte concettuale o neomanieristica d'oggi.

Ma il rapporto con la dicitura originale (ciò che sta fra il Rinascimento e il Barocco) in questo caso non tiene più. Pensiamo al grosso volume di Arnold Hauser sul Manierismo. L'idea originaria di scrivere sulla scorta dello Dvořák una storia dell'arte (senza artisti) come storia della cultura, se andava bene per la letteratura inglese moderna di cui lo Hauser è un buon conoscitore, per l'arte non funzionava nemmeno nella sua precedente *Storia sociale dell'arte*. Ma quando per entrare nel mondo del Manierismo egli pone risolutamente le proprie carte in tavola, egli dichiara che il Rinascimento è ancora Medioevo perché aveva creato come forma simbolica una di quelle strutture – la prospettiva appunto – che ci danno una sintesi fatta e definita del mondo in cui viviamo, una di quelle “summae teologiche” per le quali nell'universo c'è un posto assegnato a ciascuno e tutto ruota ancora attorno a un punto fisso (il punto di fuga) come i cieli del Medioevo ruotano attorno al trono di Dio. Sarà il Montaigne (“manierista” precoce) ad affermare che, se lo scrittore si ritroverà ogni giorno diverso e ogni giorno più vecchio, sentendo vacillare la propria giovanile fede in se stesso e dubitando della stessa continuità dell'Io, vorrà dire che in quel giorno ogni retaggio del Rinascimento sarà scomparso e sarà cominciata l'età moderna.

Tradotto in parole povere vuol dire che la prospettiva assolutizza il punto di vista e che il Rinascimento è basato su una fede, come la fede nella stabilità dell'Io. Basta essere assai modestamente colti in fatto di prospettiva, per sapere che la prospettiva fa esattamente il contrario. Essa relativizza il punto di vista perché ognuno se lo porta dietro, ed è là in quel punto qualsiasi dov'è puntato perpendicolarmente il nostro occhio. Ivi è il punto di fuga principale. E dipende solo dalla posizione nell'universo che il nostro occhio occupa in quel dato momento.

Per la fede nella stabilità dell'Io vale la testimonianza di Antonio di Tuccio Manetti, che ci dice che Filippo Brunelleschi – nel tempo medesimo in cui maturava i suoi esperimenti prospettici – giocò una burla feroce (ma senza malizia): solo per vedere su cosa si fondava la stabilità dell'Io in una concezione del mondo laica e naturalistica. È la natura che ti fornisce gli organi di senso per percepire le cose e la capacità di formulare ipotesi. Ma lascia che tu t'inganni talora compiutamente, sì che tu veda dove

non è un monumento come il Battistero, davanti al quale passi tutti i giorni, e giureresti che è lì dove lo vedrai se avrai accostato l'occhio a uno spiraglio oltre il quale si veda una veduta prospettica ben disegnata e ben illuminata.

La burla del grasso legnaiuolo

L'esperimento sulla relativa inattendibilità dei sensi ha quindi una sua controprova che consiste nel far credere a un certo Manetto legnaiuolo, che faceva parte con il Brunelleschi di una conventicola letteraria e culturale, di essere diventato un altro. La burla implica il coinvolgimento di tutti i sodali della detta brigata di uomini dabbene, che accettano di recitare la parte che il Brunelleschi ha loro assegnato.

Trattenuto a bottega con una scusa fin oltre l'imbrunire, il malcapitato Manetto comincia a incontrare persone conosciute che non lo salutano affatto e sconosciuti che lo salutano chiamandolo Matteo. Va a casa e chiama la madre (che non era ancora tornata di campagna) e da giù sente uno dei soliti dialoghi tra lui scapolo viziato e la madre, con le voci sua e di sua madre imitate alla perfezione. Se ne sta fermo tra il confuso e il depresso ed ecco che due guardie con un bargello lo agguantano e lo arrestano per debiti del detto Matteo verso uno sconosciuto creditore infuriato. Passa la notte in guardina e la mattina viene liberato e condotto a casa di Matteo dai fratelli di quello che fingono di giudicarlo impazzito e pagano per lui. Ci sono ancora molte peripezie e colpi di scena; ma – come quando levò l'occhio dalla tavola prospettica con il Battistero che ti pareva “el proprio vero” e ti accorgi che è una pittura piana fatta secondo le regole del vero e dietro non c'è nulla – il Grasso capisce di essere stato gabbato e se ne va in Ungheria al servizio di Pippo Spano dove troverà da far bene e racconterà dopo tornato di aver creduto veramente di essere divenuto pazzo e “quasi” di essere diventato un altro.

Con questa burla, e le due tavolette prospettiche di cui parlano il Manetti e il Vasari, il Brunelleschi ha precisamente dato origine al pensiero del Rinascimento. Che consiste proprio nel concedere una fede non illimitata ai dati del nostro sistema sensorio e nel concludere che anche la nostra fede nella stabilità dell'Io è limitata e relativa. Relativa cioè a ciò che falsi segnali ordinati secondo la norma del vero ti dimostrano in luogo del vero. Per cui non sai se il vero esista in assoluto o se esista fino a prova contraria. Mentre solo incrociando insieme i dati di senso non concordi, provando e riprovando in ogni modo, potremo stabilire di concedere una fede, non certo assoluta, a quel *vero provvisorio* che l'analisi critica dei dati in nostro possesso e la loro manipolazione produttiva potranno veramente darci.

Il pensiero prospettico

Quanto sopra descritto è il pensiero del Rinascimento al suo sorgere. Anche la data è accertata: intorno al 1409. È il pensiero matematico e scientifico dei Greci che risorge. Con una polarizzazione sulla visione prospettica e sulla geometria proiettiva che forse Greci e Romani non applicarono costantemente. Certo, in età greco-romana la società di artigiani colti, che erano anche artisti e fabbricanti di strumenti di precisione malgrado la travagliata vita della *res publica* in pace con Dio e con gli Uomini, era stata sempre abbastanza libera da implicazioni teologiche che avrebbero limitato o distorto questo manifestarsi aurorale e sorgivo del pensiero scientifico. In questo caso la tavoletta del Brunelleschi messa «d'ariento brunito» era uno specchio ottico. Assicurandola su di un fermo treppiede, e quindi guardandola da un oculare fisso solidale con la tavola, si poteva vedervi rispecchiata qualsiasi cosa fosse dietro e sopra la nostra testa e ricalcarla per punti. Bastava non staccare l'occhio dall'oculare finché si marcavano i punti (e si poteva anche interrompere il lavoro quante volte si voleva per poi ritornarci su). Era la ripresa di un esperimento di Tolomeo descritto nell'*Ottica*, allora circolante in copie molto confuse e zeppe di errori. Il Brunelleschi poteva aver tentato di interpretare Tolomeo da solo o di farselo spiegare dai suoi amici umanisti. Ma nessuno aveva ancora capito che il solo sistema per costruire la prospettiva in modo che valesse in ogni caso e in ogni luogo era quello di marcar punti sopra lo specchio da un traguardo fisso.

I E tra l'altro un metodo (quello del taglio delle proiettanti) identico a quello spiegato da Vitruvio in due luoghi (principalmente) del *De Architectura*. Ma non sappiamo (i testi di Vitruvio erano ancora più corrotti rispetto a quelli di Tolomeo) se il Brunelleschi ne sentì parlare e avesse provato a rifare il procedimento esposto da Vitruvio. Il Ghiberti nel terzo Commentario (che ci è giunto nelle condizioni di un non ben ordinato brogliaccio) sapeva che la chiave di questo procedimento ormai introvato nel testo di Vitruvio poteva esserci. Infatti, tenta (in principio e in fine di libro) di cavarne un appunto confuso, ma da valere probabilmente per uno studio ulteriore, da perfezionarsi con la collaborazione di un umanista o di un matematico. Ciò avveniva peraltro verso la metà del secolo, quando la prospettiva era stata scoperta da quarant'anni.

XXVI, XXVII Le tappe successive sono le seguenti: nel 1416 Donatello, nella base per la statua di San Giorgio in una delle nicchie di Orsanmichele, esegue la scena di San Giorgio e il drago. Non è ancora una prospettiva esatta, ma è un rilievo, dove la "pittoricità dello stacciato" non è ancora garantita al cento per cento. Certo questa rappresentazione sarebbe inconcepibile senza conoscenze di prospettiva. Nulla di strano che l'artista abbia tenuto presente anche per il suo

San Giorgio la seconda tavoletta del Brunelleschi, più o meno come descritta dal Manetti: con la loggia dei Lanzi in presentazione frontale. E così anche il Tributo di Masaccio – e il suo eccezionale sentimento della prospettiva benché elevata su di un telaio elementare – e la Tabita di Masolino (1425 ca) sembrano ricalcare il telaio prospettico della seconda tavola del Brunelleschi.

1001

1002

Al 1422 Masaccio anticipa il suo debutto nel campo della prospettiva con il Trittico di Cascia di Regello in Val d'Arno. Una ricostruzione dell'impianto prospettico mostra come Masaccio non avesse più nulla da imparare rispetto ai principi della prospettiva. E sapeva (lo scrisse poi l'Alberti nel 1436) come «traggoni» le prospettive circolari dalle angolari. Ciò dimostra una già matura e provetta conoscenza del nuovo metodo che, ovviamente in storie dilatate e collocate alte, con collaboratori inclini poco a impadronirsenne e molto a ripiegare su posizioni simili a quelle di un Agnolo Gaddi, poteva riuscire un po' meno esatto e geometrico. Ciò è successo allo stesso Masaccio collaborando con Masolino al Carmine. Di Masaccio, morto nel 1428, resta comunque il Polittico di Pisa, ora diviso tra vari musei del mondo, dove la Madonna di Londra mostra anche un colore molto saturo e molto sfumato, come se la prospettiva lineare non gli desse più nessuna preoccupazione.

XXVIII, XXIX

1003

Nel 1436 Paolo Uccello è prospetticamente maturo e dipinge *due volte* l'affresco di Giovanni Acuto in Santa Maria del Fiore. Un disegno degli Uffizi mostra la manipolazione del progetto originario per parte dello stesso Paolo, essendo stato il monumento – «cavallo e persona di messer Giovanni Aguto» – dipinto due volte e la prima versione si dovè rifare *quia non est pictus ut decet*. Nella prima versione infatti (come risulta da vari indizi nel foglio degli Uffizi) cavallo e cavaliere erano dipinti, come il basamento, di sotto in su in una veduta non consona alla dignità del raffigurato. Nella restituzione che si propone si vede tutta la perizia di Paolo nel figurare in prospettiva rigorosa il complesso basamento in una veduta di sott'in su e presa a filo di uno dei lati corti del basamento stesso. Di questo importante artista vanno altresì ricordate le successive opere con il Diluvio del Chiostro Verde, le Battaglie, i due San Giorgio e la principessa, la Caccia di Oxford e la predella della pala con la Pentecoste di Giusto di Gand (che Paolo non era riuscito a varare).

XXX

1004

XXXI

1005, 1006, 1007

1008, 1009

Prospettive collaudate si incontrano specialmente dopo il 1436, quando esce il *De Pictura* dell'Alberti. Il *De Pictura* non è l'unico libro dove l'Alberti tratta di prospettiva. Ma è qui il più semplice e il più chiaramente didattico dei vari metodi che servono per mettere in prospettiva un complesso architettonico di cui si abbia una pianta e un alzato: identico nell'esito al metodo di Vitruvio e Brunelleschi. L'Alberti in sostanza espone un metodo che si vale di un punto di fuga predeterminato, mentre il taglio delle proiettanti avviene solo per l'alzato.

Intorno al 1438 l'Angelico sancisce l'importanza dei punti accidentali, usati poi specialmente per far risultare "piane" le linee degli edifici posti su colline o alture in presentazione frontale o no. La moltiplicazione dei punti di fuga nelle rappresentazioni di città (a seconda degli edifici sghembi che vi erano descritti) risulta dalla predella del Trittico di Perugia.

XXXII

1010

Va poi ricordata la traccia della sinopia dello Sposalizio della Vergine disegnata nella chiesa di Sant'Egidio da Domenico Veneziano, per il ciclo per lo Spedale di Santa Maria Nuova condotto con molti aiuti, tra cui Piero della Francesca: la sua fase conclusiva può risalire al 1439 o poco dopo.

1011

1012

Di Domenico Veneziano si consideri inoltre la più matura Pala di Santa Maria dei Magnoli che segue al ciclo romano di Masaccio e Masolino in San Clemente. Domenico Veneziano entra a un certo punto in contatto con i maestri dei cassoni (Apollonio di Giovanni e i suoi predecessori e seguaci).

1013

Il Cassone degli Adimari, che presenta una festosa parata di gentiluomini e gentildonne di fronte al bel San Giovanni, è un'opera forse d'altro maestro nell'orbita di Domenico, ma deschi da parto, cassoni per nozze, spalliere e "trittichetti" per devozione domestica, immagini sacre (dipinte direttamente sui tabernacoli che segnavano i canti con il nome dei grandi che vi avevano le case) costituivano un mercato troppo redditizio perché i grandi pittori come Domenico Veneziano e Masaccio o Paolo Uccello vi si sottraessero.

1014

Così il desco da parto con Salomone e la regina di Saba del Museo di Houston nel Texas può essere visto come intermedio tra un giovane Domenico e un giovanissimo Piero: potrebbe essere una delle prime opere di Piero nell'orbita di Domenico Veneziano o un'opera di Domenico autonoma e posteriore all'incontro con Piero.

Quando nel 1438 Domenico Veneziano scrive a Piero de' Medici (che aveva conosciuto durante l'esilio veneziano del futuro signore di Firenze), sa che il padre Cosimo deve fare un'opera importante e di gran prezzo e sa che Filippo Lippi e il Beato Angelico hanno molti lavori in piedi con molti aiutanti, ma ritiene che Firenze, ritrovata la stabilità politica, è una città grande e ricca dove c'è posto per tutti.

Domenico è già un maestro (ed è venuto insieme con Gentile da Fabriano a Firenze per tastare il terreno sulle migliori possibilità di riuscita). La Pala di Santa Maria dei Magnoli si tirerà a lungo qualche anno ancora, lavorando lui di lena nella buona stagione sui ponti della chiesa di Sant'Egidio, annessa allo Spedale di Santa Maria Nuova.

1015

Domenico s'era formato a Roma su Gentile e Pisanello e conosceva i maestri di Fiandra. Il suo tondo di Berlino con i re Magi era un prodotto che senza una buona conoscenza della prospettiva e delle opere di Masaccio

e Masolino non si sarebbe potuto concepire. Da ultimo c'è un accostamento al Castagno che, formatosi nell'ambito di una bottega di prestigio (quali potevano essere quelle dei Bicci o di Francesco d'Antonio), passò poi sotto la tutela di un buon maestro uccellesco.

Il Castagno, accostatosi quindi autonomamente a Masaccio, al Lippi e a Domenico Veneziano, lasciando "in tronco" parecchi cicli nei refettori dei grandi conventi fiorentini come quello di Santa Apollonia, passò nel 1441 a Venezia dove attese al mosaico della Cappella dei Mascoli in San Marco con la Dormitio Virginis. Il Giambono, che l'aveva "subappaltata", la dovette finire di sua mano perché gli artisti veneziani ottennero, dai soprastanti alle arti, che non si preferisse un forestiero ai residenti quando non fosse in effettivo subordine. La Dormitio Virginis del Castagno è ancora controversa, mentre, tolte le molte toppe di ricucitura moderna, è certo che l'opera, condotta dal 1442 al 1443, è praticamente tutta del Castagno, salvo l'angolo inferiore destro dove il Castagno aveva dovuto fermarsi o per l'urgente chiamata da Firenze o perché in quanto forestiero non gli era stato dato il permesso di firmare l'opera benché tutta su suo disegno. Ciò era stato concesso viceversa sia a Jacopo Bellini che a Michele Giambono, e benché fosse sempre il Castagno a «raddrizzargli le gambe». L'unico quadro prospettico appartenente in sostanza a una mano sola è proprio quello della Dormitio Virginis, che fece di sicuro un'impressione enorme sul pubblico e fu inteso anche dai non competenti. La maniera larga è identica a quella del Cenacolo di Sant'Apollonia che teneva conto di una anatomia possente (già sperimentata a San Zaccaria e in altre chiese veneziane).

Quanto a Piero della Francesca, ci limitiamo all'analisi (sulla scorta di Millard Meiss) dell'impaginazione spaziale della Pala di Brera e della prospettiva paesistica e architettonica delle Storie della Leggenda della croce (la regina di Saba, quando è ricevuta da re Salomone, adora il ponte fatto con l'albero che sarà destinato a fornire il legno della croce): in tali esempi il metodo di Piero della Francesca diventa un metodo integrale, limitando al massimo le figure tirate in prospettiva e servendosi di *clichés* predeterminati per assumere qualunque positura o atteggiamento. È da notare inoltre, riguardo alle scene di città, come le città di Piero derivino da Domenico Veneziano (predella della Pala di Santa Maria dei Magnoli) e come viceversa nella grande pala di Domenico le distanze siano misurate in modo da comprimere la scena entro una cappella che si limita a una parete di muro, accanto a cappelle vere e proprie.

E veniamo alla parte più sostanziosa dello stato della pittura in Firenze tra il 1450 e il 1480. È un terreno alquanto scottante perché i maestri fiorentini usano lavorare già molto con scorte di aiuti e garzoni e spesso

1016

1017

1018

1019

costituiscono società. Era frequente che due o tre o più pittori, una volta compiuto il disegno (o la sinopia), non si servissero più di modelli interi, né di cartoni grandi al vero (come di uso nell'affresco sette-ottocentesco). Essi disegnavano sull'arriccio e spesso la sinopia era data dal disegno in misura, ma senza ombreggiature o di puro contorno. C'era già l'uso dello spolvero, utilizzato per la prima volta in modo riconoscibile nell'affresco con i due santi Giovanni Battista e Francesco di Domenico Veneziano a Santa Croce. La pittura è al presente così impoverita per interventi di restauro, strappo e ricollocazione che v'è rimasto poco più che la sinopia.

1020

Altri pezzi esemplari del primo Quattrocento e della seconda metà di esso sono del Lippi e del figlio Filippino. Ma la maniera della seconda metà del secolo viene in sostanza dalla bottega del Verrocchio. Egli essendo più scultore che pittore tenne una maniera sua propria, scattante come le sue sculture, che mostrava di dipendere dalle ultime cose del Castagno e del Lippi. Il Verrocchio lavorò forse sempre con una schiera di aiutanti, tra i quali Sandro Botticelli e Leonardo da Vinci. Il Botticelli venne anche influenzato dai contemporanei Pollaiuolo, ai quali si dovrebbe attribuire un ruolo forse maggiore – specialmente a Piero, cui furono assegnate le cose pollaiuolesche meno valide e di bottega. La robustezza del Botticelli intorno al 1470 è notevole. Le figure flessuose e scarsamente chiaroscurate (in modo che non s'impegnino troppo l'una con l'altra), con le loro pieghe gonfie di vento, sono caratteristiche dei due capolavori fatti per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici: una Natività di Venere e una Primavera su soggetto ispirato al Poliziano. E questa pittura umanistica e cerebrale non è tutto Botticelli. Tra le opere conservate agli Uffizi, sia nell'Adorazione dei Magi con autoritratti e ritratti riconoscibili della corte medicea, sia nell'Annunciazione, sia nelle piccole Storie di Giuditta la corporeità non è per nulla diminuita o elusa. Notabile anche l'affresco con le figlie di Jetro dipinto verso la fine del secolo come prima decorazione della Cappella Sistina, prima cioè dell'intervento di Michelangelo.

1021, 1022

1023

1024, 1025

1026

Intanto altri due pittori operavano in Toscana: Luca Signorelli, scolaro o almeno imitatore di Piero della Francesca, e Domenico Ghirlandaio, il più fecondo narratore, con composizioni che abbracciano pitture anche estesissime (come quelle nella Cappella Tornabuoni a Santa Maria Novella, dove compare dipinta anche Lucrezia Tornabuoni, madre del magnifico Lorenzo). Anche i pittori umbri e romagnoli, come Pietro Perugino e Melozzo da Forlì, gravitano su Roma passando da Loreto o da Bologna.

1027

A questo punto è opportuno ricordare gli altri pittori del Quattrocento in Italia: quelli che vi diffondono la pittura prospettica. A Padova il sarto e ricamatore Francesco Squarcione, amico di umanisti, disegnatore e pittore

non disprezzabile, raccoglitore di disegni e stampe e gessi: alleva una generazione di giovani cui insegna la prospettiva, la conoscenza dell'Antico e la pittura tratta dai maestri del passato. Stranamente il suo passato è ancora legato saldamente al Gotico internazionale. Tra i suoi pupilli vanno annoverati Marco Zoppo, il Crivelli, lo Schiavone (Giorgio Chiulinovich) e Mantegna che, tra tutti, costituisce il più notevole e più colto dei pittori umanisti. Fino a qualche secolo addietro i cultori attribuivano scarsa importanza a Piero della Francesca e moltissima (com'è giusto) al Mantegna. Dal Tura (probabilmente in contatto a Padova con lo Squarcione) ma anche dal Crivelli, da Piero e dallo stesso Benozzo di Lese, detto Gozzoli, hanno poi imparato i nuovi metodi di disegnare e dipingere il Cossa ed Ercole de' Roberti, i pittori lombardi, veneti e centro-italiani.

Il Quattrocento veneziano e veneto

Comincia con i pittori Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini (e prosegue con Jacopo Bellini, il Giambono e Jacobello del Fiore) e con Gentile da Fabriano e il Pisanello.

Jacopo Bellini è un pittore delizioso e opera anch'egli nell'ambito internazionale. Diede il nome del suo maestro, Gentile da Fabriano, al suo figliuolo maggiore, il quale impostò una maniera nuova e iniziò la veduta veneziana valendosi dell'album e del trattato di prospettiva del padre. Gentile Bellini ebbe una sua cerchia dalla quale esce anche il Carpaccio.

Giovanni Bellini (muore nel 1516) è il decano della pittura veneta rinascimentale. La sua vicenda artistica comincia imitando il cognato Mantegna, ma ben presto Giovanni addolcisce la sua maniera e molto gli giovò, e proprio per la pittura ad olio, la venuta di Antonello da Messina. Ma attraverso Antonello egli scopre Piero della Francesca come sintesi prospettica di forma e colore. Ciò che soltanto gli rimane delle consuetudini antiche è l'abitudine (forse di origine lontanamente bizantina, ma dovunque diffusa) di preparare un disegno a chiaroscuro in grandezza naturale per poter quindi colorire sopra una struttura formale precisamente definita. Ma, dalla Pala di San Zaccaria (1505) alle cose ultime, sembra che anche in lui prevalga l'uso di un cartone, non grandissimo ma dettagliato, da far riportare in grande con il metodo della quadrettatura e, infine, dipingendo lui pure «senza far disegno» come gli innovatori. In questa fase, dopo aver influito su Giorgione e Tiziano, è lo stesso Giambellino che dipinge assimilando i suoi impasti a quelli più folti e a pennellata libera di Giorgione e Tiziano.

1028

Dipendente da Alvise Vivarini (figlio di Antonio Vivarini da Murano, che era fratello di Bartolomeo) è Giambattista Cima da Conegliano, con un percorso che si avvicina sempre più al Giambellino, analogamente a Marco Basaiti.

Con Lorenzo Lotto inoltre si filtrano, dopo una formazione giambelliniana e alvisiana, le maniere dell'Italia centrale (non ultime quelle di Signorelli e di Melozzo "incontrati" dal Lotto a Loreto).

Con Giorgione e Tiziano la pittura veneziana esce dai canoni della pittura quattrocentesca (benché ambedue abbiano molto disegnato) e comincia la fase del servirsi direttamente sulla tela di abbozzi fatti già a chiaro-scuro su fondi preparati di mezza tinta che è ciò che il Vasari chiama dipingere «senza far disegno».

Ma al tempo di Giorgione e di Tiziano c'è in Italia la massima concentrazione di pittori di vaglia: anche di origine non italiana. Questo era stato possibile perché l'Italia bene o male (e forse non peggio di nazioni come Francia e Spagna più direttamente belligeranti) era uscita dai gravi accadimenti dell'invasione di Carlo VIII nel 1496 e del sacco del 1527 – per non parlare della disastrosa guerra di Cambray (1509), nella quale la Serenissima riuscì a cavarsela soprattutto per merito delle plebi rurali che accorsero a difendere le città venete (dove presso i residenti trovavano un certo appoggio contro i soprusi dei proprietari terrieri di vecchia o nuova estrazione).

Così, dopo questi fatti, il frazionamento e il policentrismo italiano furono nell'insieme il vero volano perché si ricreassero dovunque e rapidamente le condizioni favorevoli allo sviluppo delle belle arti e delle arti suntuarie.

La decadenza del costume non era che il prodotto più visibile di una società cortigiana che aveva i suoi punti di riferimento, molto accessibili, nella persona del signore in una città-stato sulla quale gravitava un contado più ricco, grazie alle migliorie che quasi dovunque (tranne nei latifondi troppo aridi o nelle paludi) avevano dato buoni risultati. E così, accanto allo sfarzo delle corti principesche e cardinalizie, accanto alla corruzione e all'avidità dei grandi delle nuove classi borghesi e di molte comunità religiose, fiorivano anche le opere di bene, le fondazioni religiose e benefiche e l'immenso indotto che ne veniva all'edilizia e all'artigianato: dove gli immigrati si assimilavano presto e presto si conquistavano posizioni di prestigio. Di più: c'era la gara al massimo livello, per lo meno tra i principi regnanti con o senza investitura papale, imperiale o reale. Ognuno tendeva a superare l'altro in ricchezze, sfarzo, tesori di metalli preziosi e gemme, lavorati talora da artisti della massima fama. Le guerre nascevano ogni volta che si rivelava un vuoto di potere e le repubbliche di tipo "svizzero" non ressero che in territori analogamente inospitali.

Le Arti furono incorporate, senza distruggerne la struttura di base, nelle strutture maggiori che vanno in questo frattempo consolidandosi o delineandosi. L'Italia del Cinquecento è ancora divisa in una miriade di staterelli nominalmente indipendenti ma gravitanti in sostanza intorno ai regni, ai principati e ai maggiori ducati (i futuri sette stati dell'Italia preunitaria: il regno di Savoia, il vicereame di Milano, le repubbliche "austriache" di Genova e di Venezia, gli stati della Chiesa, il ducato di Toscana, il ducato di Parma e Piacenza, il ducato di Modena e il regno di Napoli e Sicilia).

Mentre nel 1492 l'equilibrio era ancora interno all'Italia, salvo le dipendenze dell'Impero e i legami con Francia e Spagna, dopo la calata di Carlo VIII e di Luigi XII e il coinvolgimento della Spagna nella difesa del dominio aragonese la partita si gioca in Europa e le campagne di guerra "europee" vengono portate anche sul suolo italiano. Non si può dire peraltro che i grandi regni d'Europa, che riescono ad armare e mantenere eserciti relativamente grossi, conducano nelle campagne d'Italia una guerra più selvaggia e feroce che quella all'interno dei loro reami. Quando poi si arrivò alla secessione dei paesi riformati – un po' per insipienza e un po' per aver tardato ad accettare qualcuna delle tesi di Lutero (quelle almeno di cui il papato era già persuaso) – le guerre di religione travolsero soprattutto la Germania, la Francia e l'Inghilterra, lasciando relativamente nell'ombra l'Italia, che si difese promuovendo la Riforma cattolica. Ciò produsse comunque un clero più colto e una diffusione maggiore degli istituti umanitari, quali ospedali ospizi e ricoveri per i miserabili e gli incurabili, mentre tra i vari ordini sorti dalla riforma i Gesuiti promossero la conoscenza scientifica *ad maiorem Dei gloriam*, i Domenicani curarono la predicazione e così fecero le nuove "famiglie" dei Cappuccini.

I tribunali dell'Inquisizione si macchiarono certo di feroci repressioni e di molti delitti, ma non peggiori di quelli che nei secoli del Medioevo avevano colpito i veggenti o le fattucchiere o chi fosse in odore di stregoneria o gli alchimisti. E un po' alla volta – a seconda dei tempi e dei luoghi: nel Friuli veneto particolarmente rare e rarissime le sentenze di morte effettivamente eseguite – gli avvertimenti delle autorità si fecero più pressanti e minacciosi, da indurre gli uomini di responsabilità nella chiesa a rifugiarsi nei paesi riformati mentre il popolo, anche se di sentimenti riformisti, preferì accettare la fede imposta e talora abbracciare con entusiasmo la religione più austera e più dotta che era il prodotto finale della Riforma cattolica.

La riforma non era da principio iconofoba: lo divenne con il passar del tempo nei paesi che, come l'Olanda e l'Inghilterra, furono tra i più ostili a Roma. Fu un disastro per i pittori mentre non fu altrettanto per

la musica, dato il carattere corale del culto riformato e l'amore per il canto dello stesso Lutero.

Ciò per dire che l'Italia del Rinascimento era una mescolanza di tri-pudi e di miserie (come tutto il mondo da sempre), ma al paragone degli altri popoli europei era ancora in una posizione da poter trattare alla pari con i grandi stati europei e insegnar loro un modo di vivere secondo il quale i poveri erano meno poveri e beneficiavano delle gran quantità di festività e regalie spettacolari che i signori e la chiesa mettevano loro a disposizione.

I grandi geni del Rinascimento sono quelli che il Vasari pone sul vertice della parabola, oltre la quale si teme che, a causa dell'impossibilità di migliorare, si finisca per tornare indietro. Sono Leonardo da Vinci, Raffaello, Michelangelo, Giorgione, Tiziano e Correggio. Ognuno d'essi con uno stuolo di seguaci e di continuatori, ma essi stessi inseriti in una temperie culturale capace di offrir loro degli stimoli impareggiabili.

Molti esercitarono indifferentemente le tre arti, altri come Leonardo furono dediti a ogni sorta di tecnica artistica o ingegneresca. I Manieristi toscani della prima leva sono il Beccafumi, il Rosso e il Pontormo. Vi furono poi i Manieristi raffaelleschi quali Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perin del Vaga, Luca Penni, Maturino, Polidoro da Caravaggio, il Genga e il Barroccio. Essi furono contemporanei dei grandi della pittura veneta: Tiziano (nella sua seconda fase), Tintoretto, Veronese e Bassano.

Gli ultimi anni del Cinquecento furono tetri e sfarzosi anche per la moda caricata importata dalla Francia: la moda dei vestiti neri e dei collettoni bianchi. Una moda derivata dall'annessione alla piccola nobiltà di chiunque se ne uscisse con un titolo universitario, da quando la Sorbona era stata patrocinata direttamente dal re. Fu qui che il codino a treccia, che durò poco, e il cappello a stiaio con piume si legarono all'uso della spada che usciva dal corto caffetano (perché attaccata a un supporto a bandoliera che poi fu portato al di sopra della corta cappa). Pare impossibile che questa moda si diffondesse. Era una moda povera. Durò fino ai primi anni del Seicento, ma s'impose in breve in tutta Europa venendo dal centro di Parigi, che aveva cominciato a dettar legge patrocinando la moda italiana, più severa di quella franco-borgognona che aveva imperato per quasi tutto il Quattrocento.

E nel secondo Cinquecento gli uomini che non fossero nobili in parata o militari in armatura vestirono generalmente di nero. Ma le occasioni per mascherarsi o vestire sfarzosi paramenti o livree e "roboni colorati" come insegna del proprio grado si diffusero dovunque in Italia e particolarmente a Venezia. I Manieristi veneti che occupano la prima metà del secolo XVII

tengono prevalentemente conto dell'esperienza del Tintoretto che glorificò il colore malgrado l'uso dell'abito nero.

Il Quattrocento fiammingo e dintorni

Il Quattrocento nelle Fiandre è il solo che in qualche modo si possa contrapporre al Rinascimento italiano per un'analoga aspirazione alla rappresentazione della realtà secondo la comune esperienza visiva. Precedenti: un'architettura tardo gotica di derivazione renana con manifesta rinuncia alla decorazione. Nel Trecento avviene il distacco della cultura francese e il sorgere di un'architettura sobria ma molto curata che dura tutto il Quattrocento e oltre. Come scultura, dopo la ripresa trecentesca del "barocco carolingio" per opera di Nicolas de Verdun, l'attività dello scultore Claus Sluter definì una versione nuova, rigorosamente realistica della scultura gotica. Soprattutto furono influenti le sue opere più note. Chiamato con altri alla corte di Borgogna, proveniva da Tournai e fu il prodotto migliore di una non volgare schiera. Si ricorda di lui, attivo dal 1384 al 1406, la Fontana di Mosè (o Pozzo dei profeti) a Digione e la Tomba di Filippo l'Ardito. Le figure erano colorate. All'allungamento gotico, Sluter preferisce figure corte e possenti e le avvolge in panni che, per quanto pesanti, aderiscono al corpo rivelandone la robustezza e il turgore. Un monaco della Tomba di Filippo l'Ardito è sintomatico anche per l'espressione grave e la solennità del gesto. Il suo stile presenta dei tratti "michelangioleschi" e una sua influenza può in effetti essere stata mediata al Buonarroti da Nicolò dell'Arca. Ma può anche essere che il "michelangiolo" di Sluter derivi da Giovanni Pisano.

1029

1030

1031

Contemporaneamente la pittura arrivava per suo conto a una registrazione puntuale e suggestiva del vero. Partendo dalle miniature dei libri d'ore e dei breviari (pittura in qualche modo "profana"), l'ambientamento dei personaggi in interni credibili, con luci graduate e anche con notturni al lume di candela, chiama in causa contemporaneamente almeno tre pittori: il Maestro di Flémalle, spesso identificato con Robert Campin; il vero Robert Campin, che tenne lungamente bottega a Tournai; Rogier van der Weyden, identificabile con un Rogelet de la Pasture, allievo nel 1427 o socio di Robert Campin, quindi vissuto dal 1435 a Bruxelles come pittore ufficiale della città. Il van der Weyden si recò a Roma per il Giubileo del 1450 e conobbe Lionello d'Este a Ferrara, visitando anche Firenze e Milano.

Un quarto pittore, il più grande, il più famoso rispetto ai tre ora nominati, è non meno problematico. Un'iscrizione in versi, attribuita tuttavia a un umanista quasi contemporaneo (anche se rinnovata nella stesura grafica in un secondo tempo) e che si ritrova sul grande trittico dell'Adorazione

dell'agnello mistico dipinto per la Chiesa di San Bavone a Gand, fornisce i nomi di due pittori e la data. Ora il polittico consta di una serie di sportelli per cui si rivelano diverse immagini (aperto o chiuso) a seconda delle necessità liturgiche.

Le parti, in realtà, non sono omogenee e la tradizione che fosse l'opera di due pittori è antica. Cioè sarebbero stati i fratelli Hubert e Jan van Eyck a succedersi o a collaborare insieme. Ma la cosa non è semplice. Perché ci sono divergenze tra il pannello centrale e i pannelli con i cavalieri di Cristo e i pellegrini da un lato e le figure di Adamo ed Eva e quelle degli angeli e dell'Eterno Padre dall'altro, che non si riescono a sistemare in due serie separabili con certezza.

L'iscrizione dice che il pittore Hubert, del quale nessuno fu trovato maggiore, cominciò l'opera, che Jan, secondo nel lavoro artistico, la portò lietamente a buon fine fidando nella preghiera del donatore Joos Vyd. Indubbiamente l'opera è stata per altro ripassata tutta da una mano sola. L'opera di Hubert si identificherebbe comunque nel pannello centrale per quell'assenza di spazio misurabile che corrisponde su per giù alla maniera dei seguaci di Giotto o di Altichiero. Mentre le revisioni e le aggiunte mostrano uno stadio molto più avanzato nella ricerca prospettica del profilo dei colli verdeggianti e degli sfondi architettonici di città e castelli. Questo dev'essere stato l'apporto di Jan che per suo conto sembra aver dipinto, in parte su disegno del predecessore, tutto il resto.

La prospettiva della stanza dell'Annunciazione è di tipo intuitivo e solo nella rinzeppatura di un raccordo centrale poteva essere ricondotta all'unità del punto principale. In questi anni (1430-1431) il cardinale Albergati si sarebbe portato dietro come segretario l'Alberti, che già era interessato al lato matematico della nuova arte. Se tuttavia prendiamo i due nudi di Adamo ed Eva e la valle dove si radunano le schiere dei beati vediamo subito che questa pittura, che è un capolavoro assoluto, ha qualche cosa in meno e qualche cosa in più rispetto al naturalismo italiano. Il pittore si interessa a ciò che vede ma non alla struttura profonda di ciò che sta sotto la pelle. Il nudo di Adamo non tiene minimamente conto della scultura contemporanea. Anche perché il nudo è affatto inconsueto nei contesti religiosi. Ciò che rende affascinante questa pittura è soprattutto la lenticolare definizione dei particolari – la prospettiva aerea non comincia che a distanze iperboliche a inazzurrare gli orizzonti – dipinti come se fossero visti con il cannocchiale o come se le singole parti della veduta fossero studiate entro uno specchio convesso.

Del resto, lo specchio convesso appare ripetutamente nella pittura fiamminga. E anche nel celebre quadro degli Arnolfini del van Eyck. Qui convien considerare lo specchio – e l'immagine nello specchio che appare come deve apparire (invertita e distorta) – con la funzione di un obiettivo grandango-

lare che diminuisce di più le parti remote che le vicine, trasformando per altro la visione lontana in una visione molto più nitida e perspicua: senza sfocature fino quasi ai limiti dello specchio.

L'immagine dello specchio nella cui cornice compaiono le stazioni della Via Crucis (*Speculum humanae salvationis*) ci garantisce che, per quanti valori simbolici possano essere aggregati alla scena della *dextrarum iunctio* – e la luce che irrompe ha un significato di carattere divino, e il gesto di benedizione che il marito accenna con la mano destra, e le pannelle e il cagnolo – ciò che più interessava al pittore era di ridare il resoconto veridico di una testimonianza oculare: *Johannes de Eyck fuit hic*. Giovanni van Eyck è stato presente a questa cerimonia di nozze e garantisce la perfezione dell'atto, che non è una promessa ma la celebrazione del matrimonio. Tanto più rilevante se il matrimonio in realtà fu celebrato per procura in due sedi diverse, poiché anche questo si è detto. Ma la prospettiva (derivata dallo specchio convesso) ha un difetto che in realtà diventa il suo pregio maggiore. La scena presenta una distanza prospettica troppo corta, pur essendo sostanzialmente corretta, e va pertanto vista da vicino. Da ciò l'impressione anche per il riguardante di essere dentro il quadro. Nessuna delle linee curve dello specchio convesso sul quale era stato rilevato l'appunto originale si mantiene tale, e la prospettiva a questa data (1434) è, almeno in apparenza, del tutto conforme ai dettami della prospettiva italiana.

Ma Jan aveva in questa data già incontrato Leon Battista Alberti presso il cardinale Albergati ed era già stato in Italia nel corso di una missione per il suo nuovo protettore, il duca di Borgogna. Passò anche per Firenze e dovette incontrarvi lo stesso Giovanni Arnolfini se Masaccio ebbe modo di ritrarre l'Arnolfini nella Cappella Brancacci, dove nella parete corta (accanto al Tributo) compare un personaggio che si direbbe proprio il nostro Arnolfini. Se dunque Arnolfini curava gli interessi materiali del Banco mediceo, si può dire che nelle frequenti trasferte di van Eyck la possibilità di colloquio tra Masaccio e la cerchia del Brunelleschi fu pronta e precoce. Ma mai nel senso di aderire a quella visione scientifica che è propria di Masaccio e dei suoi fidi. In realtà intorno al 1435 i riferimenti prospettici si potevano fondare sull'Angelico, su Paolo Uccello, su Masaccio, su Domenico Veneziano e forse anche già su Piero della Francesca. E in verità i seguaci di van Eyck, come Petrus Christus, sono talora più fedeli allo standard prospettico e alla luminosità visiva degli interni che all'adeguamento tonale generalmente perseguito.

Dal Maestro di Flémalle sembra emergere Rogier van der Weyden. Difficile è discriminare tra il “vero Flémalle” e le sue possibili reincarnazioni: Campin, o Rogier van der Weyden giovane. Rogier comunque si accosta

nella prima maturità ampiamente allo stile di Jan van Eyck: allo Jan del microcosmo fiammingo e poi anche alle opere recenti di Jan, più regolari e spaziose. Così avviene nel Trittico dei sette sacramenti (Museo di Anversa), quando lo spazio costruito attorno alle figure – e il medesimo avviene nel Trittico di San Giovanni Battista di Berlino – conta di più che la giustezza anatomica o le proporzioni delle figure stesse. Il Giudizio universale conservato all’Hôtel-Dieu di Beaune conferma i rapporti di Rogier con l’arte fiorentina e presenta dei particolari eloquenti: accanto a una concezione del nudo ancora aurorale, l’autore già mostra di aver guardato le tavole dei trattati anatomici allora correnti e soprattutto la statuaria classica italiana.

1035
1036
1037
1038, 1039
Nelle figure “urlanti” dei dolenti sembra si avverta un accostamento agli studi per la Battaglia di Leonardo. Anche lo sfumato che si ritrova così nella Deposizione di Madrid come nella Dama di Washington può far pensare a Leonardo, ma è diverso. Come la ricerca di uno sfumato locale è diversa da quella di Leonardo. L’artista innova pur sempre, nel senso di tenere il passo rispetto alla pittura di van Eyck e alla scultura di Sluter.

1040
Agli anni Cinquanta si possono assegnare la Vergine e i Santi Pietro, Giovanni Battista, Cosma e Damiano (Städelsches Kunstinstitut, Francoforte), dove l’impianto ha una chiarezza pierfrancescana e le figure una grazia gentile pari all’Angelico.

1041
Il Maestro dell’Annunciazione di Aix è autore tra il 1442 e il 1445 di un Trittico dell’Annunciazione (tra i due profeti Isaia e Geremia) eseguito per il ricco drappiere Pierre Corpici di Aix: può essersi formato in Borgogna. Noto per questo trittico e con un ricco bagaglio di conoscenze eyckiane e rogieriane, ebbe vasta influenza. E certo tale trittico dovette essere il modello per la conversione eyckiana di Konrad Witz, mentre il San Geremia (molto restaurato ma nell’insieme accettabile) sembra rifarsi di più all’ultima maniera di Rogier con i suoi echi italiani.

Il Maestro dell’Annunciazione di Aix apre su due direzioni: la prima verso la pittura tedesca, la seconda riguarda la pittura provenzale. Consideriamo dapprima la conversione eyckiana della più varia ma elementare pittura tedesca. Lucas Moser e Hans Multscher, pittori apprezzabili per la geometria rigorosa dei loro impianti formali e il caricato delle loro figure, aprono di solito la rassegna.

1042
Ma è soprattutto Konrad Witz (operoso a Basilea) che sembra semplificare, ingentilendole sulla scorta di van Eyck, le matrici tardo gotiche di partenza. Notabile è lo *Speculum humanae salvationis*, di cui rimangono numerosi pannelli (dispersi tra Basilea, Digione e Berlino) e diviso in tavole di due figure, per cui ogni storia (biblica, talmudica o anche romana) appare svolta con concentrazione o larghezza d’impianto: senza dimenticare quanto

di naturalistico l'arte fiamminga aveva saputo dargli, né la concretezza prospettica di radice lontanamente italiana. Lo *Speculum* si data tra il 1434 e il 1442.

Nel 1443 gli viene allogata la pala dell'altare di San Pietro per la Cattedrale di Ginevra, di cui rimangono diversi pannelli dispersi in vari musei. Fra questi, la Pesca miracolosa di Ginevra è importante per l'assunzione e il superamento dell'arte fiamminga: Witz fa riemergere, regolarizzato, il gioco delle forze antagoniste nelle composizioni che implicano tensione e nell'adeguamento di tale tensione al "caricato" dei volti di tre quarti, che sembrano geometrizzati oltre misura per rendere più perspicua la loro travagliata partecipazione. La larghezza dell'impianto scenico fa pensare all'arazzo con la Pesca miracolosa di Raffaello. Non è escluso che Raffaello ne abbia visto una derivazione o una copia. 1043 1044

A Colonia la tradizione di un tardo Gotico stanco viene riformata e non rotta da Stephan Lochner, che ce ne propone alcune trasposizioni significative sia nell'idillio della Madonna del roseto (1450 ca, Wallraf-Richartz Museum, Colonia) sia nel fantomatico e vagamente satanico altare del Giudizio universale per il Duomo di Colonia. 1045 1046

In Boemia e Moravia continua la tradizione scultorea delle "belle madonne" (*Schöne Madonnen*), in quello stile "ammanierato" che deve molto alla miniatura e alla scultura policroma del secolo precedente (come la Madonna proveniente da Český Krumlov, ora al Museo di Vienna). 1047

Ma continuiamo con lo svolgimento nelle stesse Fiandre e nei paesi germanici che più strettamente vi si collegano.

L'Olanda ha come iniziatore del nuovo corso Albert van Ouwater. Ouwater è attivo negli anni 1440-1460 a Haarlem, nella quale continuò ad avere bottega e studio, frequentato da molti pittori fino alla sua morte che dovrebbe cadere intorno al 1470. Legato a motivi eyckiani, si mostra sensibile, nell'unico quadro identificato con tutta sicurezza (Resurrezione di Lazzaro, Musei di Stato, Berlino), piuttosto ai maestri derivati da Rogier e specialmente a Dieric Bouts e al van der Goes. 1048

Di Dieric Bouts è necessario conoscere almeno un'opera. L'Ultima cena, tavola centrale di un *retablo* con laterali relativo alla pasqua ebraica e alle sue referenze bibliche per il Collegio di San Pietro a Lovanio. È una prospettiva matematicamente certa o "quasi" certa, databile al 1464-1467. L'autore doveva conoscere già opere italiane, e poteva magari avere in mente qualche studio o disegno da Piero della Francesca. Ma non ha nulla di riconducibile alla pittura italiana. 1049

Certo, ciò che qui s'impone è la nitidezza assoluta e cristallina del colorito. Una finitezza che è propria dei grandi maestri di questa fase. Tra gli ul-

1050 timi e maggiori rappresentanti della quale vi è Hugo van der Goes, il cui Trittico Portinari (ora agli Uffizi) è un capolavoro, che risente già dell'influenza italiana, anche se in realtà il trittico posto sull'altar maggiore di Sant'Egidio verso il 1478 fu studiato con cura da tutti gli artisti fiorentini della seconda metà del secolo. Specialmente le figure grandi che tendono al ritratto hanno fatto impressione su pittori come Botticelli o Filippino, che tuttavia tengono un'altra e ben più compaginata struttura.

1051 Giusto di Gand (Joost van Wassenhove) operò addirittura in Italia e fu ad Urbino. La Comunione degli apostoli, dipinta nel 1473 per la Confraternita del Corpus Domini (ora al Palazzo Ducale), sembra un'opera assai mal ridotta e non dà la misura delle sue possibilità. Giusto avrebbe dovuto collaborare con Paolo Uccello, ma Paolo non portò a termine che la predella. Collaborò viceversa con Pedro Berruguete a una serie di uomini famosi per lo Studiolo di Urbino, dove sembra essere un artista di tono minore rispetto al collega che collaborava peraltro anche con Piero della Francesca.

1052 Ma dalle opere che si presumono più giovanili, come il trittico con la Crocifissione per la Chiesa di San Bavone a Gand, si potrebbe dedurre che avesse veramente assimilato la pittura dei van Eyck unendone, nel proprio paesaggio animato, la credibilità e l'eleganza. L'abbandono alla gioia del creare felici immagini di rasserenante bellezza passa in Hans Memling, di Giusto press'a poco contemporaneo, ma che proseguirà per quasi tutto il secolo la sua feconda attività di esaltatore della bellezza del mondo (Ragghianti).

Il Memling si trasferì in Fiandra dalla Germania; nacque a Seligenstadt presso Francoforte verso il 1435, morì a Bruges nel 1494. Era un tempo il pittore più amato dai tedeschi, che si compiacevano della bellezza delle sue Madonne e dei suoi ritratti illuminati in modo realistico anche se in situazioni improbabili. Fu forse scolaro di Giusto e di Rogier, ma ne aveva ingentilito le forme servendosi di un magistero tecnico crescente con gli anni.

1054 Mette conto di ricordare il dittico con la Madonna e il donatore Marteen van Nieuwenhove per l'Ospedale di San Giovanni (ora Museo Memling)
1055 di Bruges, datato 1487, la Betsabea che esce dal bagno (Staatsgalerie di Stoccarda)
1056 e il Trittico della passione di Lubeca, l'ultima opera datata dell'artista: 1491. Il tema della passione compare anche in una singolare opera alla
1057 Galleria Sabauda di Torino: acciocché tutte le celle ove avvengono gli episodi della passione siano visibili in interni pervi, raccoglie le ventidue scene come se fossero in una veduta di città, piacevolmente animata dai numerosissimi personaggi intenti alla vita di ogni giorno, soprattutto nei primi piani della prospettiva costipata e senza respiro. La caratteristica è di aver infranto l'unità di tempo, preferendo tener ferma l'unità del luogo, in questo colossale

minimundus che riesce a dare la piena sensazione di una città giocattolo e di una città tedesca. Le prospettive non sono errate, ma l'uso che se ne fa è simile a quello di Tommaso da Modena o Vitale da Bologna.

Contemporaneamente il fiamminghismo s'impone in tutta la Germania. E siamo alla generazione che corrisponde ai maestri del Dürer, con Hans Pleydenwurff e Michael Wolgemut e i predecessori immediati quali Martino Schongauer di Colmar, Michael Pacher tirolese, il Maestro della Vita di Maria e l'austriaco Conrad Laib. I più rilevanti sono lo Schongauer e il Pacher: notabili, come quasi tutti i maestri di quest'epoca, per la loro preponderante versatilità.

Ambedue furono incisori, scultori e pittori. Di Martino Schongauer (1450 ca - 1491), pittore di estrema delicatezza, ricorderemo la Sacra Famiglia di Vienna, dipinta con puntuale attenzione ai lumi e con un pannello zigzagante e molto contorto che non rispecchia tanto la gualcitura quanto il movimento dei panni. Schongauer aumenta l'ostentata presenza di vesti, attrezzi e aggeggi destinati alla vita quotidiana, ma questi non emergono più del dovuto nelle stampe che Schongauer coltivò con pignoleria e precisione. Le sue figure (più di un centinaio di incisioni su rame divise in varie serie di soggetto sacro e profano) ebbero una diffusione enorme in tutta Europa. E molti maestri di tutte le scuole se ne servirono per promemoria non solo per l'invenzione ma anche per la nitidezza delle forme e la tornitura del bianco e nero attraverso un tratteggio in genere parallelo ai contorni, che non risultano altrimenti marcati. Le Tentazioni di Sant'Antonio sono il suo foglio più celebre e più studiato.

Michael Pacher ebbe modo di conoscere la pittura italiana e le stampe del Mantegna. Ma non è un convertito. Pittore e scultore, unisce una salda preparazione tecnica di carattere popolare assunta nella natia Pusteria, dove comincia a praticare simultaneamente le due arti. L'altare di San Wolfango fu commesso nel 1471 per la Chiesa di San Wolfango presso Salisburgo: oltre alle due statue dipinte, che sono capolavori assoluti della scultura lignea, il maestro dipinge di sua mano le otto storie di Cristo all'esterno dei primi sportelli. Notabili le prospettive profonde e con punto di vista ribassato, quali si vedono nel toccante colloquio tra Cristo e l'adultera o nel complesso ambiente gotico delle Nozze di Cana. Più matura nella designazione di uno spazio reattivo (in senso donatelliano mantegnesco) il San Wolfango in preghiera "destato" dal fulmineo volo dell'angelo che richiama la sua attenzione sull'altare e sulla pisside che gli ha recato. San Wolfango ebbe un culto diffuso, dalle valli alpine a tutta la Germania. Non sorprende di ritrovarlo tante volte rappresentato da Pacher. Dal convento di Novacella (Neustift presso Bressanone) proviene il suo Polittico dei Padri della Chiesa, attualmente

1058

1059

1060

1061

1062

a Monaco. Notabile, in una delle tavole esterne dello stesso polittico, la scena con Sant'Agostino che costringe Satana a reggergli il messale. Nella mescolanza di forme ferine e umane del mostro e nell'ineccepibile scorcio della via sbarrata si nota, accanto alle influenze mantegnesche e al pannello schongaueriano, la vena tipica degli artisti tedeschi di mescolare l'inaudito con il quotidiano, non rinunciando a una particolare accezione del comico.

1063

Gli ultimi epigoni della scuola di Eyck e di Rogier si hanno nelle Fiandre ormai divise, con prevalente centro di innovazione nelle province olandesi grazie alla presenza di Gerhard David, di Geertgen tot Sint Jans, cui forse si deve il primo vero quadro di paesaggio con figure (San Giovanni Battista in un paesaggio), e di parecchi maestri anonimi come il Maestro della Sibilla Tiburtina e il Maestro della Virgo inter Virgines.

Una formula strana e spregiudicata mostra Hieronymus Bosch originario di Aquisgrana (Jeroen Anthoniszoon van Aken). Nacque a 's-Hertogenbosch (Bois-le-Duc) in un territorio che gravitò sempre verso l'Olanda, ma rimase abbastanza isolato per consentire a un solitario di talento come Hieronymus di avere a breve raggio contatti con le Fiandre francesi, asburgiche, olandesi e frisone e con le più importanti officine pittoriche sia in Francia che in Germania o in Italia. Ebbe così esperienza variegata del mondo della pittura e della religione. E poté in parte flagellare il vizio e in parte compiacersene, nel sondare i problemi esistenziali e indicare la via malcerta del saggio che sa che una via certa non esiste e che l'uomo è solo di fronte alle follie del mondo di cui è parte. Sul particolare cattolicesimo di Bosch è da dire che per un antico privilegio le province della chiesa frisona erano già molto vicine a certe tesi di Lutero prima che Lutero le pubblicasse e in particolare rispetto al libero esame dei testi sacri.

È probabile che, come membro della Confraternita di Nostra Signora, fosse sensibile alla dottrina pre-riformistica della Confraternita dei Fratelli della vita comune, che predicava una pura incorrotta unione con Dio contro il clero depravato e contro le sette eretiche (Ragghianti) proliferanti nell'Europa centrale. Vicino al giovane Erasmo in questo sogno socratico dell'ingiustizia abbattuta dal sapere (chi opera il male lo fa per ignoranza), e pari a lui disingannato dalle prime esperienze del riformismo reale, continuò senza più credere che tale sogno servisse, tolti pochi eletti, all'umanità per fustigare le follie del mondo.

1064

Nelle sue prime cose, ad esempio la Cura della follia (Prado, Madrid), egli sembra limitarsi alla palese metafora del contesto: dalla parola e dai gesti del dotto il contenuto salvifico del libro defluisce e, raccolto dal falso tonsurato, viene passato all'operatore che, con gesti e apparecchi che prefigurano molta della messa in scena chirurgica attuale, incide il cervello del paziente.

Tutto ciò per versargli il “senno” (raccolto nella borraccia appesa alla cintura) mediante l’imbuto che s’è posto in capo per aver libere le mani. Che una parte di codesti rebus sia per iniziati e per timore di persecuzioni, risulta viceversa da una tavola dipinta come se fosse veramente una mensa: e ci colpisce con caricature impietose e con la rappresentazione delle punizioni che già in questa vita colgono il vizioso. Quella mensa era forse l’altare di una setta appena tollerata o proibita: donde i molti pezzi del puzzle che rimangono preclusi all’osservatore non informato.

1065

Ma anche le decifrazioni, che la filologia tedesca, forte della affinità di lingua rende di tanto in tanto esaurienti e pienamente soddisfacenti, non dicono nulla o quasi della realtà dell’opera d’arte. È come se un teologo impazzito avesse pagato profumatamente il pittore per dare contenuto pittorico ai propri rebus e alle metafore della sua predicazione. In realtà nell’Incoronazione di spine di Londra Bosch mostra di essere un pittore capace di dipingere qualunque cosa verisimilmente: cose vere, cose immaginarie immaginate dal committente e non si sa quanto condivise dall’artista. L’Incoronazione di spine gareggia con Geertgen, con Memling e con Rogier nel trovare i colori più luminosi o trasparenti, i lustri più credibili e le più incredibili espressioni di malvagità, di doppiezza e di smarrimento fino ad accogliere la caricatura leonardesca: molti fogli delle caricature di Leonardo furono infatti riprodotti per le stampe ed erano diventati moneta corrente verso la fine del Quattrocento fiammingo.

1066

Ma sono le opere più impegnative già dei primi anni del Cinquecento che danno la misura di quale straordinaria anticipazione della pittura moderna abbia dato questo “surrealista” del tardo Medioevo.

In realtà già nella Nave dei folli di Parigi – motivo popolare quello del galeone arenato adibito a ricovero dei pazzi banditi dalla città e ripreso in un poema semiburlesco commentato da Erasmo – l’artista si dimostra perfettamente padrone della composizione (realisticamente credibile) e stranamente anticipatorio nel senso di un contrappasso ecologico buono per i nostri tempi, poiché i gaudenti che scialano al suono della musica nella navicella che traballa sono circondati da una turba di cercatori d’acqua che se la disputano come un bene rarissimo e prezioso. E già compaiono i genietti malefici, derivati dalle *drôleries* dei margini dei codici miniati, ma prospetticamente e anatomicamente perfetti nelle loro vesti di buffoni.

1067

Nelle opere maggiori, come il Giardino delle delizie e il Carro da fieno del Prado e le Tentazioni di Sant’Antonio di Lisbona c’è l’esibizione di una fantasia erotica, sadica e macabra specie nelle scene degli inferni e per la mescolanza di membra umane e ferine che presentano i dannati. Ma il mondo intero prende talora il carattere di un inferno dantesco e i sup-

1068, 1069

1070

plizi sono sempre di una così complicata e macchinosa crudeltà da far pensare che questi “tritacarne per anime” non siano reali, ma siano le ossessioni che in vita opprimono gli uomini.

1071 Il paradiso è irraggiungibile: è un buco nero nel nero della notte, come si vede nell'Ascesa all'Empireo di Venezia, dove pare vengano risucchiate le anime di peso negativo, in parte sorrette e in parte lasciate cadere da angeli partecipi ma neutrali: e chi stabilisca perché una sia assunta e risucchiata da un raggio di luce verso l'empireo e un'altra lasciata cadere non si sa.

Quanto al Carro di fieno, che prende il titolo da un proverbio fiammingo («il mondo è come un carro da fieno chi più può più ne prenda»), sembra essere un rifacimento arricchito dall'opera della bottega e forse anche dovuto a un più marcato accenno di rivolta sociale da parte di quelli che non sono riusciti a salire sul carro o ne sono stati espulsi. Ma ciò che in realtà interessa a Bosch è una ripresa fantastica del vero: egli guarda con lo stesso occhio impietoso sia quelli che, per esempio, si trovano al sommo del carro e che si illudono della permanenza del loro presente (idillio amoroso al suono del liuto), sia quelli che seguono il corteo dei potenti, sia quelli che mortalmente si azzuffano attorno alle ruote.

1072 Il mattino non è perciò meno splendido e se l'alba si colora dei colori del tramonto, se il fuoco dell'ultimo sole arde come gli incendi che costellano le sue grandi macchine compositive, vuol dire che Bosch ha appreso tutto da tutti e che ciò che gli preme è la pittura. È certo il maggiore del suo tempo, soprattutto come paesista e come pittore di figure atteggiare secondo le più strane attitudini. Che tutto ciò sia al servizio dei suoi proverbi, dei suoi giochi di parole e di una raffinata cultura dei simboli verbali importa relativamente. Per i nudi del giardino delle delizie, per i suoi campi ubertosi e le sue lagune lontane e le nuvole erranti nei cieli, come nel genere horror dei suoi inferni, importa l'invenzione e la resa pittorica. Tutti i grandi italiani del Cinquecento inoltrato gli debbono qualche cosa e lo stesso Leonardo deve aver tenuto conto dei suoi paesi, come sicuramente fu il maestro olandese a tener conto di Leonardo. Basterà per convincersene tener conto della Salita al Calvario di Madrid, dove quasi tutti i volti caricaturali dei giudici iniqui e degli aguzzini riprendono, quale più quale meno, le teste “caricate” di Leonardo.

Pittura francese

La pittura francese subisce verso la metà del Quattrocento un rivolgimento radicale dopo il suo fortunoso assestamento in linea con gli artisti del Gotico cortese. Si ricordano talora come espressione legata al Gotico cortese i più bei fogli dell'anonimo miniatore del manoscritto noto come

Livre du Cœur d'Amour épris, opera basata su un testo di re Renato d'Angiò: più che un romanzo cavalleresco, una complessa allegoria dell'amor cortese. Ma i suoi minii più belli sono decisamente più avanzati rispetto alla stesura del libro: notabili per un realismo profondo che ricerca nell'ambientazione scenica e nel gestire dei personaggi un legame con il meraviglioso, omaggio al contenuto cavalleresco del manoscritto. Terminato nel 1457, non è detto che le miniature fossero eseguite subito, né che il manoscritto conservato presso la Biblioteca di Vienna sia originale. Si sa intanto che proprio a Vienna un Guillaume Porchier ne traeva una replica nel 1479.

La tavola più nota raffigura un soldato di guardia addormentato e Cuore all'alba, particolarmente notevole per la sensibile rappresentazione della natura, come si nota nella descrizione del prato rugiadoso con il primo sole che proietta sul davanti le ombre lunghe di cose e persone (Ragghianti). Fino a prova contraria, che queste scene siano opera dello stesso "buon re Renato", così prospetticamente ardue e così sovranamente condotte, è improbabile: ma la Francia di questo periodo può riservarci ancora delle sorprese.

1073

È una scuola di non ampia estensione temporale, ma di altissima classe e tensione artistica. I nomi di Nicolas Froment e di Simon Marmion sono di artisti che uniscono volenterosamente il più prosaico naturalismo alle manifestazioni fantascientifiche di una natura che non è del nostro cielo e che coabita anche con il fondo d'oro della tradizione.

Il medesimo, ma con un salto di qualità che lo allinea ai massimi pittori di tutti i tempi, si può dire di Enguerrand Quarton (o Charonton come egli altrimenti si sottoscriveva: veniva infatti dalla natia Picardia e dalla valle della Charente). Gli viene attribuita la Pietà d'Avignone del Louvre, cui una recente pulitura ha tolto qualche velo di restauro impoverendone il colore, ma rendendo il disegno più netto e cristallino e con maggiore armonia tra i panni dalle grandi pieghe (azzurri, rossi e bianchi), il paesaggio d'una città italiana in controluce e la grande e netta stesura del cielo aureo. Un'opera sublime, che non dice nulla di più di ciò che deve essere detto. Un'opera arcaica o un omaggio critico ai capolavori anche di scultura dello stile gotico? Si propende per la seconda ipotesi.

1074

Ma di gran lunga l'opera più celebre di Enguerrand Quarton è l'Incoronazione della Vergine (Museo di Villeneuve-lès-Avignon) ordinata a Quarton nel 1453 dall'abate Jean de Montagny. La composizione è grandiosa e composta di varie zone a scala diversa. Il settore centrale è occupato dalle figure leggiadre e imponenti del Padre e del Figlio che incoronano la Vergine, il cui manto azzurro viene in parte celato dal "riporto" delle falde dei manti rossi dei due divini promotori. I due lati di figure più piccole sono tenuti dalle schiere compatte dei beati, ciascuno a suo luogo: da basso,

1075

le figure minuscole dei martiri innocenti che posano inginocchiati su uno strato di nuvole che sembrano come margini della banchisa intorno a un mare in tempesta.

Solo che quell'azzurro verdastro dove volano lontanissime le anime degli eletti non è mare, ma è un cielo che presenta all'orizzonte il Cristo crocifisso e le città di Roma a sinistra e di Gerusalemme a destra. A mo' di predella si aprono quindi due trincee con a sinistra il purgatorio e a destra l'inferno, ambedue con spunti apocalittici e raccapriccianti non indegni di un Bosch. Ma il quadro nel suo insieme è festoso e coloratissimo. I suoi paesaggi urbani ricordano Piero della Francesca e Domenico Veneziano.

No, non si può credere che questo pittore giochi in maniera inconsulta con la proporzione gerarchica alla maniera dei seguaci di van der Goes. E l'opera assumerà un ben diverso significato se penseremo tutti i figuranti di pari grandezza per un orizzonte prospettico che passi per la traversa della croce del Cristo. Ma i gruppi che lievitano in aria sono più vicini rispetto alla *linea di terra* del quadro. Vicinissimo il gruppo centrale con la splendida Incoronata e più o meno lontani e complanari le due serie di beati: dove la proporzione gerarchica si limita a fare crescere un poco gli angeli al sommo dello schieramento, mentre dai martiri all'impiedi si scende agli ecclesiastici e quindi alle sante in piedi, ai santi inginocchiati e ai bambini periti recentemente senza peccato e che assumono il ruolo più basso e meno consistente in questa città di Dio. Essa non annulla ma comprime e combatte la città del demonio, senza riuscire ad espellerla da un mondo ordinato secondo la volontà di Dio.

La prospettiva che si serve di strutture sospese in aria non ha da rispondere che all'occhio. L'architettura di Quarton è perfetta. Se il quadro fosse in ottime condizioni e senza diminuzioni o cadute di colori e di tono (e ampliato da un conveniente passpartout oltre la cornice) e l'osservatore si ponesse nel centro di vista per una visione ortoscopica, l'impressione di lontananza del paesaggio e di vicinanza dei protagonisti ne sarebbe rafforzata e ci si potrebbe trovare di fronte a qualche cosa di inaudito (ma non insolito nei più tardi quadri di Dürer e Altdorfer).

Accanto a Enguerrand, la Provenza continua a manifestare la sua vitalità con maestri anonimi (o di non sicuro riscontro documentario) come il Maestro di Saint-Gilles (La messa di Sant'Egidio alla presenza di Carlo Martello, National Gallery, Londra). La mescolanza dei due momenti illustrati (l'incredulità di Sant'Egidio e il tocco salutare del re di Francia) è una licenza poetica per glorificare i potenti o forse s'immagina che, com'è presente il dedicante, così possa pensarsi prefigurata (ora per allora) la presenza di Carlo Martello e l'istituzione del tocco risanatore del re. Certo, l'ar-

tista inventava: ma non inventava la cappella del tesoro di Saint-Denis, in cui la funzione documentaria è esaltata dalla stessa preziosità degli oggetti presenti, come il paliotto d'oro, di cui altrimenti non sarebbero rimasti che frammenti e qualche impreciso disegno. E quanto alla manovra dei tendaggi, è qualche cosa che non si riproduce credibilmente se qualcuno non ha provato a metterci le mani per davvero. La luce, in parte artificiale, è luce diffusa che non dà ombra: e solo può essere rinforzata e sfumata, ma anche questo effetto è sostanzialmente realistico. La minuzia della descrizione preziosa di oggetti preziosi è al centro dell'interesse dell'artista. L'opera non è indegna dello stesso Enguerrand: comunque pertinente alla sua cerchia.

A un indirizzo più italianizzante appartiene il Maestro di San Sebastiano (Josse Lieferinxe) e il connesso Nicolas Dipre. Ambedue sembrano risentire del Berruguete (reduce della collaborazione urbinata con Piero della Francesca) e di Paolo Uccello (conosciuto forse attraverso qualche tavola erratica o desunta da un viaggio a Urbino). Del Dipre, attivo ad Avignone tra il 1495 e il 1531, è notevole la Presentazione di Maria dove la luce fuori campo, che sembra investire la figurina della Vergine che sta ferma al sommo di una complessa scalea, sembra connessa già con le ricerche prospettiche di Sebastiano Serlio: soprattutto nel far girare i gradini di una scala a chiocciola (o a mezza chiocciola) ciascuno secondo il suo punto di fuga.

Jean Fouquet è considerato il maggior pittore del Quattrocento francese e quindi del Rinascimento francese. Certo fu il più versatile e il più lungamente attivo.

Nato a Tours (incerta la data di nascita: 1420 ca), muore prima dell'autunno del 1481 dopo essersi formato a Parigi e aver visitato l'Italia. Fu a Roma in contatto con il Filarete e l'Angelico, ebbe molti scolari e collaboratori. Ebbe una scuola ma non una "maniera" unica, anche perché la sua formazione viene dalla miniatura, dalla scultura, dallo smalto e dalla stampa. Nel Dittico di Melun compare un ritratto postumo di Agnès Sorel, ex amante e quasi moglie di Carlo VII morta nel 1450, in figura di una bambola o manichino che rappresenti una modella che posi da Madonna. Anche nella Francia di Carlo VII c'erano cose che si potevano e altre cose che non si potevano dire. Esiste al Louvre anche un ritratto del re, probabilmente derivato da un appunto sul vero che sicuramente ne coglie in modo preciso la somiglianza fisica. Era un ritratto da collocare sul trono regale (in rappresentanza del re) nelle sale del trono per riunioni più o meno ufficiali che ormai anche la piccola nobiltà si poteva permettere.

Rientrato poco oltre alla metà del secolo da un lungo pellegrinaggio nei paesi di cultura francese e limitrofa, Fouquet produce il Libro d'Ore di Étienne Chevalier (lo stesso committente del Dittico di Melun), di cui

1077

1078

1079

1080

rimangono quaranta miniature nel Museo Condé di Chantilly e altre sparse tra Parigi, Londra e New York. È una specie di enciclopedia della cultura e dell'agiografia sacra e profana allora correnti, con tavole coloratissime e sostenute da una sapienza prospettica eccezionale, attenta soprattutto alla verisimiglianza delle vedute di città (dove si svolgono la predicazione o l'elevazione a una dignità ecclesiale), o che altrimenti concerne vita morte e miracoli del santo caro al committente e forse anche al pittore.

1081 Nella superba tarsia di colori saturi in cui si dividono le folle e il loro ambiente, la miniatura consente di essere precisi fino all'identità e, nello stesso tempo, irreali fino alla decorazione pura. Si vedano le *Grandes Chroniques de France*, commissionate da Carlo VII: nella miniatura con Edoardo d'Inghilterra ai piedi di Filippo il Bello il vano rettangolare che si proietta verso la finestra centrale illuminata, quasi integralmente tappezzato dalla stoffa gigliata che veste anche il re di Francia, è un'armatura che sembra anticipare (ma saranno contemporanee) la celeberrima e tanto più complessa Corte di Giustizia a Vendôme per il *De casibus virorum illustrium* del Boccaccio.

1082 Da un punto di osservazione ideale si domina l'enorme sala parata con i vividi striscioni paralleli dei damaschi convergenti verso il fondo attraverso l'impeccabile simmetria della struttura a losanga (Salvini). Essa è animata dal moto e dai colori dei cento personaggi presenti e individuati ciascuno come un ritratto. Fouquet a questa data era pieno di commissioni e si limitava a inventare la pagina, le cui parti scritte erano delle mere didascalie, e a impiantare le varie zone di colore cantante sui parati, sui tappeti e nelle vesti dei personaggi campione. Poi interveniva a finire nei punti nodali. Non deve far meraviglia che molte figure di secondo piano siano dipinte seguendo più arcaiche convenzioni gotiche. La scena è tutta viva e tutta vera e non c'è ragione di credere che la Pietà di Nouans (della Parrocchiale di Nouans)

1083 sia di necessità molto più antica o molto più recente. Fouquet cambiava genere e tecnica a seconda dei generi e delle tecniche. Non era obbligato a una conformità di maniera perché era in grado di aver presente ogni fase della storia precedente e sapeva, all'occasione, beneficiare dell'arte antica per informazioni di carattere tecnico e di costume militare e civile. In certi casi usò una *prospettiva curva* che curvava obiettivamente i percorsi. Evidentemente Fouquet accettava lo specchio convesso come uno dei caratteri propri di un genere. Anche in fotografia tutte le volte che uno si serve di un obiettivo grandangolare ha la medesima opportunità di disegnare un insieme di persone e di cose che diminuisca di meno le parti vicine rispetto alle remote. Come l'antico fruitore dello specchio convesso.

Pittura iberica, architettura tardo gotica in Europa

La Spagna nel Quattrocento continua per un pezzo a variare, senza ripudiarli, i temi della pittura internazionale. Specialmente la Catalogna, che ancora con Bernardo Martorell unisce alla sintassi tardo gotica spunti dai maestri italiani di transizione (come nel San Giorgio che uccide il drago di Chicago) con una diligenza fiamminga alla Petrus Christus e non senza una predilezione per i particolari truci come in genere nei maestri spagnoli. Ma il primo pittore che riconduce la pittura spagnola nell'alveo della tradizione fiamminga è Lluís Dalmau, scolaro si presume *de visu* di Jan van Eyck.

1084

Vanno poi ricordati il portoghese Nuño Gonçalves e Jaime Huguet che, dipendenti da fonti provenzali e fiamminghe, aggiornarono la propria cultura catalana. Mentre Jorge Inglés dà origine anche in Castiglia all'arte *hispano flamenca* (ispano-fiamminga), che perdurerà per tutto il secolo con crescenti apporti italianeggianti come da parte dello stralunato Bartolomé Bermejo (Discesa di Cristo al Limbo, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Cataluña), di Fernando Gallego e Pedro Berruguete. Di quest'ultimo si può ammirare la succosa sintesi italo-fiamminga dell'Annunciazione per la Certosa di Miraflores presso Burgos (sia stato ciò prima o dopo il soggiorno italiano presso Piero della Francesca a Urbino). Il mestiere del dipingere fiammingo di Berruguete inviluppa e informa di sé temi e strutture pienamente italiani. Ciò non sarà per sempre: la sua bottega si svilupperà e continuerà vivace anche dopo la scomparsa del maestro.

1085

1086

Resta da accennare allo svolgimento del Cinquecento in Europa che continua, per quanto si riferisce alla pittura, direttamente dal Quattrocento e soprattutto occorre osservare che la situazione delle arti nella prima metà del Cinquecento è dovunque fiorente per il concorrere di vari fattori interni ed esterni rispetto all'economia e alla politica e per la sollecitazione a far meglio e a fare del nuovo che veniva da tutta la spinta sperimentale del secolo precedente.

Anzitutto va notato che le calate in Italia dei re francesi Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I fecero convertire i "grandi" di Francia al nuovo stile che sembrava un Antico risorto, con la sua maggior dignità di piazze, di slarghi, di vie porticate con i palazzi, le ville e i giardini che rivelavano un'armonia sconosciuta per quanto belle, semplici, forti e ben costruite fossero le case, i castelli e le chiese gotiche.

Lo Springer lamentava (più di cent'anni fa) che un'architettura così valida e promettente come la gotica fosse abbandonata per dar spazio all'ambizione di questi sovrani di voler vedere tutto rinnovato, e finiva per concludere che l'architettura francese del primo quarto di secolo era ancora tutta

gotica, pur adottando gli schemi e le forme ornamentali dell'architettura italiana. Il Castello di Argerville-Bailleul in Normandia, che potrebbe dar ragione ai nostalgici della perseveranza gotica, è in realtà un documento della presenza nello stile medioevale europeo di elementi comuni e propri di un'edilizia ordinata che tende al classico.

In tal senso conta molto la cultura dei capimastri e dei trattatisti o semplicemente la circolazione dei disegni che lo stesso spostamento delle maestranze comporta. Poi la generazione successiva degli architetti reali è stata una generazione di teorici: in genere sulla scorta di Sebastiano Serlio chiamato in Francia come pittore del re Francesco I e operoso a Fontainebleau e a Ancy-le-Franc. È probabile che la "dimora del tiranno" (voleva dire palazzo del principe), per cui il Serlio aveva dato piani ed elevati ben precisi anche nel VI libro allora inedito del suo trattato, si riferisse alla fine alle Tuileries e a ciò che ne resta.

Il trattato (meglio sarebbe dire l'atlante) di architettura del Serlio ha fatto ben presto scuola. E presto compare un trattato francese. L'autore è Giacomo Androuet du Cerceau, che preparò per la pubblicazione una grande opera con tavole: *Les plus excellents bâtimens de France*.

1087 Gli architetti più operosi nel nuovo stile furono Pierre Lescot e Jean Goujon, architetti e scultori. Al Lescot Francesco I diede il compito di costruire il nuovo palazzo del Louvre, che non doveva avere nulla dell'antico castello di Carlo I, ma presentarsi come un immenso quadrilatero con padiglioni angolari. Il Lescot vi attese fino alla morte. Non furono condotti a termine che il lato meridionale e l'occidentale: la ricchezza che si manifesta verso la piazza interna è data da una sovrapposizione di ordini ben ritmata ai piedi del più tardo padiglione centrale e si spiega come una fronte di teatro o di chiesa allargata come San Marco a Venezia. Non era solo gotico il sottofondo culturale francese e anche Philibert de L'Orme (che sarebbe l'inventore di un ordine "francese" con colonne cerchiate) nella facciata delle contigue Tuileries non fa che ripetere un tipo di ordine rustico a bugnato gentile già presente in monumenti romani e nell'architettura classica e italiana. Il motivo a tre ordini di colonne abbinato si manifesta nella sua purezza nel Castello di Anet, e non è chi non veda in questa costruzione un motivo scenografico greco-romano come nel centro della *frons scenae* del Teatro di Orange.

1088

1089

1090 Quanto agli scultori, sono in genere anch'essi spesso pittori o quanto meno disegnatori o capimastri se non architetti. Del Goujon (insieme all'ugonotto Ligier Richier e al seguace Germain Pilon) si notano soprattutto la greccità delle giovanili "cariatidi", da lui riprese nelle ninfe per la Fontana degli Innocenti. E non è certo meno ammirata la Diana del Louvre sulla cer-

va delicata, allusione a Diana di Poitiers favorita di Enrico II. Queste figure hanno il carattere di una prima scuola di Fontainebleau nata con Francesco I e indipendente da ciò che il Primaticcio e il Rosso e il Vignola e il Serlio dipingevano e modellavano per Fontainebleau. Idea difendibile perché l'eleganza estrema dei Manieristi italiani veniva in fondo a rifarsi gotica e perché non c'è dubbio che le sculture del Goujon somigliano a quelle di Jean-Antoine Houdon, così come il Francesco I di Jean Clouet incontrò il gusto di Gustave Courbet che ne fece una copia per mostrare appunto la continuità dell'arte francese.

1091

Il Cinquecento nella penisola iberica

Le prime manifestazioni di un'arte spagnola svincolata dalla dipendenza dallo stile *mudéjar*, che era uno stile di dipendenza islamica con qualche lontana memoria dello stile visigotico (preromanico), si hanno con uno stile detto comunemente plateresco (stile da argentiere) per l'abbondanza della decorazione placcata come in un oggetto di argenteria. Il primo Cinquecento segna l'uscita da questo stile con uno "stile florido" che rimette in circolo elementi propri del Gotico fiorito delle contemporanee cattedrali (ad esempio quella di Burgos).

Si possono quindi ricordare, in vista di una maggior pulizia stilistica, il Palazzo Comunale di Siviglia, opera di Diego de Riaño, per una più attenta corrispondenza e ritmatura delle parti ornamentali, che sono trattate con una disinvolture da ebanista (anche più curioso il cortile della non più esistente Casa Zaporta a Saragozza, con i pilastri che reggono le logge superiori trattati come monumenti totemici e capitelli a stampella fioriti ed espansi come cespi di fiori e ventagli di piume).

1092

1093

Il più severo stile italiano s'impone con la totale rifabbrica del convento-fortezza dell'Escorial rimasto sempre nell'ambito regio come rifugio e villa regia fuori porta. Un poco di Villa Lante o di Caprarola e molto del Vaticano o di Villa Adriana. E l'Escorial fu disegnato da un gruppo di architetti italiani, tra i quali Galeazzo Alessi e Francesco Paciotto, coordinati dal Vignola. Ma furono interpellati anche altri architetti: tanto che la costruzione, benché condotta con mezzi eccezionali, durò alcuni decenni.

1094

Filippo II fu associato al trono giovanissimo e si diletta di architettura. Era stato in Italia e si era avvicinato con particolare inclinazione ad alcuni artisti del gruppo romano. Il progetto del Vignola e associati era in tutto secondo le aspettative del re, che probabilmente eseguì o fece eseguire il modello di tutto il fabbricato. Il "modello italiano" passò così per essere il modello del re e non è strano che poi la critica spagnola abbia dato il merito (non piccolo per la verità) del suo disegno esecutivo a Giovanni Battista

1095 de Toledo (morto nel 1567) e al suo scolaro Giovanni de Herrera (1530-1597), che iniziò tra l'altro la nuova Cattedrale di Valladolid.

1096 Nella scultura molti sono i maestri operosi in quest'epoca. Il nome più
1097 importante è quello di Alonso Berruguete con una ricchissima produzione di statue e monumenti sepolcrali. Col tempo fece le sue figure in forme più poderose e con movenze più appassionate, secondo un'intonazione che è già tendenzialmente barocca e che concorda con i *retabli* in legno policromo in quest'epoca tendenti a un risultato spesso raccapricciante e luminosamente fantomatico. Nel Portogallo lo stile manuelino partiva da quello *mudéjar* già semplificato a contatto con un Gotico più severo, e a Lisbona il chiostro del Convento di Belém (Monastero dos Jerónimos) ne è uno dei primi esempi e la Torre di Belém ne è il pezzo più suggestivo.

Architettura in Germania

1098 Gli elementi dell'architettura italiana erano già noti in Germania fin dal Medioevo, sia per i pellegrinaggi a Roma di molti tedeschi, sia per le spedizioni belliche, sia per la facilità per un artista lombardo di passare il confine e trovare proficuo impiego in Germania, dove il potere era pure diviso in tante piccole corti di piccoli principati che gareggiavano tra di loro in ricchezza, in potenza e in splendore di edifici. L'ultimo Gotico tedesco (salvo singoli episodi di *flamboyant*) era semplice abbastanza e lo stile greco-romano noto abbastanza attraverso le pitture. Bartolo Beham (ma siamo già intorno al 1530) nella Leggenda della Vera Croce di Monaco presenta già una scenografia di palazzi in buona prospettiva, che ricorda le scene di Serlio e di Peruzzi, se non addirittura i cartoni per gli arazzi di Raffaello. Ma l'uso di concentrare la decorazione su singoli elementi, portali, atri, finestre, tabernacoli e logge facilita l'aggiornamento sul repertorio greco-romano. Esistevano già i *Säulenbücher*, che davano disegni abbastanza corretti degli elementi di base non senza indicazioni compositive genialmente estemporanee. Il monumento principe del Rinascimento tedesco è in tal senso il Castello di Heidelberg, che già nella prima fase dovuta al principe Ottone Enrico sembra coltivare uno stile proprio che tiene conto delle Porte di Verona e si avvicina a una tripartizione in ordini disuguali sul fare del Louvre. Tali elementi ricompaiono nella parte della facciata dovuta a Federico IV del Palatino e arricchita da elementi venetizzanti (come nelle finestre di Palazzo Vendramin). Iniziata già nel 1601 – ma al Castello di Heidelberg s'era sempre lavorato nell'intento di fortificare la posizione militare – dopo un intermezzo si prende motivo dal preesistente per perpetuare uno “stile Heidelberg”, come appunto in Francia si parla di uno “stile Louvre”. Che un

po' di parentela esista tra i due è mostrato dall'ottocentesco Palazzo del Comune di Trieste, dove in realtà per averne un fronte scena ricco di risalti, da poter stare a fronte dell'immensa piazza sul mare, si pensò di fondere sulle ovvie basi veneziane gli elementi Heidelberg con la composizione Louvre. 1104

Nella Sassonia superiore l'architettura del Rinascimento penetrò assai per tempo. Il Castello Hartenfels a Torgau ne è un esempio insigne di semplicità e di funzionalità. La scala a torre può ricordare la scala a chiocciola di Palazzo Contarini del Bovolo, ma la struttura della torre che la ingabbia ricorda maggiormente elementi francesi. Un bell'esempio di greco-romano ben acclimatato con le sopravvivenze gotiche è la loggia del Palazzo Comunale di Colonia di Wilhelm Vernukken. 1105 1106

Della scultura del Rinascimento sono ragguardevoli rappresentanti i due Pietro Vischer (il Vecchio per primo usò un nudo mitologico e non biblico in un edificio sacro: il Capitolo di San Paolo in Carinzia); le tre fontane di Augusta (di Augusto, di Mercurio e di Ercole) sono già troppo tarde per essere Rinascimento (sono prebarocchi sia il fiume Lech della fontana di Augusto di Huberto Gerhard, sia l'Ercole e Anteo di Adriano de Vries). I tempi sono abbastanza tardi per pensare a un Manierismo maturo sul fare del Giambologna o addirittura a un primo sentore del Bernini giovane. La cronologia, tuttavia, tenderebbe a fare delle fontane di Augusto ad Augusta un'anticipazione rispetto alla Fontana dei Quattro Fiumi in piazza Navona: in special modo la giacitura del fiume Lech concorda con il Nilo della fontana del Bernini. 1107 1108

Pittura in Germania, Albrecht Dürer

Augusta, sede nominale della corte imperiale, fu la prima città tedesca che accolse in pieno lo stile del Rinascimento maturo.

Di pittori, dapprima, ebbero bisogno gli stampatori, poiché i pittori erano i soli in grado di disegnare i fregi di tipo gotico che si segnavano sui margini del testo stampato. Poi si stamparono anche i fregi e quando la stampa a caratteri mobili divenne molto più economica furono ancora i pittori che disegnarono i caratteri, curarono l'impaginazione e incisero in legno o in rame le vignette, i capilettera e spesso intere pagine. Di solito anche se l'incisione era (in parte) opera del pittore, precedeva un disegno che anticipava nei suoi tratteggi il chiaroscuro che poi sarebbe stato aggiunto nel corpo della pagina stampata.

I due maggiori creatori di illustrazioni e di sequenze satiriche furono (a mezza via tra i conservatori e i sostenitori della necessità della Riforma della Chiesa) Hans Burgkmair (nato nel 1473) e Hans Holbein (forse nel

1460). La loro produzione maggiore non è di dipinti (ritratti, madonne, quadri devozionali), ma di disegni (teste di carattere, caricature di frati e di borghesi), che potevano essere prime idee per libelli di sola grafica sui vizi dei religiosi, non senza qualche punta di osceno e sadico che avrebbe solleticato le tendenze meno nobili dei molti compratori. Tali stampe e libri a stampa si sa che ci furono e che se ne fece un fiorente commercio ma, nel caso del Burgkmair e del vecchio Holbein, non se ne sono conservati che brandelli, dato il carattere “usa e getta” di tale produzione.

Ed è questo il punto in cui compare sulla scena della pittura tedesca l'artista più emblematico, più attivo, più fecondo, più versatile anche come trattatista e studioso di scienze e di tecniche di tutta la storia della pittura tedesca: un uomo che con qualche somiglianza e molte differenze tiene il posto che ha Leonardo nella storia dell'arte italiana.

Albrecht Dürer nasce a Norimberga secondogenito dell'orafo Albrecht Dürer e di Barbara Holper. Il padre, che proveniva da Ajtós presso Gyula in Ungheria, tedeschiò il nome della città di origine (significato: “porta”) nel tedesco *Türer* (“della porta”), poi Dürer, e, venuto a Norimberga, trovò stabile impiego presso il famoso maestro Hieronymus Holper di cui sposò la figlia nel 1467. Avrebbero avuto diciotto figli. Albrecht nacque il 21 maggio 1471. Durante la giovinezza del pittore i Dürer abitarono un'ala della casa del patrizio Johannes Pirckheimer, il cui figlio Willibald sarebbe stato fin d'allora uno degli amici più stretti dell'artista e sarebbe divenuto, anche se non il più brillante, certo uno dei più influenti umanisti della Germania e uno dei più profondi conoscitori dell'antichità classica e, laureatosi a Padova e perfezionatosi a Pavia, dell'ambiente culturale italiano.

Senza questa conoscenza il Dürer difficilmente avrebbe aperto gli occhi al di là dei ristretti anche se brillanti orizzonti cittadini. Norimberga era una città operosa di artigiani che avevano il culto del fatto bene, a regola d'arte. I pittori nascevano nelle botteghe (dopo un tirocinio iniziale da orafo, il Dürer fu mandato come apprendista per tre anni alle dipendenze di Michele Wolgemut, ritrattista di nome e di maniera accattivante) e nella pratica delle botteghe sorgevano diverse innovazioni che però non tendevano ad espandersi a tutti i rami dell'arte in cui avrebbero potuto essere sfruttate ma anzi erano nascoste come ricette e segreti di bottega.

Finito l'apprendistato nel 1489, nella Pasqua del 1490 iniziò i suoi anni di viaggio. Girare il mondo era una pratica normale per un artista. Il Dürer fu nel 1492 a Basilea e a Colmar sulle tracce dell'opera di Martin Schongauer e due suoi autoritratti furono dipinti a Strasburgo nel 1494. Nello stesso anno si sposò con Agnes Frey e fu un matrimonio d'interesse, come allora era

d'obbligo nel ceto degli artigiani. Con i duecento fiorini portatigli in dote dalla moglie mise su casa e aprì uno studio indipendente. Da quel momento acquistò fama, per merito della moglie che fu una zelante impresaria piazzando le opere (specialmente stampe e disegni) presso la fiera di Francoforte, che stava diventando già allora la principale fiera della carta stampata, e presso altre piazze della regione.

In una lettera del Pirckheimer all'architetto Johann Tscherte in Vienna, scritta nel 1530 (dopo la morte del Dürer), Agnes Dürer è dipinta come una Santippe avara e pretenziosa, che non dava mai pace al marito incitandolo a lavorare sempre di più e senza riposo, tale da essere l'unica e vera causa della morte giudicata prematura dell'artista.

Che Agnes Dürer fosse una zelante curatrice degli affari di famiglia è accertato. Ed è grazie alla sua oculatezza se il Dürer poté quasi sempre vivere con quell'agio che la sua propria splendidezza e la sua mania del collezionismo avrebbero allora vietato. Il Pirckheimer aveva costituito una consorterìa presso la quale la misoginia si identificava con il ripudio delle convenzioni borghesi e per i letterati si immaginava una vita, separata dal consorzio degli uomini "materiali", in un'Arcadia immaginaria che prefigurava quella che sarebbe sorta in Italia due secoli dopo.

È significativo notare il fatto che le lettere tra i vari artisti e letterati fossero destinate alla pubblicazione, alla ricerca del successo di scandalo, e che il contenuto, benché basato su fatti e persone vere, fosse in realtà un racconto reso più nobile e più malizioso o piccante da invenzioni letterarie che sarebbero state rivendicate dall'autore come spiritose invenzioni.

Il Dürer soffriva di cirrosi epatica in seguito a una giovanile epatite virale. Non è detto che il molto lavoro (lavorare gli piaceva) gli sia stato di maggior nocimento che le feste e le libagioni con i suoi amici.

Prima della fine del 1494, il Dürer del resto si era messo in viaggio (forse a causa di un'epidemia di peste scoppiata a Norimberga) e si dice che in quest'epoca compì il primo viaggio a Venezia. È possibile che il Dürer si sia recato su suolo italiano, ma non pare che questo primo viaggio a Venezia sia provato. La cronaca familiare dice che se ne ritornò alla fine dopo «peragratà Germania» (Salvini). E in questa Germania era compreso sicuramente il vescovado di Trento e le altre grandi e piccole signorie lombardo-venete che sollecitavano la formale dipendenza imperiale per avere un titolo feudale che ne sancisse la legittimità.

Restano di questo periodo molte vedute e acquerelli già di una delicatezza estrema e con lo scopo precipuo di farne degli appunti da viaggio e degli schizzi di orientamento: c'è il castello di Innsbruck con la scritta *Isprung*; c'è la sella di Arco e Segonzano in Val di Cembra. A Mantova e a Padova sarà stato sulle tracce del Mantegna e dei mantegneschi. Può esser-

1110

1111

si incontrato con Jacopo de' Barbari ("Meister Jacob"), che però conosceva e con cui aveva collaborato anche in Germania.

Il Dürer in quest'epoca usava riprendere la natura con un tratto fermissimo. Spesso lo schizzo fatto sopra luogo era ripreso nello studio, dove gli era possibile lavorare stando seduto in un certo modo: poggiando la tavoletta con il foglio in maniera che la mano seguisse la traiettoria più naturale, ruotando l'avambraccio a compasso per segnare al meglio contorni e tratteggi senza modificare il proprio assetto durante l'operazione. Secondo la pratica ormai collaudata degli incisori. Incavare una lastra di rame con il bulino crudo implicava che la mano potesse muoversi con il massimo della forza disponibile al taglio del metallo e con la massima fermezza nella direzione prestabilita.

In alcuni capolavori del genere acquerello (sia di ripresa sul vero che di rimeditazione nello studio, come il cortile del castello di Innsbruck, l'abete, la zolla d'erba e il leprotto) le opere eseguite in parte almeno sopra luogo mostrano tutte la medesima volontà di riprodurre la natura in modo più che fotografico. Ma gli esterni dei luoghi noti, per quanto irrecusabilmente copiati per averne un panorama verifico, sembrano meno fedeli o meno ben fatti o più arcaici rispetto a capolavori assoluti del genere fotografico, come l'abete o la zolla d'erba dove l'artista ricostruisce e rifà le linee della natura secondo una più precisa aggiustatura del segno: con una miriade di particolari costruiti come natura crea, cioè in un modo assolutamente verisimile. È da credere che tutte queste opere siano anteriori al 1500 o giù di lì e che ciò che il Dürer andava a cercare in Italia fosse un'altra cosa: un ordine universale (secondo il suggerimento del Pirckheimer) cui ogni aspetto delle cose singolarmente e collettivamente obbedisce.

Infatti, nel 1505, dopo una serie di grandi incisioni di soggetto molto vario e di complicata erudizione, ma non senza una forte componente carnale se non erotica, varcò il confine geografico rispetto i monti italiani: fu nuovamente a Trento e, toccando le terre dei patriarcati, arrivò a Venezia, ben accolto dalla potente colonia dei mercanti tedeschi del Fondaco. Aveva prodotto una serie imponente di stampe: il Figliol prodigo, Sant'Eustachio, Le quattro donne nude (Die vier Hexen), la Grande Fortuna (o Nemesi), il Sogno del dottore, il Mostro marino, Ercole al bivio, il Cannone (incisione in ferro), Adamo ed Eva, Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo, San Girolamo nello studio e la Melancholia (queste ultime tre presto note con il titolo *Die drei Meisterstiche* e bramate da tutti i collezionisti).

I mercanti del Fondaco vi si stavano appena trasferendo. E l'edificio era tutto un cantiere. Per ora non avevano in progetto di farne decorare le facciate con pitture, date le spese enormi di costruzione. Ma gli commisero una pala per la Chiesa di San Bartolomeo di Rialto (la Festa del Rosario

1112, 1113

1114, 1115

1116, 1117, 1118

1119

1120, 1121

1122

ora a Praga), che consideravano un po' come propria e dove tenevano uffici propri sia i tedeschi di Norimberga, sia quelli appartenenti alla confraternita dei potentissimi Fugger.

Se vi erano simpatizzanti della Riforma, essi non esercitavano proselitismo dato che la religiosità temperata dal potere civile della Repubblica gli stava bene com'era. Il Dürer fu lasciato libero di accettare incarichi fuori contratto e i suoi conterranei si gloriarono del fatto che in una città di pittori la sua pittura "tedesca" fosse non solo bene accetta, ma anzi imitata e falsificata. Ciò riguardò soprattutto le stampe. Anche se questo era un plagio veniale, poiché l'incisione riproduttiva copiava quasi sempre da un quadro e da un disegno altrui, portava scritta la firma dell'esecutore e indicava spesso il nome dell'inventore della composizione originaria.

I quadri a olio o a tempera grassa che il Dürer aveva prodotto fin qui erano parecchi ritratti e autoritratti, Madonne anche per devozione domestica, allegorie concettose e poche pale d'altare come l'Altare Paumgartner dipinto per la Chiesa di Santa Caterina di Norimberga (ora nella Alte Pinakothek di Monaco) o l'Adorazione dei Magi dipinta per la cappella del castello di Wittenberg (ora agli Uffizi di Firenze).

1123

1124

Non si può dire che non conoscesse l'arte italiana (Pollaiuolo per il movimento, Mantegna per la fermezza del disegno e la chiarezza solare del colorito). Rifuggiva dall'esibizione di molti oggetti di arredamento e oggetti d'uso (che riempivano ogni interno fiammingo), ma descriveva con minuzia degna dell'orafo e dell'incisore barbe, ciglia, capellature, vesti, armi e calzari: la descrizione era della massima evidenza e le proporzioni erano studiate sui canoni di Vitruvio e secondo una certa anatomia animata che non poteva non venire da un lontano sentore di Leonardo. Spesso nel quadro compariva la caricatura ed è merito del Dürer l'aver scoperto che il ritratto somigliante è sempre una caricatura.

Ciò che egli imparò a Venezia è d'altro canto molto. Imparò che le prospettive a punto di fuga centrale, se a un certo punto abbandonano la certezza dell'impianto architettonico, non riescono più a far convivere bene i vicini con i lontani, portando il colore netto e cantante a squillare fuori tono e fuori del quadro.

La tavola centrale dell'Altare Paumgartner (superbe le figure dei santi guerrieri dei laterali) ha indubbiamente questo difetto e così l'Adorazione degli Uffizi.

Le opere prodotte a Venezia, o subito dopo, hanno un altro respiro. La Festa del Rosario di Praga è una composizione di largo respiro con molte decine di persone (tutti ritratti dei maggiorenti delle due congregazioni) convenute attorno al trono della Madonna in una valle amena che si apre

a perdita d'occhio per non conchiudersi che sopra l'orizzonte con i profili perduti dei monti lontani.

1125 E del pari l'Adamo ed Eva, del 1507 e ora al Prado (il Dürer era rientrato in patria nell'autunno del 1506), dimostra che non preme tanto il tema del peccato originale quanto quello dei due nudi esemplari: che hanno tutta la carnalità dei suoi nudi precedenti ma hanno ora la luminosità dorata di un'ambientazione vera e le movenze danzanti rispondenti alla leggiadria dei corpi, proporzionati secondo un canone ideale.

1126 Seguono i grandi cicli di incisioni come la Vita di Maria, che continua
1127, 1128 il precedente successo delle Grandi passioni e delle Piccole passioni, di cui vengono prodotte continue ristampe. Nel 1518 la affastellata composizione dell'Arco di Trionfo per Massimiliano I, composta di una serie di incisioni
1129 in legno affidata in gran parte agli scolari, fu progettata dal maestro nelle sue parti essenziali: ad esempio, il corteo trionfale di Massimiliano è derivato da una precedente più ristretta composizione di episodi classicheggianti, veri o verosimili, alla maniera di una colonna traiana ridotta ai suoi frammenti più significativi.

L'offerta era stata fatta dietro rimborso spese, ma l'imperatore gli promise una pensione che fu corrisposta per un breve periodo e poi negata per mancanza di fondi. Per farsi confermare tale pensione il Dürer intraprese un viaggio che, come ultima tappa, lo portò nelle Fiandre asburgiche con sosta principale in Anversa. Tutto il soggiorno si svolse con soddisfazione anche di Agnes Dürer, che fu invitata nelle serate di gala e fu ricevuta da Carlo V. Molto più frequenti erano le riunioni tra colleghi in cui ognuno dei grandi artisti presenti improvvisava un discorso in lode di Dürer: discorso che terminava con colossali bevute fino alle ore piccole. Le più serie riunioni diurne misero il Dürer di fronte ai Romanisti di Anversa che amministravano senza disonore l'eredità dei van Eyck. Anche il viaggio di ritorno si concluse con molti incontri e riconoscimenti. Tuttavia, l'artista aveva risentito degli strapazzi ed ebbe una prima crisi epatica. Da allora non stette più bene, ma non si può dire che la sua pittura ne abbia risentito.

1130 In realtà la crescita dopo Venezia è costante e l'apice che si segnala nella Pala dell'Adorazione della Santissima Trinità del 1511 (Kunsthistorisches Museum, Vienna) mostra un agio di composizione raffaellesca già tale da farne un vero quadro del Rinascimento, in grado di competere con la Disputa del Sacramento o con la Madonna di Foligno. Le figure dell'Adorazione sono su due livelli che si riuniscono da basso e che rappresentano
1131 un credibile carosello aereo tra gli angeli e i santi e la Chiesa militante (la quale, pur nella parte bassa del quadro, mostra di essere lievitante su di un cuscino di nuvole). Al di sotto s'intravede la figura del Dürer: forse ag-

giunta ma di perfette misure per intendere quale sia la quota ove si colloca l'occhio dell'osservatore.

Del 1518 è la virginale Lucrezia di Monaco: connessa con gli studi sulle proporzioni umane di dieci anni prima, ma con un pathos del tutto nuovo. E con una gamma di colori squillanti a partire dalla coperta rosea del letto, il cui baldacchino verde marcio apre dietro la figura una zona di luce "tonale" che smorza, senza spegnerli, il fuoco del colore e la nitidezza del disegno. La Leda attribuita a Leonardo (ma più probabilmente del Boltraffio) può essere stata in qualche modo tenuta presente. La Lucrezia è un quadro che fa pensare piuttosto ai Preraffaelliti e ai Nazareni ma, se ai Manieristi, piuttosto al Pontormo e al Rosso Fiorentino.

1132

L'opera più matura, che impegnò più a lungo l'artista negli ultimi anni (anni di attività soprattutto letteraria e trattatistica), sono i Quattro Apostoli, datati 1526, dell'Alte Pinakothek di Monaco, dove l'artista si sforzò di tornare alle origini cristiane com'erano state pensate dal proto-Rinascimento italiano (da Giotto a Masaccio). Ma con un realismo più elementare e diretto in modo da far corrispondere i quattro apostoli ai maggiori evangelizzatori San Pietro, San Paolo, San Marco e San Matteo. Ne fece delle figure che corrispondevano in qualche modo ai quattro temperamenti (sanguigno, linfatico, melanconico e collerico) e ne caricò le fattezze quanto bastava a giustificarli quali rappresentanti, attraverso i quattro temperamenti, di tutto il genere umano. Le lunghe scritte furono probabilmente modificate in seguito. Ed erano in sostanza un appello alla temperanza e alla concordia. Non per nulla donò l'opera al Consiglio di Norimberga come monito alla sua parte moderata (dei riformatori). Ma già gli eccessi delle due parti rendevano dubbioso l'avvenire e meno augurabile quel rivolgimento totale che tutti si erano ripromessi. Ecco quindi che Dürer, l'uomo della contemplazione disincantata, diventa l'uomo della ideologia moderata. I quattro apostoli sono stati trattati male dalla critica e invece portati sugli scudi da iconologi e iconografi.

1133

Si tratta di uno dei grandi capolavori di tutti i tempi. Non sono "fotografici" ma sono una caricatura di ciò che un obiettivo tendenzialmente neutro di una macchina fotografica potrebbe registrare. Una scelta di particolari tutti caricati o sottostimati. La figura più potente è quella del San Paolo con la spada: vero come una statua di cera. Ma forse che le statue di cera tedesche, francesi e senesi non hanno diritto di essere considerate opere d'arte? Anche qualche insegna da barbiere lo è. Ma queste figure seguono in tutto le sigle grafiche che il magistero della pittura europea ha insegnato al Dürer. Sono un po' retoriche; un po' ampolluose; un po' repellenti nelle vene che pulsano sul cranio calvo e sudaticcio di Paolo; con i rari

1134

cernecci brizzolati dipinti a uno a uno; con il più folto e oscuro dipanarsi della gran barba; con quell'occhio che ti fissa trasparente e umido in traliche. Quanto così disperso a piene mani nella pittura del Dürer non somiglia a nessun'altra pittura. E bisogna dire che l'artista ha trovato un modo adeguato per esprimere la terribilità e il corruccio.

La pittura resta fuori codice: questo linguaggio visuale (nobile, dotto, ricco di figure, retorico, erudito) corrisponde un poco alla lingua tedesca del Pirckheimer che si esaurì, senza lasciare troppa parte del suo eloquio alla lingua del medio alto tedesco che sarebbe diventato (ma con quanto impoverimento di cultura europea), il nuovo alto tedesco di Lutero, Melantone e della trattatistica del Dürer stesso.

1135 Anche il caricato è arte se esprime ciò che noi sentiamo dentro noi stessi. Il Dürer scoperse la caricatura molto per tempo, ma se ne servì seriamente solo nelle opere mature. Così i contadini danzanti di una celebre incisione düreriana del 1514 non sono certo un'allegoria mistificante e arcadica della vita contadina. E probabilmente nascono nell'ambito delle proporzioni che Dürer sviluppa su quanto risulta in Vitruvio, in Plinio e negli scritti più tardi sul canone corto in Policleto e il canone lungo in Lisippo (di otto o nove teste contro le sette di Policleto). E con l'avvertenza che si poteva usare un canone più corto ancora quando lo spazio disponibile non consentisse altro modo o quando il soggetto lo richiedesse.

1136 I contadini del Dürer sono pieni di brio, di forza, di vitalità fisica. Sono del tipo grosso e sgraziato, come spesso è chi si affatica tutto il giorno rompendosi la schiena zappando. E se le loro feste si tramutano in grandi mangiate e bevute, il Dürer li guarda con simpatia (con ben più simpatia di quanto non ne dimostri il concettoso Brügel) e si unisce senza ingagliof-
1137 firsi alla loro mensa e ammira e glorifica l'instancabile potenza del loro agile piroettare. Tutti i düreriani, da Sebaldo Behan in avanti, ne ripresero qual-
1138 che immagine. E poi il Callot nei Balli di Sfessania più lievi e più maliziosi. E da ultimo Picasso: proprio al centro del suo periodo "neoclassico" e, venuto meno il rispetto delle clausole accademiche, ne isolò la *verve* icastica eccezionale applicandola su uno schema desunto dalla, pur bella, *Danse* del Carpeaux sulla fronte dell'Opéra. Picasso è tra tutti quello che ha meglio inteso in tal punto la lezione del Dürer.

Eredità di Dürer: i due Holbein e Hans Baldung Grien

Gli ultimi dieci anni il Dürer fu intento a curare e pubblicare i suoi numerosi studi sulla natura e sull'arte, tra cui un trattato sull'arte della misura (Norimberga 1525) e uno sulle proporzioni (Norimberga 1528). Il suo lascito

letterario comprende inoltre uno sterminato epistolario, il diario del viaggio nei Paesi Bassi, una stringata cronaca familiare stesa quanto meno con l'aiuto di un parente-discepolo e numerosi trattatelli minori. Le sue opere teoriche, tradotte in latino e da qui nelle altre lingue europee, ebbero un successo straordinario soprattutto per la chiarezza dell'esposizione e degli schemi grafici: sempre "elementari" nella scelta delle dimostrazioni, illustrandone il caso più semplice. In questo fu seguito dagli italiani fino almeno alla comparsa del Serlio.

Esauritasi la fase contrassegnata dalle miserie della guerra, i maestri più giovani che succedono al Dürer usarono stili più banali o più oltranzisti, sì da relegare il Dürer solo tra gli autori di insuperabili stampe e di utilissimi scritti tecnici e scientifici. Inoltre, i suoi quadri furono presto sottratti al pubblico godimento e conservati in inaccessibili cappelle private, quando non in una camera del tesoro di qualche principotto aspirante a farsi una ducea.

La scuola o meglio la bottega del Dürer continuò per un pezzo sulla sua strada, soprattutto restaurando o completando le opere o le serie iniziate dal maestro. Il più personale allievo fu Hans Baldung Grien, che impresse un'atmosfera crepuscolare e stregata ai temi già trattati dal maestro.

Rimase così il campo libero ai maestri che si formarono sul suo esempio e da lui impararono che cos'era un quadro di pieno Rinascimento. Il più alto nella stima dei contemporanei fu senza dubbio Hans Holbein il Giovane di Basilea. Nato ad Augusta nel 1497, figlio di Hans Holbein il Vecchio, buon pittore dalla vita dissipata e dalla scarsa fortuna, Hans il Giovane, artista di molte abilità, fu apprezzato al tempo per i suoi libelli di sole immagini (sul tipo delle moderne *stripes*), in genere spietati contro il clero tralignante e la borghesia godereccia e senz'ideali. La sua pittura mostra di conoscere ampiamente i pittori italiani, prevalentemente i leonardeschi, e sembra che l'artista sia stato lungamente in Italia intorno al 1517. Verso la fine del 1531, dopo un possibile secondo soggiorno italiano, visto che le sue opere pubbliche venivano distrutte dagli zelatori della Riforma che s'era imposta a Basilea, passò una seconda volta in Inghilterra (dopo la prima volta, quando fu sotto la protezione di Tommaso Moro). Del periodo giovanile si ricorderà la Madonna del borgomastro Meyer (già collocata a Darmstadt), dalle luci sofisticate e sapienti. Nella sua opera pittorica successiva prevalgono i ritratti di sicura presa realistica e di ineccepibile verisimiglianza nell'esecuzione e gli interni assumono una credibilità non mai raggiunta prima, specie nelle strutture di supporto, strumenti scientifici, mappe e portolani che arredano talora le case dei suoi modelli. Tipico il quadro degli Ambasciatori della Galleria Nazionale di Londra.

1139

1140

1141
1142, 1143

Da ricordare il ritratto di Erasmo (un ritratto “parlante”) e i ritratti tipici del secondo periodo inglese di Enrico VIII e di Jane Seymour, che concedono qualche cosa al costume tradizionale (e ormai un poco fuori del tempo) della corte inglese.

Donauschule

Una delle espressioni più felici coniata dagli storici tedeschi per designare la propaggine meridionale della scuola nata sull'esempio del Dürer e dello Holbein è quella di Donauschule, che comprende alcuni dei massimi pittori tedeschi attivi intorno alla metà del secolo. Il più antico, nato intorno al 1480, è Mathis Gothardt Neithart, detto Grünewald dai primi estimatori che, perdute le referenze originali, gli applicarono un nome dedotto dal verde folto dei suoi paesaggi. Operoso a Colmar e uomo di pochi spostamenti, Grünewald sembra in sintonia con la stralunata pittura svizzera e con una parte delle feroci fantasie di Bosch. Nelle sue prime opere mostra di aver conosciuto i crocifissi piagati del Medioevo spagnolo, in legno o cartapesta: le sue atmosfere sono surreali e la simpatia degli Espressionisti, che lo proclamarono il maggiore e il più tedesco dei pittori tedeschi della Germania, non giovò a una sua rivalutazione più meditata. Ebbe molti aiuti e nessuno scolaro diretto: ma la sua opera lasciò il segno. Possiamo ricordare, tra le opere della maturità, le molte tavole dell'Altare di Isenheim (ora smembrato) prevalentemente raccolte presso il Museo Unterlinden di Colmar. L'altare comprendeva tre strati sovrapposti di tavole dipinte nelle due parti, che narrano l'incarnazione e la passione di Cristo.

È chiaro che il Grünewald conobbe alcuni dei düreriani più accademicamente corretti e di certo non ignorava i fondamenti della prospettiva pur dando profondità spaziale ai suoi quadri con una straordinaria apparecchiatura delle luci. Soprattutto dal Gotico, egli riassume un senso della tensione e dello sforzo per cui i suoi corpi si tendono e si flettono come balestre, storcendo in pari misura l'espressione e i tratti dei volti e delle membra.

1144

Val la pena di vedere in primo luogo la Visita di Sant'Antonio a San Paolo l'Eremita, dove la selva sembra avere il fosco carattere di una foresta stregata e gli alberi, le rocce e gli abeti sembrano avvolti da un maligno ciarpame di muschi, licheni e liane lasciando nel mezzo un albero stecchito oltre il quale si distinguono una pineta verde e una azzurra.

1145

Altro pezzo famoso e inimitabile è la Resurrezione di Cristo dipinta in uno dei pannelli interni che si aprono a lato della grande composizione centrale con la Madonna (l'altro pannello laterale è una soave Madonna annunciata all'interno di una cappella claustrale, ed è tutto una festa di

colori cantanti). La Resurrezione è pervasa più dal senso di sbigottimento degli astanti e dalla fulminea apparizione del Cristo luminoso, intorno al cui capo si disegna un'enorme aureola splendidissima di giallo e di rosso fiamma che dà il senso del miracolo. Il lampo accompagna il librarsi dell'apparizione e la fa dominare sui caduti accasciatisi gli uni sugli altri in pose scomposte. 1146

Certo Grünewald è il più tedesco dei grandi pittori tedeschi. Il surrealistico, il demoniaco e l'espressionistico sono il suo pane quotidiano e tuttavia non ci sono errori né di anatomia né di prospettiva né di aggiustatura dei suoi colori stralunati.

Chi guardò al Grünewald dopo aver guardato il Dürer e inizia in un certo senso la scuola danubiana vera e propria è Lucas Cranach (il Vecchio), nativo di Kronach nella Franconia. Su di lui agì in un primo tempo l'imitazione delle stampe e forse dell'opera di Dürer. A Vienna giunse nel 1500 circa e le sue prime pitture, come la Crocifissione di Monaco del 1503 o il Riposo nella fuga in Egitto di Berlino, non sono affatto aliene da suggestioni prospettiche alla Michael Pacher e il panneggio e il frondeggio cascanti fanno pensare a una sterzata improvvisa in direzione del Grünewald. 1147
1148

In breve, l'arte del Cranach matura puntando sull'exasperazione dei temi düreriani e non rifuggendo dal caricato, specie nelle numerose prove di nudi femminili: c'è un Apollo e Diana (quello della Royal Collection di Londra) e l'ambigua Lucrezia di Berlino dove il modulo düreriano viene stravolto alla gotica, ma non senza un ampliamento in senso erotico che molto andava a genio alle nuove classi tedesche. Caratteristica per una forma civettuola della figura nuda è l'invenzione, come è in una Venere della Galleria Borghese di Roma, del nudo con il cappello: di una grazia sfrontata e fortemente appetibile nelle figure mitologiche. Numerose le repliche spesso di bottega e i quadri a più mani e di vasta composizione come la Caccia di Vienna: spesso assegnata al figlio Lucas Cranach il Giovane che tuttavia, quando non copia, non ci dà che pallide trascrizioni grafiche delle fortunate composizioni paterne. 1149
1150
1151

Accanto al Cranach si possono porre i numerosi spiritati e violenti pittori svizzeri, Hans Leu, Hans Fries, Manuel Deutsch, che si avvicinano al Baldung Grien, ma con maggiore attenzione al Bosch e al Cranach. Il più noto dei pittori svizzeri sul primo quarto del Cinquecento è tuttavia Urs Graf: pittore, incisore e lanzicheneco, calato in Italia a difesa dell'ultimo duca di Milano e poi rimasto a lungo in Italia e anche a Roma. Urs Graf è il solo tra tutti che esprima il senso della violenza e degli orrori della guerra con animo apparentemente distaccato, ma in realtà disincantato, dato che la violenza è il prezzo con cui è pagato il successo di ciascuno. 1152

La corrente vagamente facente capo al Dürer e al vecchio Holbein (non senza puntuali richiami a Holbein il Giovane) si svolge nella valle alta del Danubio (prevalentemente nel bacino superiore del Danubio) e prende dallo Schlosser in qua il titolo di Donauschule (scuola del Danubio) e abbraccia anche le correnti bavaresi e austriache con i due Rueland Frueauf e soprattutto con il tirolese Altdorfer, forse il più dotato del gruppo.

Albrecht Altdorfer nasceva probabilmente nel 1480 ad Amberg nell'alto Palatinato, figlio di un pittore Ulrich che s'era trasferito con la famiglia a Ratisbona. Ammiratore del Pacher e dell'arte italiana attraverso le stampe, ebbe un'educazione assai severa e multiforme nelle pratiche tradizionali. Si suppone che abbia fatto un tirocinio da miniaturista data l'estrema sottigliezza della sua pennellata. Che però, se gli vale a segnare (ove occorra) ogni singolo filo d'erba, gli consente anche di sfumare e di sfrangiare la pennellata in modo da essere "atmosfera" e adatta a qualsiasi tema.

1153 Nella Santa notte di Berlino l'ambiente (un notturno) assorbe i protagonisti e rende plausibile il miracolo con la sua ghirlanda fosforescente di luci misteriose nel cielo nero, contro cui si stagliano architetture simili
1154 a fantasmi (Ragghianti). Una tavoletta con San Giorgio nella foresta (Monaco, Alte Pinakothek) rende con spirito wagneriano, ma con una finitezza sprezzante degna di un Courbet, l'immersione dell'uomo nella natura.

1155 Anche nella Sacra famiglia alla fontana (è un riposo nella fuga in Egitto) l'immersione delle figure nella natura è totale. Il quadro è del 1510 e l'Altdorfer ha già raggiunto la sua maniera matura che abbraccia il vero e il fantastico in una sorta di panteismo romantico, dove le forze o gli spiritelli che dialogano dentro di noi, come avrebbe detto Dante, sono rappresentati come genietti talora alati e spesso volanti, intenti a portare il loro messaggio dalla natura all'uomo. Non mancano pezzi di paesaggio puro e anche le più consuete scene del dramma sacro vivono in un ambiente non convenzionale e fortemente segnato dal lavoro dell'uomo.

1156 Un pezzo di bravura, ma anche uno dei capolavori dell'arte di tutti i tempi, è la Battaglia di Alessandro (Monaco, Alte Pinakothek), dipinta per il duca di Baviera Guglielmo IV dopo il 1528, in concorrenza con altri dei migliori del suo tempo che avevano ciascuno il compito di raffigurare, in una serie di dipinti, i fatti d'arme e gli episodi memorabili di cui furono protagonisti uomini e donne dell'età classica e biblica. Il racconto di Curzio Rufo è seguito alla lettera. Ma lo scontro tra i due eserciti di opposti schieramenti rende, nella luce radente del crepuscolo, vero e insieme verisimile l'immane scontro di cavalli, carri e pedoni. Dipinti – si direbbe – uno per uno (ma non è vero, malgrado il taglio miniaturistico che ha ispirato legioni di soldatini di stagno fino ai più recenti *Britains*) nella larga pianura che si apre sotto

i piedi del riguardante mentre il paesaggio finisce in un fiordo che sfuma verso lontananze iperboliche. L'insieme è come un Leonardo coloratissimo che avesse voluto illustrare la cruda realtà di una battaglia, del proprio tempo e di tutti i tempi, come una vicenda cosmica che concilia il microcosmo al macrocosmo, l'universale al particolare, e dove lo strenuo impegno e l'incredibile abilità tecnica hanno la loro parte (Salvini).

Le contemporanee manifestazioni della pittura nelle Fiandre e in Olanda non raggiungono lo scatto verso l'alto della pittura contemporanea tedesca.

Si ricorderanno almeno alcuni nomi. Joachim Patinir, nato a Bouvignes intorno al 1480. È forse il primo che affronta il paesaggio puro e che ambienta nel paesaggio anche episodi della storia sacra, riducendo talora i personaggi a macchiette. Quentin Metsys, nativo di Lovanio, si stabilì ad Anversa: si rifà a van Eyck e a Petrus Christus, con una più alta definizione dei particolari. È autore di numerosi ritratti: celebre il suo Cambiavalute (Parigi, Louvre). Joos van Cleve, nativo di Kleve sul basso Reno, operoso ad Anversa dal 1511 e in Francia per Francesco I, unì alla tradizionale conoscenza dei predecessori un interesse per Leonardo, che diede ben altra credibilità alle sue Madonne e ai suoi ritratti. Ma il più personale fra i Romanisti di Anversa è Jan Gossaert, detto il Mabuse, ottimo conoscitore della prospettiva del nudo anatomico e dell'antichità classica. Nel mondo maschile e femminile preferì forme piene (e non quelle ripugnanti della tradizione tedesca), ma fu fedele ai canoni vitruviani e alle veneri classiche (*Vanitas*, Rovigo, Accademia dei Concordi). Amò le architetture classiche in rovina o secondo le ricostruzioni dei trattatisti. C'è in lui qualche cosa che gli fa amare l'opulento, l'oro, l'ornamentale, il sovraccarico. Si tratta comunque di un personaggio di spicco.

1157

1158

Marinus van Reymerswaele e Jan Sanders van Hemessen sono bravi pittori che continuano la tradizione dei van Eyck e di Petrus Christus, con qualche maggiore attenzione al microcosmo di oggetti che circondano i personaggi e arredano l'angolo domestico che ne accoglie le meditazioni. Nomineremo ancora Lambert Lombard e Frans Floris, mentre tra i Romanisti olandesi è da ricordare Luca da Leida che, anche incisore, influenzò e fu influenzato dal Dürer. Il suo Giudizio universale (Museum De Lakenhal, Leida) è straordinariamente chiaro e mostra una confidenza con il nudo che i paesi nordici non avrebbero trattato con altrettanta disinvoltura e mancanza di complessi prima della diffusione della cultura classica nella lingua d'origine e di una maggior confidenza con la pittura italiana.

1159

Jan van Scorel, scolaro di Mabuse, conoscitore dell'opera del Dürer e passato per Venezia e per Roma, mostra insieme spunti dosseschi, raffaelleschi e tizianeschi e ciò valga anche per Maarten van Heemskerck, coi

suoi nudi incerti tra Giorgione e Giulio Romano. Pieter Aertsen (nato ad Amsterdam nel 1508 e morto nel 1575) fu il primo pittore di fantesche, cuoche e cucine: avrebbe inaugurato un genere nuovo e sarebbe stato uno dei precursori di Bruegel e, indipendentemente, di Annibale Carracci e di molti generisti olandesi, genovesi e napoletani.

Quanto a Pieter Bruegel, la sua prima opera certa è nel “genere Patinir”, poi nelle feste dei contadini un certo avvicinamento a Pieter Aertsen è palese, mentre il resto della sua produzione tiene conto soprattutto di Bosch. I suoi pezzi migliori sono quelli di più semplice composizione e concetto: come la Danza di contadini (Vienna, Kunsthistorisches Museum), benché anche composizioni più larghe e con vari momenti concentrati sulla stessa tavola possono riuscire impressionanti (come il Trionfo della morte del Prado). La dinastia dei Bruegel continua la produzione di inferni, giardini dei supplizi e curiosità varie: Peter Bruegel il Giovane è uno stanco copiatore dei temi paterni, mentre il nipote Jan Bruegel (detto Bruegel dei Velluti) inaugura un nuovo genere dove gran parte dell’interesse è rivolto a parati, tappeti e panneggi ambientati con grande agio coloristico: sono quadri tonali ma variopinti.

Architettura e scultura nel Cinquecento fiammingo e inglese

Nel Cinquecento l’architettura e la scultura nei Paesi Bassi e nell’Inghilterra sono in qualche modo connesse più strettamente alla Germania di quanto non paia.

La Vecchia Cancelleria di Bruges, con le sue mansarde e fastigi, sembra simile ai portali francesi e tedeschi, nella limpida scansione dei piani a finestre spartiti direttamente dalle colonne. Il Mercato delle Carni di Haarlem presenta un uso ornamentale della pietra che segna coloristicamente solo le parti veramente aggettanti sul muro di mattoni a vista. Resta da vedere quale ne sarebbe stato l’aspetto se in origine il muro di mattoni fosse stato previsto intonacato. Ciò che lega però queste cose al gusto tedesco è la facciata a scaletta che è una chiara dipendenza da apprestamenti militari.

Tra i monumenti sepolcrali si distingue il monumento del conte Engelberto II di Nassau (morto nel 1504) e della consorte, eretto nella Chiesa Maggiore (Grote Kerck) di Breda. Tipiche della scultura ornamentale risultano le decorazioni “a cartoccio” applicate anche nel corpo mediano del Municipio di Leida. Era una invenzione dell’architetto Cornelis Floris de Vriendt ed esemplificata in un libro di modelli di Jan Vredeman de Vries.

L’Inghilterra sviluppa durante il periodo Tudor una costruzione semplice, ma di pianta complessa, come la Holland House nel Middlesex,

che ha un corpo centrale e ali porticate in cui compare il motivo delle paraste. A quest'architettura va aggiunta quella del cotto listato di bianco e quella del legno con le intelaiature portanti catramate: architettura simile alla norimberghese ma di origine gallo-omana e poi trasmessa in tutta Europa dalle maestranze collegiali e "migratorie".

La pittura inglese è in questo periodo messa in crisi dalla presenza soverchiante dell'Holbein: ma non va in crisi la prediletta arte della miniatura (prevalentemente ritrattistica) su avorio o su vetro o su pergamena, con colori ad acqua che vengono usati sia nelle acconciature sia nelle vesti: moduli di squisita eleganza e tali da non richiedere che limitatissimi veli d'ombra sul colore prevalentemente *à plat*. Quest'arte avrà il suo momento di gloria nell'età elisabettiana e durerà fin quasi ai nostri giorni.

I grandi del Cinquecento italiano

I grandi del Cinquecento italiano che iniziano la grande rivoluzione europea – quelli che il Vasari nella seconda edizione delle *Vite* (1568) pone sul culmine della parabola in attesa dell'inevitabile declino (nella prima edizione del 1550 era presente il solo Michelangelo) – sono tutti geni universali pratici delle tre arti. Prima di riprendere la nostra breve rivista del Cinquecento (Manierismo in genere escluso) secondo le tradizionali partizioni che abbiamo osservato fin qui separando pittori, scultori e architetti, dovremo cercare di riunire le personalità dei maggiori: Leonardo, Bramante, Raffaello, Michelangelo.

Il primo e più caratteristico di questi artisti-scienziati è senza dubbio Leonardo da Vinci, nato nel 1452, che esce dalla bottega del Verrocchio completando il Battesimo di Cristo degli Uffizi: rifece una parte del paesaggio, ritoccò l'angelo di destra e aggiunse quello di sinistra con un fare molto più morbido rispetto alla maniera relativamente "secca" del maestro e della bottega. L'Annunciazione, pure agli Uffizi, è già un Leonardo stupendo, anche se dipinta ancora nell'ambito della bottega del Verrocchio, cioè prima del 1478: mostra una perfetta intelligenza della prospettiva, usando un punto di vista obiettivamente alto e una precoce *prospettiva in discesa*. Anche l'interazione tra la Madonna e la nicchia di spazio architettonico che la "racchiude" è intesa in modo perfetto e, malgrado il colore disegni con assoluta certezza vesti, figure e ornamenti nei primi piani, compare per la prima volta un generale sfumato che investe i piani retrostanti fino alla costa lontana di una baia con case e navigli. Il cielo è plumbeo, ciò che evita le ombre troppo ta-

1167

1168

1169, 1170
1171

glienti e fa sì che tutte le configurazioni dipinte stiano dentro il quadro. Questo è ciò che Leonardo ha raggiunto non avendo ancora trent'anni. Si collocano ancora in questo periodo il ritratto di Ginevra de' Benci, il San Girolamo e la prima stesura dell'Adorazione dei Magi. Trasferitosi a Milano alla corte di Ludovico il Moro, dall'inizio degli anni Ottanta, rimanendovi fino all'arrivo dei francesi nel 1500. Compie molti studi di architettura e teorizza la prospettiva distinguendo accanto alla lineare una prospettiva aerea, a sua volta distinta in una prospettiva di colore (perdita di colore) e di spedizione (perdita della perspicuità con il crescere della distanza). Usa talora il vetro per ricalcare le difficili prospettive in discesa con punto di vista relativamente alto e in contro-pendio.

Mette mano a numerosi trattati (il *Trattato della pittura* tra i primi), pratica l'anatomia dell'uomo e del cavallo. Progetta fino al modello definitivo due grandi cavalli per le statue equestri di Francesco Sforza e poi del maresciallo Gian Giacomo Trivulzio, ma nessun fonditore è in grado di fondere con la necessaria precisione i pezzi che poi andrebbero saldati e la realizzazione si ferma.

1172
1173, 1174

Torna a Firenze dove esegue il cartone per la Battaglia di Anghiari, esegue la Vergine e Sant'Anna e forse la Gioconda, che per quanto sgranata dal tempo e pericolosamente sporca riesce ancora a far vedere che cos'era: il primo quadro che per un'illuminazione blanda e frontale sarebbe restituibile tal quale mediante computer (nel senso dell'avanti-indietro di ogni singolo settore dipinto, e malgrado lo sfumato dia una ripresa telemetrica). Prima della Gioconda (e specie nell'opera dei pittori più realisti come il van Eyck) un'operazione analoga mediante computer, calcolata sui piani prospettici desumibili dalla prospettiva aerea del quadro, restituirebbe distanze di metri tra la guancia destra, poniamo, e la sinistra dello stesso personaggio. Leonardo fu uno sperimentatore e uno scienziato. Che la sua scienza sia la scienza della pittura lo può dire solo chi non ha scorso che solo il *Trattato della pittura* ricostruito da Francesco Melzi e i passi del Codice Atlantico da questi utilizzati. In realtà Leonardo ritiene che la pittura abbia valore conoscitivo e la sua scienza è piuttosto un'epistemologia che ricerca in ogni atto pratico di dominio sulla natura le leggi che regolano il fenomeno e che aiutano a riprodurlo. Rinnovatore dell'idraulica, della cartografia e dell'anatomia, Leonardo è il padre di una teoria della conoscenza prevalentemente visiva e *riducibile*, per approssimazioni successive, ad essere espressa in lingua matematica.

1175

Tra i suoi discepoli lombardi si possono ricordare Andrea Solario, Antonio Boltraffio e Cesare da Sesto, che sono i maggiori, Marco d'Oggiono, il più fedele ma più piatto, Ambrogio de Predis che replicò la Vergine delle

rocce (originale al Louvre, replica a Londra) e Bernardino Luini che si servi dello sfumato per addolcire straordinariamente le forme leonardesche.

Leonardo morì ad Amboise nel 1519.

Donato Bramante nacque a Fermignano presso Urbino nel 1444. Formatosi a Urbino, è attivo come pittore a Bergamo e poi dal 1478 a Milano (afreschi di Casa Panigarola), mentre trasforma e finisce le chiese di Santa Maria presso San Satiro (con la falsa tribuna in prospettiva e di bassissimo rilievo), di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria Nuova ad Abbiategrasso.

Del successivo periodo romano (1499-1514) sono il Chiostro di Santa Maria della Pace, memore forse, nel suo ritmo spezzato, del Romanico lombardo, mentre nel Tempietto di San Pietro in Montorio cerca di costruire un edificio che riprenda i templi circolari di Roma antica.

Il progetto bramantesco più ambizioso fu quello della ricostruzione dell'antica San Pietro con lo scopo di includervi nel braccio occidentale il sepolcro che Michelangelo approntava per Giulio II. La chiesa aveva quattro braccia uguali, un'enorme cupola centrale e quattro cupolette angolari che le conferivano una pianta pressoché quadrata. Bramante lavorò anche al cortile del Belvedere tenendo presente il Circo Agonale di Domiziano. Costruita vicino a San Pietro, la Casa di Raffaello fu a lungo il modello di un palazzo rinascimentale non sfarzoso, ma di civile abitazione.

Raffaello, nato nel 1483, proveniva come Bramante da Urbino. Figlio di un modesto pittore, Giovanni Santi, ebbe i primi rudimenti in casa, ma poi fu affidato a Timoteo Viti e quindi a Pietro Perugino, allora in grande considerazione soprattutto per le sue prospettive "agiate" e sconfinatamente larghe. Nel 1504 passò a Firenze accostandosi a Fra Bartolomeo e si pose a studiare le opere dei maestri passati: l'Angelico, il Lippi, Masaccio e Filippino. Nel 1508 fu chiamato a Roma su sollecitazione di Bramante e, dopo alcune prove minori, gli fu assegnata la decorazione dell'appartamento di Giulio II, congedando tutti gli altri e affidando al solo Raffaello le stanze attualmente note come Stanze di Raffaello.

Quando dopo la morte di Bramante (1514) viene incaricato di riprendere il progetto per San Pietro, Raffaello ha già al suo attivo molti ritratti e molte pale d'altare e ha molto studiato l'architettura antica per ambientarvi le sue allegorie (nella Stanza della Segnatura, la più autografa, allegorie sono la Scuola di Atene, la Disputa del Sacramento, il Parnaso e la figura della Giustizia). Tra le opere più tarde: la Trasfigurazione e la stupenda Madonna di San Sisto. Restano altre opere di architettura come a Firenze il Palazzo Pandolfini, a Roma il Palazzo Branconio dell'Aquila (poi distrutto

1195 per far posto al colonnato del Bernini), la Cappella Chigi in Santa Maria
1196 del Popolo e la sistemazione delle Logge di Villa Madama sulle pendici di
Monte Mario. La decorazione derivata dalle logge (interne ed esterne) che
1197 aveva realizzato nell'ansa dei palazzi vaticani (e con vista sulla piazza) è una
forma di grottesca semplificata e coloratissima. Pare che Giulio Romano,
con cui Raffaello divideva il lavoro, insistesse per rappresentare storie con
figure grandi: invece Raffaello eseguì, o fece eseguire da Giovanni da Udi-
ne, un più parco partito a spartimenti geometrici, derivato dalle grottesche
delle logge vaticane, e pieno di bianchi, rossi e azzurri cantanti con qualche
cornice dorata. Similmente compare questo motivo anche nel pavimento
di mosaici, contribuendo a rendere luogo singolare e privilegiato questo
spezzone di villa, costruita alla romana antica e affacciata su un giardino
(che avrebbe dovuto rimanere interno al grande complesso dell'intero pro-
getto di ristrutturazione). In realtà l'esempio di Villa Madama, luogo pre-
destinato ad incontri ufficiali dal rigido protocollo dei sacri palazzi, fece scuola
e fu ripreso nel tardo Manierismo e nel neopalladianesimo inglese.

1198 Ma l'opera maggiore di Raffaello fu la ripresa di una pianta longitu-
dinale per estendere la Basilica di San Pietro di Bramante prolungando-
ne il braccio ad Ovest (secondo un'alternativa già ventilata dal Bramante,
con copertura o demolizione di quanto restava dell'antica San Pietro).

I progetti di Raffaello ci sono noti dal Peruzzi, che aveva seguito in su-
bordine il lavoro del maestro, e dal Serlio, che ne riprodusse alcuni disegni
fondamentali nei suoi *Libri* sull'architettura.

Il personaggio più rilevante del ciclo fiorentino-romano è tuttavia
Michelangelo Buonarroti, che costituisce in un certo senso la fine dell'arte
classica del Cinquecento pur partecipandovi attivamente. Pittore, scultore,
architetto, nacque a Caprese nel 1475, dove il padre era in castellania. Iniziati
gli studi di grammatica andò a bottega del Ghirlandaio e inizierà a frequen-
tare i giardini medicei, dove un allievo di Donatello, Bertoldo, insegnava
ai volonterosi il disegno dell'antico e la scultura. Il magnifico Lorenzo lo fe-
ce educare nella sua casa dal Poliziano. A questi anni dovrebbe risalire
1199, 1200 la Battaglia dei Centauri (poi rimaneggiata) e la Madonna della Scala. Dopo
1201 il 1492 viaggia per l'Italia e nel 1496 è a Roma dove esegue la Pietà vaticana.
Di essa è stato detto tutto il male possibile e che richiama (puntualmente?)
1202 i *Vesperbilder* tedeschi. In realtà il gruppo è aggraziato nel suo marmo granu-
lare apuano ed è un miracolo di compostezza e di equilibrio statico toccante
anche nel muto colloquio di sguardi tra la Madonna bellissima e appassio-
nata e il Figlio che non può più rispondere. Di più: i marmi sono levigati
al massimo della finitezza possibile. E si vede che in questo caso Miche-

langelo potè lavorare senza assilli di repentini spostamenti per controllare, come spesso, tre o quattro cantieri sparsi in tutta Italia. Fece in questo periodo un Bacco che, analogamente a un putto sotterrato, spezzato e venduto per antico, dimostra fin d'ora la volontà di mettersi in gara con gli Antichi. La figura è traballante (così si evita qualsiasi ripresa di ponderazioni antiche), ma è certo che gli intenditori di allora lo leggevano come antico. Fece poi per l'Arca di San Domenico a Bologna due santi e uno o due angeli portaceri. Seguì in quest'opera il modello, ingentilendolo, di Nicolò dell'Arca, artista tardo gotico espressionista, e studiò i rilievi di Jacopo della Quercia sul portale di San Petronio.

Ma il vero rivolgimento nell'arte di Michelangelo si ha quasi contemporaneamente in scultura e in pittura con il David e il Tondo Doni (uscito quest'ultimo indenne dall'ondata d'urto che in seguito all'attentato di via dei Georgofili provocò la rovina di mezzo palazzo degli Uffizi alle ore tre di notte del 27 maggio 1993). Michelangelo è stato tra gli artisti più presi di mira dai vandali, quasi che la sua presenza riuscisse scomoda e fastidiosa agli uomini di oggi di troppo piccoli e troppo pieni di sé.

Sono contemporanei a queste due opere che innovano fortemente, pur mantenendo costante il referente classico, il Tondo Taddei non finito e un appena abbozzato San Matteo. Le opere sono connesse con la Tomba di Giulio II, che angustió Michelangelo fino agli ultimi anni di vita (fu la sua "tragedia della sepoltura"). Per essa, che finì addossata al muro di San Pietro in Vincoli (ma inglobando la statua "parlante" del Mosè), l'artista preparò in più riprese un progetto di sculto-architettura che avrebbe dovuto avere almeno quattro (se non otto) patriarchi e due coppie di ignudi (prigionieri) che rappresentavano le Arti diventate ancelle dopo la morte di Giulio, ma nessun progetto si compì e almeno quattro dei Prigionieri, pertinenti a due redazioni diverse, restano a testimoniare dell'enorme progresso nell'atteggiamento delle figure e nell'espressione del languore estenuato.

Invece della Tomba di Giulio, gli fu poi ingiunto di decorare la Volta della Sistina con la missione degli apostoli, che Michelangelo trasformò nella storia dell'umana salvezza attraverso i Profeti e le Sibille e una serie di nudi di pari grandezza mischiati tra figura e figura. Nei riquadri centrali che rimanevano liberi Michelangelo figurò, in guisa di quadri riportati, gli episodi salienti della vita del popolo ebreo, le salvazioni mistiche del popolo d'Israele e la genealogia di Gesù nelle lunette. Era in fondo, trasformato in pittura, il programma della Tomba di Giulio.

Seguono quindi i lavori per la facciata di San Lorenzo, che poi non si fece, e per la Sacrestia Nuova di San Lorenzo, che divenne la cappella funeraria dei Medici. Qui trovarono ricetto le Tombe di Lorenzo duca di Urbino

1213 e di Giuliano duca di Nemours con le figure dell'Aurora e del Crepuscolo, del
Giorno e della Notte. Si sistema in questi anni (1520-1533) anche l'allestimen-
1214 to della Biblioteca Laurenziana con il singolare ricetto e la più singolare (e
1215 più tarda) scala: esecutore l'Ammannati. Nel 1533, dopo un lungo soggiorno
fiorentino, si stabilisce a Roma ed esegue il Giudizio universale tra il 1534
1216, 1217 e il 1541, la Tomba di San Pietro in Vincoli, gli affreschi della Cappella Pao-
1218 lina, completa il Palazzo Farnese e, architetto di San Pietro dal 1547, ne pro-
getta la cupola.

Le ultime opere di Michelangelo involgono il problema del non-finito. Ma non è mai un non-finito intenzionale, salvo per quelle cose che faceva e rifaceva per tentare l'ingegno suo. Il suo modo è di lavorare a caldo quando l'«ispirazione» è forte e lo guida nei primi passi a scolpire più di quanto «un marmo solo in sé non circoscriva». Egli ha un metodo di lavoro che si appaga solo di fasi già di per sé significative. Così, nella prima fase, scelta una vista come provvisoriamente primaria, sborza il tronco con tutte le caratteristiche di muscolatura e di disposizioni delle membra che gli diano senso.

Ma già la seconda fase dovrà rivelare di più del tronco avvitato su se stesso, e dovrà demolire, per procedere oltre, tutto il provvisorio, e ciò per far ruotare il tronco quanto sarà necessario alla statua finita. E poi lo riprenderà di nuovo facendo emergere le estremità ma solo con qualche indicazione “passante”, mentre mani e piedi rimarranno ancora inviluppati nella massa del blocco originario e per il resto appena sborzati.

Questo modo di lavorare «senza seste» («bisogna avere le seste negli occhi», come dice Vasari) darà dei risultati assai significativi e non pretenderà la finitezza assoluta. Ma ciò che non si potrà fare è di far levigare dagli allievi la statua non finita: si farà in tal modo proprio per non corrompere quel chiaroscuro che appena accennato è ancora un Michelangelo e l'abbozzo di un titano, ma che finito da altri distrugge semplicemente l'opera comè senza dar nulla in cambio. E tale è il caso del Cristo della Minerva e delle statue di Lia e Rachele nella Tomba di San Pietro in Vincoli.

1219 Diverso è il caso delle ultime Pietà, e della Rondanini in particola-
1220, 1221 re, che Michelangelo rilavorò completamente disegnando un altro gruppo
nel gruppo preesistente e non finito. Ora la Pietà Rondanini non è una pietà
1222 e quel braccio del Cristo che pende in avanti non ha più nessuna relazione
con il possibile prodotto finale. Semplicemente il maestro intende “scarabocchiare” per esercizio su un suo disegno precedente che gli piacerebbe modificare. Come Leonardo che disegna due o tre volte gruppi di figure o figure singole, le une sulle altre, che hanno il pregio di far vedere come l'artista eserciti l'ingegno suo e provi soluzioni multiple nello stesso scarabocchio. Nessuno troverebbe da dire sugli scarabocchi dei grandi. Ed essi,

se l'*idea* ne emerga palese, possono a rigore entrare così nei musei come sugli altari. Questo è talora il non-finito di Michelangelo. Altre volte il non-finito è accettato come parte dello sfondo da cui emerge quella figura e che si guasterebbe chiunque fosse a rilavorarne le parti emergenti più o meno finite.

Non ci sono non-finiti in pittura. Non esiste il non-finito in architettura (o meglio è una cosa assai più banale).

Con il *modello* di San Pietro e la ricostruzione della sua cerchia esterna, abolendo i quattro campanili e i porticati esterni proposti dal Sangallo, Michelangelo ridusse la chiesa «a minor forma, ma sì bene a maggior grandezza», com'ebbe a scrivere il Vasari. Michelangelo abolì tutti i porticati esterni del Bramante e del Sangallo. Soprattutto criticò l'ultimo modello, che mascherava l'ordine gigante esterno e una serie di corpi semicirculari alti due ordini. Michelangelo abbattè quasi tutto ciò che era fuori dalla misura di Bramante e soprattutto propose tre o addirittura quattro absidi uguali alla fine di ciascun braccio, mentre una delle quattro absidi (quella occidentale) avrebbe fronteggiato una facciata a colonne. Quanto al deambulatorio quadrato che legava tra loro le quattro cupole minori, appropriandosi della parte mediana di ciascun braccio, Michelangelo ne semplificò il tracciato curvando il paramento esterno in corrispondenza di ciascun braccio e ripresentò l'ordine gigante esterno in modo che ogni curva sortisse dalla sovrapposizione di due o più delle gigantesche paraste.

Si disputa ancora se Michelangelo avesse deciso di sovrapporre una cupola a doppia calotta emisferica tanto nel guscio esterno quanto nel guscio interno oppure, come sembra più probabile, una con il guscio interno emisferico e con il guscio esterno lievemente ogivale e sopralzato. Ciò si può arguire dai disegni del Dupérac e del Dosio (che ne tramandano l'aspetto in una fase forse non definitiva) e dal grande modello di legno di tiglio fatto fare da Michelangelo nel 1558 e ancora superstite (ma con modifiche per farlo corrispondere a un ulteriore sopralzo della cupola attuale). La cupola fu rialzata ulteriormente dal Dalla Porta e dal Fontana, che subentrarono (1585) dopo la morte di Michelangelo (1564) che l'aveva condotta fino al tamburo per volere di Sisto V, che giunse a vederla compiuta nel 1592.

Ma perché questo sopralzo rilevante rispetto al progetto di Michelangelo che la voleva ogivale e ribassata? Evidentemente la crescita totale fu di sei-sette metri. E non si può dire che giovi all'armonia della parte michelangiolesca quale si vede dai giardini vaticani. Il fatto è che fin dal tempo di Michelangelo non s'era deciso nulla per la facciata: solo fu tacitamente convenuto di non fare quella di Michelangelo nel luogo da lui auspicato, ma di coprire nuovamente tutto quanto restava della chiesa antica o restaurando

1223

1224

1225

1226

1227

1228

l'antico o con l'aggiunta di tre campate quali proposte dal Fontana e realizzate secondo un modello ampliato da Carlo Maderno.

1229

1230

Posta una facciata larga, tuttavia altissima in posizione così avanzata, la cupola non si sarebbe vista nemmeno dall'obelisco qui fatto trasportare perché costituisse il centro della piazza nuova. Naturalmente passarono ancora diversi decenni perché la chiesa grandissima fosse tutta rivestita anche negli attici, secondo il disegno di Michelangelo. E questo significa che l'artista invecchiato e non più in grado di salire sui ponti non ha bisogno di ricorrere al non-finito, lasciando a metà l'edificio che ha progettato. Egli è ancora in grado, se si chiama Michelangelo, di far scolpire blocco dopo blocco dai suoi discepoli o capimastri, secondo il "suo" disegno e il suo stile scultorio, tutto il paramento esterno di San Pietro. Non occorre neppure che disegni in modo finito. Si faceva mettere disegni "in pulito" dagli aiuti: poi li passava ai modellisti cui forniva di persona i modelli dei dettagli. Poteva variare in corso d'opera e derogare dai suoi stessi disegni, ma non ricorreva al non-finito perché si augurava che i suoi disegni e modelli sarebbero stati rispettati anche dopo la sua morte.

1231

1232, 1233

1234

In vecchiaia fece ancora i disegni per la Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore, per San Giovanni dei Fiorentini, per Porta Pia e per la piazza del Campidoglio, benché solo in parte eseguita sotto la sua direzione (Palazzo dei Conservatori e parte del Palazzo Senatorio). Il progetto di quest'ultima è attestato dal Dupérac in una suggestiva stampa. La piazza con le ali (i due palazzi gemelli obliqui) pare più ampia a guardarla da Palazzo Senatorio verso la scalinata e molto più profonda in avvicinamento. È probabilmente questo l'apprestamento che suggerì al Bernini la piazza trapezia sotto alla facciata di San Pietro, che ha l'effetto di ridurre la distanza apparente e di fermare l'osservatore tra gli emicicli in un settore in cui la cupola risulta emergente quanto basta perché su tutto domini.

1235

1236

Nell'architettura e nella pittura di architettura s'impone Baldassare Peruzzi da Siena, d'impronta bramantesca e studioso specialmente di prospettive teatrali. Molta parte del suo lavoro ci è stato conservato attraverso il Serlio. Del Peruzzi si può ricordare la Farnesina costruita per Agostino Chigi e Palazzo Massimo alle Colonne in corso Vittorio. Il suo allievo Sebastiano Serlio è noto soprattutto come trattatista e lavorò a Venezia e principalmente in Francia: architetto di gran talento, ma poco fortunato per le vicende politiche che misero da parte i suoi committenti più disponibili.

1237

Di Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546), autore dell'ultimo grande modello per San Pietro prima del subentrare di Michelangelo, va inoltre ricordata la Chiesa di Santa Maria di Loreto a Roma e la riforma del Palazzo

Farnese (che Michelangelo interpretò dilatandone oltre ogni aspettativa il già ampio cornicione prima previsto). 1238

La scultura toscana ha il suo culmine con le opere di Andrea Contucci di San Savino e del suo scolaro Jacopo Tatti detto Jacopo Sansovino. Jacopo Tatti (1486-1570) fu dapprima scultore ma la sua attività di architetto si svolse nel Veneto, dove si trasferì dopo il sacco di Roma (1527) e dove portò uno stile nativamente sangallesco, ma in realtà basato sulla mobilità e sull'animazione coloristica delle superfici. Le sue opere maggiori si trovano nel comprensorio di Piazza San Marco. La Zecca dapprima (con un carattere di fortilizio gentile nel ben articolato sistema di finestre terrazze e colonne di ordine rustico) e soprattutto la Libreria Marciana, che usa con nuova sensibilità il sistema delle semicolonne appoggiate all'arco del Colosseo. È una lunga fila di arcate che regge la lunga "procuratia". In realtà l'opera ha degli aggetti di profondità inusitata e le colonne lisce e scanalate disegnano puntuali il succedersi delle campate con il solo gioco delle ombre portate. È il più ricco e ornato edificio che mai si vedesse dopo gli Antichi, scrisse il Palladio che se ne intendeva. Come scultore il Sansovino è noto per il Bacco del Bargello di Firenze, a Venezia per i bassorilievi per la tribuna di San Marco e per la porta della sacrestia della stessa chiesa. Allievo del Sansovino fu Alessandro Vittoria. 1239 1240 1241

Nell'Italia del Nord e in Emilia domina Antonio Allegri da Correggio, che fu scolaro del Mantegna e raggiunse una delicatezza di mano da valere nel piccolo come nel grande. Il Correggio usò il colore cantante dei lombardi, ma velandolo di profondi traversoni d'ombra di carattere tonale. Subendo l'influenza di Leonardo, dovette a un incontro con il Michelangelo della Volta Sistina l'incremento più sostanzioso del proprio stile, sì da poter riempire di figure in libero movimento nell'aria le due cupole di Parma: quella di San Giovanni, con meno figure e più grandi, e quella del Duomo pervasa da stormi di angeli volanti che sostengono gli astanti e li spingono verso la Madonna. Molti di questi angeli derivano (ma non più involuppati nel mantello del Padre Eterno) dalla mandorla con l'Eterno dove appunto gli angeli compiono l'ufficio loro di sostenere il volo del celeste equipaggio quale appare nello spartimento della Sistina con la Creazione di Adamo. 1242 1243 1244

Il Correggio ha profittato al massimo della lezione del Buonarroti per il contrapposto e il senso del movimento. E si può ben dire che se il Barocco è (com'è) l'esibizione del parallelogramma delle forze in figure agiatamente sinuose, egli preannuncia con un secolo di anticipo i motivi più pregnanti del Barocco da Rubens a Tiepolo.

E basterebbe vedere tra tutte la Madonna con il San Girolamo (detta Il Giorno, Galleria di Parma) per rendersene persuasi. All'ultima attivi- 1245

1246, 1247
1248, 1249

tà del Correggio appartiene una serie mitologica collegata con gli amori di Giove: Leda (Berlino, Gemäldegalerie), Danae (Roma, Galleria Borghese), Giove e Io e il Ratto di Ganimede (entrambi a Vienna, al Kunsthistorisches Museum).

Italia del Nord: Piemonte, Lombardia e Venezia

1250, 1251
1252

Dal Piemonte viene Gaudenzio Ferrari, di cultura composita e formatosi sull'*imagerie* popolare e ispirata piuttosto all'esempio delle cappelle dei Sacri Monti (in genere con gli episodi della Via Crucis in parte dipinti e in parte simulati con figure e arredi modellati e scolpiti), conosce l'arte lombarda e il Dürer. E la sua arte, che esordisce in chiarezza di tinte con le storie del Cristo affrescate sulla parete principale di Santa Maria delle Grazie di Varallo (1513), produce nella prima maturità il Polittico di San Gaudenzio di Novara e arricchisce la propria maniera con lo studio della pittura lombarda del Quattrocento, del leonardismo e della pittura dell'Italia centrale. Finirà di formarsi dopo un viaggio a Roma, dove riesce a calibrare la sua vena popolare nel nome di un teatro pittorico che affollerà di personaggi, in parte dipinti in parte modellati, le cappelle del Sacro Monte di Varallo che saranno modello a tutto il "teatro" dei Sacri Monti fra Piemonte e Lombardia. Il tono vitale di questa narrazione (1528) popolare e non volgare collima con l'esempio già vecchio del Romanino e anticipa il Pordenone.

1253

1254
1255

In Lombardia alla fine del Quattrocento sulla tradizione mantegnesca e foppesca (Butinone e Zenale) si sovrappone l'influenza soverchiante di Leonardo e Bramante. Scolaro del Bramante è Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, che esordisce con pezzi come l'Argo di Castello Sforzesco e il Cristo dolente della Collezione Thyssen a Madrid, che sono stati a lungo sospesi tra un'attribuzione a Bramante e una a Bramantino. Ma il Bramantino studiò accanto alla pittura di figure la pittura di architetture e velò d'ombra i colori squillanti della tradizione lombarda, senza per questo usare (tranne che nelle lontananze estreme) la prospettiva aerea, cioè lo sfumato leonardesco. Ma il Bramantino fu a Roma, chiamato con altri, prima o insieme a Raffaello, a lavorare nell'appartamento papale. Quando ci si decise di lasciare il solo Raffaello a compiere un ciclo organico di celebrazione della storia dei grandi uomini e delle grandi idee sacre e profane, gli altri chiamati si influenzarono a vicenda e, dalla vista di Raffaello, derivarono il senso di una nuova credibilità spaziale e di un nuovo impulso per una più fondata restituzione del mondo antico. Dello stile maturo del Bramantino sono caratteri notabili la precisione prospettica delle architetture e la solidità delle figure. Ciò si vede nella relativamente precoce Adorazione dei Magi

1256, 1257

di Londra e nella Crocifissione di Brera. Quest'ultima inserisce sulla veduta in lontananza della città una costruzione a torre su due ordini in elevazione che precede (o segue) una raffigurazione della Cappella Trivulzio da lui stesso eretta in contiguità con la Chiesa dei Santi Nazario e Celso in Milano. Ciò dimostra la sua conoscenza della pittura e dei monumenti antichi, ma anche della pittura moderna per l'agiata disposizione dei gesti degli uomini e dei panneggi chiaroscurati con largo andamento "della maggior macchia" e colorati ove occorra con tocchi di colore acceso.

1258

Così molti dei leonardeschi subirono anche l'influenza del Bramantino che interessò anche il Lotto.

Dei pittori bresciani, il Romanino raccoglie la tradizione veneta (probabilmente per contatti con il Tiziano entro il 1512 mentre questi affrescava la Scuola del Santo) ed è presente già nel 1513 con un capolavoro, la Pala di Santa Giustina (Musei Civici di Padova). Collaborò con il Moretto, dipinse vasti riquadri di carattere fantomatico e spiritato sulle pareti del Duomo di Cremona, fu a Trento e a Verona, ma operò prevalentemente a Brescia.

1259

A Brescia compie la sua formazione Gian Girolamo Savoldo che nella maturità, riaccostatosi a Giorgione e Tiziano, opererà largamente con luci notturne (Tobiolo e l'angelo della Galleria Borghese, Roma). Accanto ai nominati, compreso il Moretto (Alessandro Bonvicino, detto il Moretto), si suole ricordare Giovanni Battista Moroni per una sua precoce pittura della realtà che investe anche le scene sacre ma prevalentemente emerge dalle scene di genere e dai ritratti (Il Sarto della National Gallery di Londra).

1260

1261

Da Vercelli viene Antonio Bazzi, detto il Sodoma, del quale ci si limita ancora a parlar male per l'ostentata (e forse anche millantata) omosessualità. Ciò a partire dal Vasari, che ne parlava per gelosia di mestiere essendoselo visto preferire da Agostino Chigi per le Storie di Alessandro della Farnesina. Ciò non toglie che la presentazione di Rossana ad Alessandro da parte di Venere, e pur nelle cattive condizioni attuali, si manifesti quale un inno alla gloria, alla giovinezza e all'antichità, diventando uno dei primi quadri dell'età classica di cui resti una descrizione letteraria ricostruita con animo filologicamente armato e tuttavia in perfetta libertà da un pittore moderno.

1262

Accanto a Raffaello nella Sala di Psiche alla Farnesina operarono Sebastiano del Piombo e il Sodoma. Sebastiano, partito da Venezia con una formazione giorgionesca, alla morte di Giorgione (1510) divenne un manierista raffaellesco-michelangiotesco. E gli toccò talora di servirsi di idee e di cartoni di Michelangelo per trarne dei quadri che ne dimostrano l'altezza e la felicità raggiunta in una direzione che sarà poi quella del Manierismo storico.

Sebastiano non fece a tempo per muoversi nella direzione del tizianismo che apre, intorno agli anni tra il 1518 (con l'Assunta) e il 1545, una supposta crisi manieristica della pittura veneta, in un tardivo accostamento alla maniera grande tosco-emiliana culminante con un viaggio a Roma di Tiziano. Accanto a Tiziano giovane furono molti i pittori veneti. Anche il giovane Palma il Vecchio, che gli fu coetaneo e che mediava il tizianismo con la pittura di "figure nel paesaggio" e il "paesaggio con figure" di Giambellino e Bonifacio de' Pitati.

L'assimilazione della maniera tosco-romana nella pittura veneziana si ha attraverso i quattro grandi (salva l'eredità di Giorgione): Tiziano, Tintoretto, Bassano e Veronese. Con Tintoretto e Veronese (e prima con l'eredità dell'ancor giovane Pordenone, scomparso nel 1539) si entra in quella corrente dell'arte italiana che si chiama manierista perché opera "alla maniera" dei grandi predecessori. Anche il Lotto, su un altro versante, è manierista: come il Pordenone. Tiziano non si può dire manierista che nelle opere tarde. Ma è in un certo senso un "manierista di se stesso". In ogni caso il termine si adatta meglio al Tintoretto che non al Bassano e al Veronese. Essi ebbero scolari e imitatori che ne continuarono la bottega, ma non furono né veri seguaci, né veri continuatori. Salvo Palma il Giovane, che fu prima scolaro e collaboratore di Tiziano ma finì come manierista tintorettesco.

Il colorito di Tiziano e il disegno di Michelangelo fu veramente la chiave del pensiero sull'arte del Tintoretto. E da lui anche i bassaneschi e i pordenoneschi impararono ad accostarsi a Michelangelo, pur senza essere stati alla sua scuola. Ma né Bassano, vicino in un certo punto alla maniera del Parmigianino, né Veronese che, sulla base dello stesso Tintoretto, "inventò" la pittura di sott'in su con il suo ampio spiegamento di una maniera opulenta di grande macchia ad effetto, possono essere detti manieristi.

I primi seguaci dei grandi fiorentini furono manieristi mezzo secolo prima: la pittura agli inizi del Cinquecento vede tra i più segnalati pittori Fra Bartolomeo (Baccio della Porta, 1472-1517), allievo da prima di Cosimo Rosselli e seguace quindi del Ghirlandaio, ma che profittò molto dei soggiorni fiorentini di Leonardo, Michelangelo e Raffaello e ne interpretò le maniere in una sintesi monumentale e notevole per la brunitura tonale dei colori. Fu suo allievo Andrea del Sarto (1486-1530), che fu a capo di una prima schiera di manieristi toscani michelangioleschi quali il Beccafumi, il Rosso Fiorentino e il Pontormo. Il Rosso, con il Primaticcio e Nicolò dell'Abate, avrebbe lavorato a Fontainebleau e anche il Serlio sarebbe stato chiamato nel 1541 come pittore di corte.

Scuola di Fontainebleau, trattatisti di architettura e tecniche varie

Il Serlio è il primo dei trattatisti che con i suoi libri dell'architettura stampati contemporaneamente in Francia e a Venezia porta i fondamenti dell'architettura italiana e gli ordini classici ripuliti e rinnovati in tutta Europa e poi in Russia e nelle Americhe. Il Cinquecento è l'epoca dei trattatisti. I trattatisti degli ordini comprendono Jacopo Barozzi da Vignola che uscì nel 1562 con il suo *La regola delli cinque ordini d'architettura* senza proporre come esemplari le proprie opere, come aveva fatto il Serlio e come avrebbe fatto il Palladio e a fine secolo Vincenzo Scamozzi, che sistemò uno dei più bei moduli degli ordini con un intaglio incisivo e preciso anche nei minuti dettagli. I trattati di prospettiva e di anatomia ebbero anch'essi la loro parte e così l'opera di artisti e costruttori esportata all'estero. La prima Scuola di Fontainebleau ebbe origine per volontà di Francesco I quando, rientrato in Francia dalla sfortunata campagna d'Italia (1528), volle dar luogo nel suo castello di Fontainebleau a una reggia che gareggiasse in ricchezza e modernità con qualsiasi altro centro italiano ed europeo e, su suggerimento dell'Aretino, fu chiamato da Venezia il Rosso Fiorentino a dirigere i lavori di decorazione degli appartamenti (1530). Questi volle con sé Luca Penni e il Primaticcio, scolaro di Giulio Romano a Mantova. Fu creato un nuovo stile di decorazione e di architettura degli interni e furono addestrate squadre di frescantì, stuccatori e intagliatori che in pochi anni nella Galleria di Francesco I proposero modelli ornamentali di straordinaria originalità. Alla morte del Rosso (1540) la direzione fu assunta dal Primaticcio che, affiancato da Nicolò dell'Abate (dal 1552), finì di decorare gli ambienti più prestigiosi: la sala da ballo, la "camera" di Madame d'Etampes e la Galleria e lasciò una miriade di disegni e di modelli che in gran parte furono diffusi in tutto il paese e nell'Europa intera per opera di incisori (Antonio Fantuzzi, Jean Mignon, René Boyvin e Pierre Milan) che crearono autentici repertori di motivi iconografici e ornamentali, grottesche e "cartigli".

1264

1265

Fu così che questo primo Manierismo, inteso come maniera italiana, invase in breve l'Europa e artisti e architetti italiani furono disponibili agli inviti più disparati (come del resto era stato nel Medioevo), facendo dell'Italia la culla dell'arte nuova, il luogo dove ogni artista e ogni dilettante avrebbe dovuto venire ad addottrinarsi per compiere la propria educazione sentimentale.

Tutte queste ragioni non danno nessun primato all'Italia. Nei secoli dal XIV al XVI i maestri dell'area "ortodossa" o bizantina continuano del resto a produrre pittura che solo di poco traligna dalle origini post-iconoclasti-

che o giustinianee cui fanno capo. Hanno i loro manuali e le loro regole e nell'ambito di regole ristrette amano tanto più la contestazione. Fu questo il caso di Teofane il Greco (con numerosi collaboratori), attivo in varie località, tra cui Novgorod e Mosca e che, già vecchio agli inizi del Quattrocento, impone alla cultura russa il primo vigoroso linguaggio originale (sdegnoso di formule ripetitive e insieme permeato dalla complessa cultura figurativa dovuta alla sua formazione in patria) che egli fonde con gli apporti della più fresca arte "profana" di Novgorod e di quella più tradizionale, ma con vivaci accenti realistici, di Pskov.

1266 Nativo di Radoneg, monaco del monastero di San Sergio a Zagorsk presso Mosca, Andrej Rublëv visse e morì in fama di santo. La celebre Icona della Trinità di Mosca, databile tra il 1411 e il 1422, è senza dubbio uno svolgimento chiarista e in tal senso contrapposta all'opera di Teofane il Greco. Rublëv è considerato il maggiore artista della scuola di Mosca che, assieme alla bottega di Dionisij, è l'espressione dell'accentramento imposto dal risorgente centralismo politico. Attivo fin dal 1467, pittore di Ivan III primo zar di Russia, anche Dionisij è un pittore di spicco. I suoi accostamenti del colore sono, per esempio, nelle figure delle assistenti alla Nascita di Maria, dipinta per il monastero di Ferapontov, magistralmente messe in risalto dalle nette ombreggiature contro lo sfondo architettonico.

1267 Il maggior maestro del periodo del Rinascimento in Russia è, secondo l'Alpatov, il Maestro del Cremlino, di cui si conosce con certezza una sola tavola: la grande icona dell'Apocalisse nella Cattedrale della Dormizione di Mosca. È un artista sicuramente di grandi capacità compositive e di grande gusto nell'esprimere attraverso forzature e formule stereotipe ed esasperazioni caricaturali quelle relazioni che non sono solo di spazio e di tempo tra i figuranti. Dipinta oggi quella formula sarebbe ancora attuale, se riferibile per ipotesi a ideologie attuali. Non c'è dubbio che anche l'eredità dell'espressionismo dell'antica pittura russa è passata nelle illustrazioni moderne, nel fumetto e nelle vignette di oggi. L'Ottocento russo è stato, dopo tutto, una grande stagione di cultura e di scuola.

10. Campionatura, continuità, metodo operatorio

Non ci sarebbe in effetti ragione di scrivere una storia dell'arte d'Europa se non si riconoscesse la legittimità dell'esperienza critica stratificata e la realtà dei valori considerati, che sono molti e non solo espressivi e formali.

In realtà la storia dell'arte ci fornisce una quantità di informazioni sulla vita interna o spirituale di quanti sono remoti da noi nel tempo e nello spazio che vale quanto e in certi casi assai di più di qualsiasi discorso parlato o scritto (insegna a fare e non solo a dire qualcosa). L'arte stessa è portatrice di valori almeno pari a quelli che si assegnano al parlato o allo scritto. In primo luogo, il valore di verità che precede ogni altro valore ed è proprio di ogni enunciato che metta in forma (o in formula) un evento "protocollare". Se tutto nel mondo avviene a caso, ed è del tutto insensato anche il nostro esercizio (salvo che per cercarvi il nostro tornaconto immediato), non dovremmo smettere solo di parlare d'arte, ma di dire o di fare qualsiasi cosa.

Come custodi della memoria gli storici dell'arte non fanno vere scelte, ma campionature di cose viste – e giudicate dagli uomini – almeno da cinquemila anni a questa parte. Questo libro è una campionatura nata con un'avvertenza: dato che è una storia dell'arte in Europa, che non sia solo una storia dell'arte italiana con scarsi richiami all'arte dei paesi esterni.

Chi scrive non ha la conoscenza dell'arte europea che ci vorrebbe per scrivere una storia talmente equanime, ma su quattrocento pagine almeno i tre quarti sono dedicati ad arti, stili e monumenti prodotti o prima che l'Italia si costituisse in nazione o fuori dai confini italiani o per opera di artisti stranieri in Italia.

In pratica, ci è avvenuto di trattare prima del Cinquecento europeo e solo dopo del Rinascimento italiano. Ma tant'è. E all'arte greco-romana e italiana rimanda ogni pagina – si può dire – di quelle dedicate all'arte non italiana. Poiché esiste di fatto una continuità dell'arte greco-romana e italiana che può non contare per nulla a paragonare testa a testa un artefice italiano a uno straniero. Ma la ragione (esterna all'arte e banale) è questa: solo l'arte greco-romana ha teorizzato l'arte come riproduzione della natura, che non vuol dire duplicare il dato di natura, ma raggrupparlo e classificarlo per mezzo di certi segni. Se questi segni saranno omo-

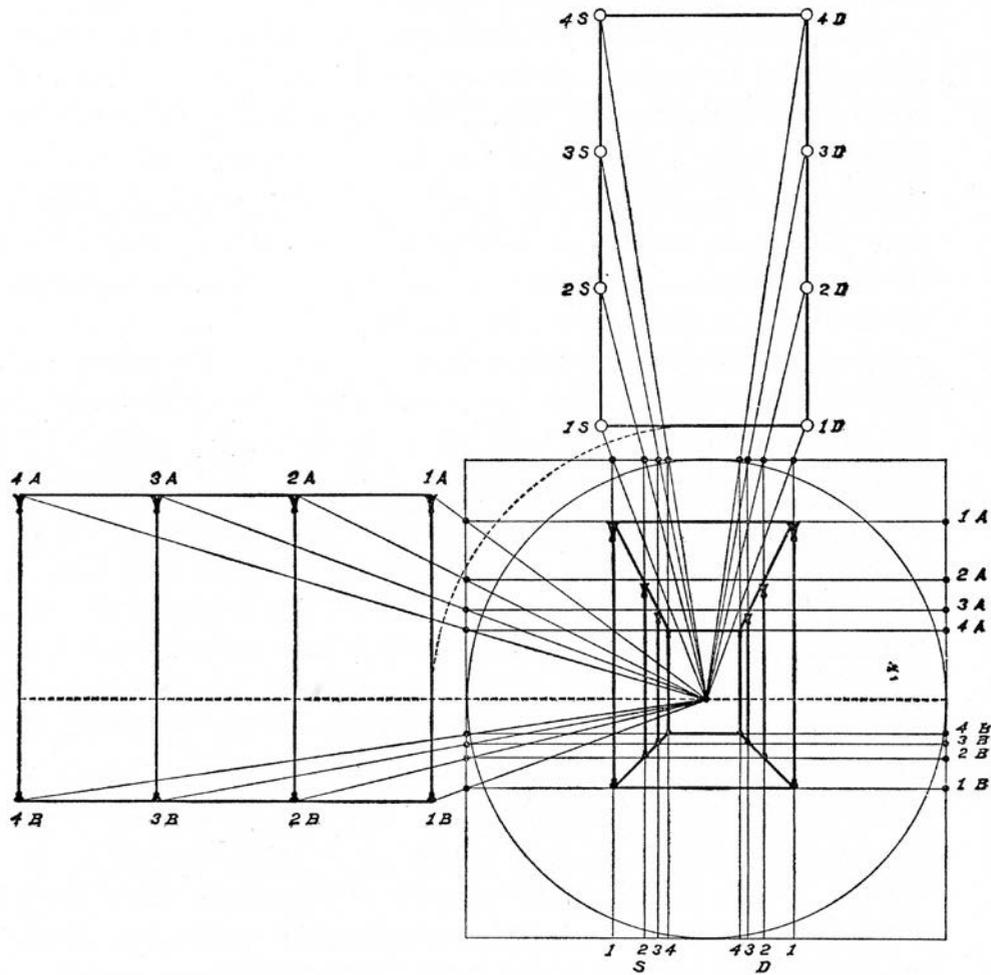
loghi all'operazione in base alla quale deduciamo l'esistenza delle cose, le cose esisteranno stabilmente in uno spazio certo e potremo assegnare loro un nome.

Ma dato che il nostro occhio è un sistema per proiettare perpendicolarmente su una superficie sferica certi segnali (i raggi visuali) che marcia-
no, da qualunque particola di materia illuminata, in linea retta e in tutte
le direzioni, basterà trovare il modo di disegnare in piano quanto ci interes-
sa e che si svolge in più piani (geometria descrittiva e proiettiva) per avere
un'immagine corrispondente di qualsiasi corpo o configurazione. Sembra
semplice. Tanto semplice che anche la gran parte dei professionisti igno-
ra *perché* certe costruzioni danno certi effetti e certe altre effetti diversi.
Bisogna anche occuparsi un poco (pochissimo) di ottica geometrica e tener
dietro al fatto che, occupandosi *ex professo* di riprodurre le sembianze del-
le cose con il semplice artificio della prospettiva, si finisce per imprimere
al proprio modo di disegnare o di dipingere una marcia in più per riuscire
a tener dietro al vorticoso mutare degli uomini, delle cose, degli eventi
e degli stili e intenderne le più riposte connessioni.

È quanto hanno fatto gli italiani dal Brunelleschi a Guidobaldo del
Monte. E tra i padrini della prospettiva se ne trovano di stranieri – da Jean
Pèlerin, al Dürer, allo Stevino e a Lambert – che anche come trattatisti della
prospettiva non erano e non sono niente di meno degli italiani. Il fatto è
che per un paio di secoli a queste cose gli artisti italiani, intenti a imitare
la natura, erano costretti a pensarci sempre: non solo geometria, ma ar-
chitettura, anatomia e movimenti attivi e passivi dell'uomo e delle cose;
e allora si può dire che nei due secoli del Rinascimento l'Italia ebbe il pri-
mato della continuità e condizionò in tal senso anche lo sviluppo del lin-
guaggio artistico dei grandi stranieri. Talora anche tanto più grandi dei loro
manieristi locali, da rimandargli un messaggio molto più alto e più ricco
di valori umani. Non c'è merito – lo ripetiamo – nell'applicare corretta-
mente la prospettiva. Basta studiare alcune regole e non domandarsi nem-
meno come ci si arrivi. È semplice. Ma anche le cose semplici prese per
il verso sbagliato non si apprendono che a pappagallo; e, certo, il vederli
chiaro dentro da soli, quando nessuno ti mostri perché si faccia così, pare
sia assai difficile se l'umanità c'è arrivata due volte soltanto: nell'antichità
e con il Brunelleschi.

Ma con il metodo operatorio e la ripetizione dell'esperimento è tanto
facile che più facile non si può. Facile da non crederci. Ma per crederci
basta puntare un'asta sottile perpendicolarmente contro lo specchio piano
e chiudere un occhio puntando con un mirino l'occhio aperto in un punto
qualsiasi dello specchio purché diverso dal primo. Tutto qui.

Tavole



1. Il metodo diretto secondo Vitruvio che, dati pianta, alzato e centro, ha come risultato la *rappresentazione di una fronte e dei fianchi in fuga e la risposta di tutte le linee al centro di un giro di compasso*. Apre la serie di immagini un argomento tipico di Decio Gioseffi sugli studi sulla prospettiva del Rinascimento: la sua restituzione della *proiezione diretta mediante taglio delle proiettanti* è pubblicata per la prima volta nel 1963 alla voce *Prospettiva* dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte* e riproposta nell'articolo *Rappresentazione geometrica dello spazio*, pubblicato nel 1986 sulla rivista «XY dimensioni del disegno»



II. Julia Margaret Cameron, *Ritratto di Ellen Terry all'età di sedici anni*, 1864, (stampa fotografica al carbone, 1913), cm 26,7 × 24, New York, Metropolitan Museum, Alfred Stieglitz Collection (n. 49.55.323)

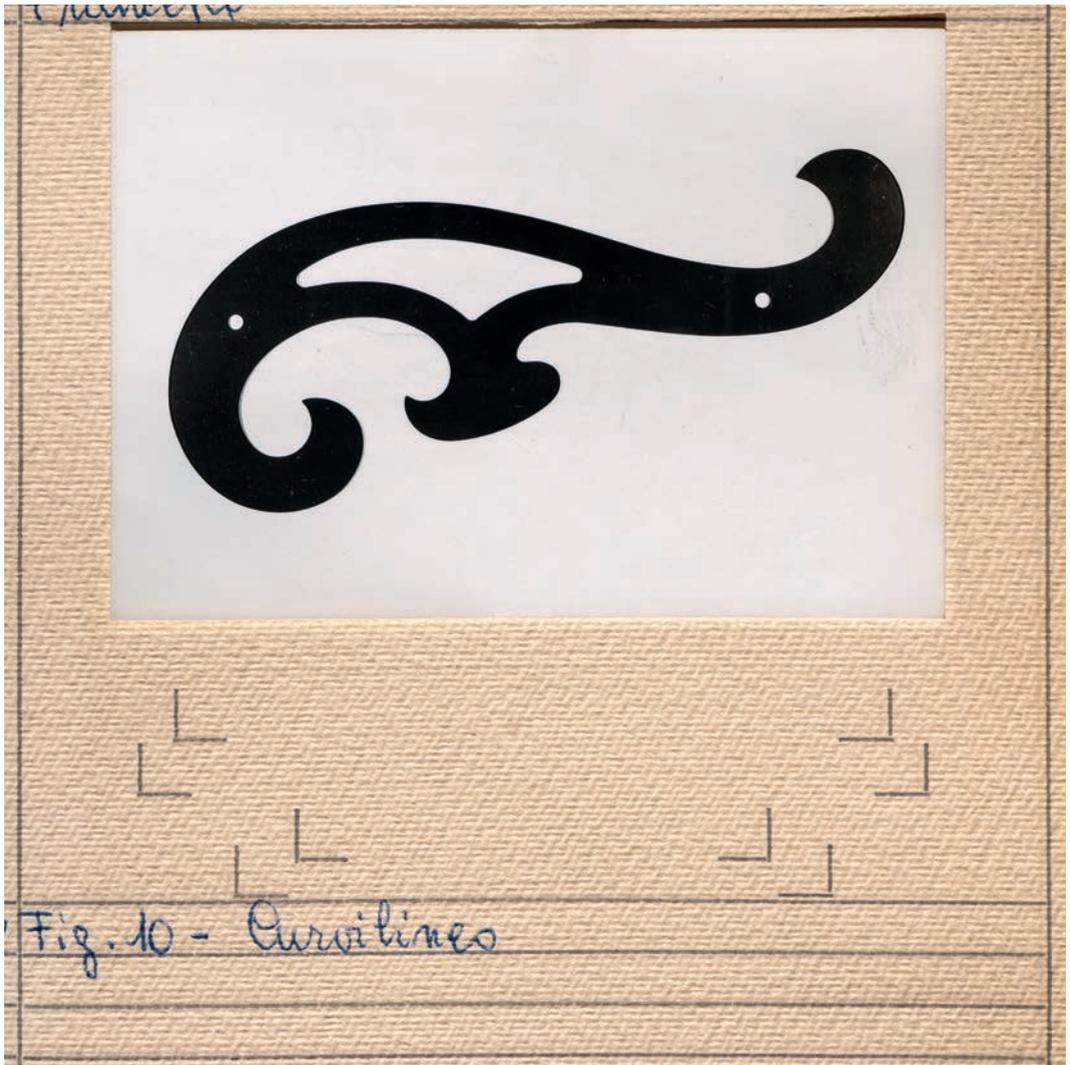
III. Filippino Lippi, *Adorazione del Bambino*, 1480 ca, olio su tavola, cm 96 × 71, Firenze, Galleria degli Uffizi. Il confronto è stato proposto per la prima volta al XXII Corso Internazionale di Alta Cultura della Fondazione Giorgio Cini (Venezia, 23 agosto - 13 settembre 1980)



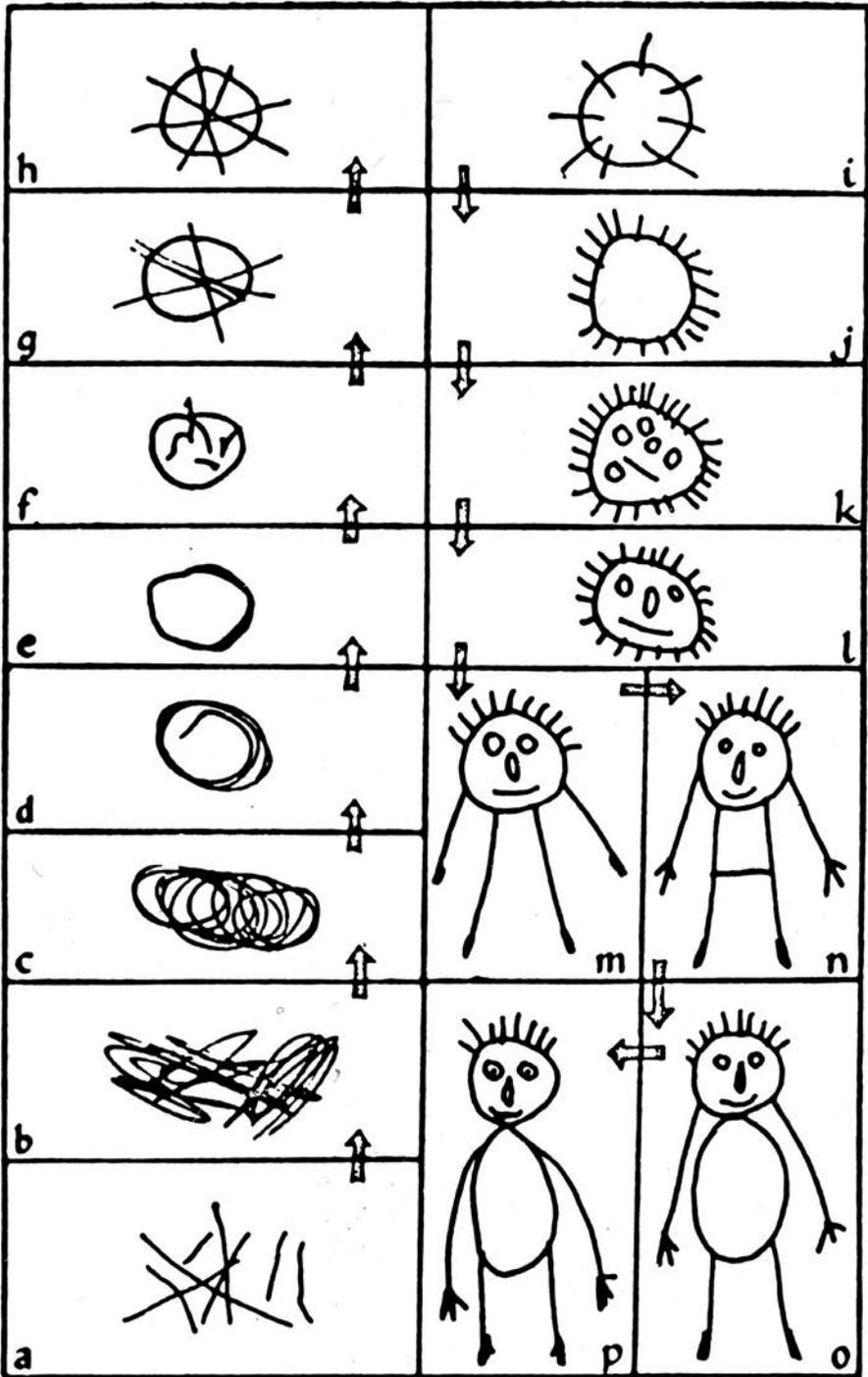


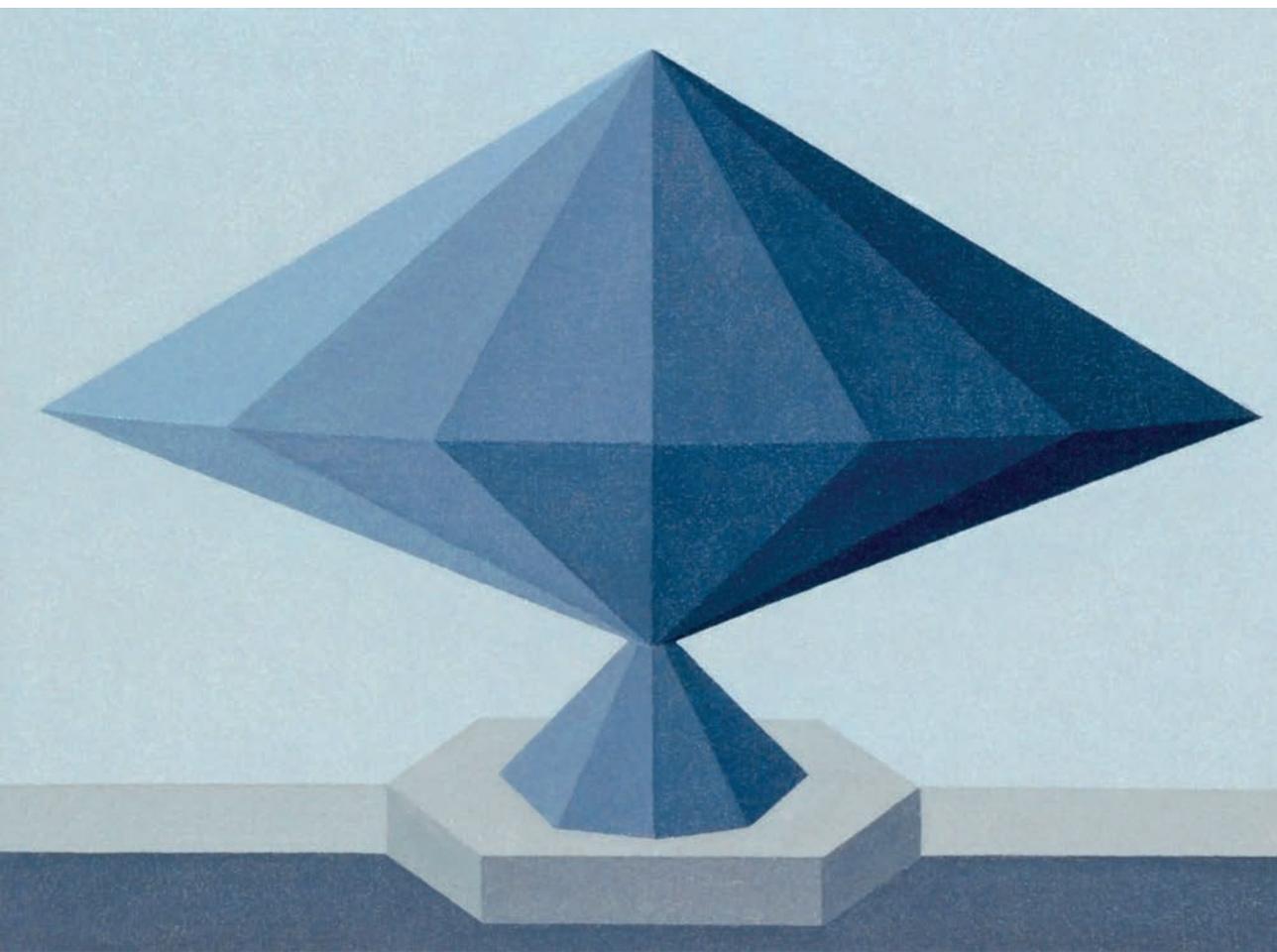
Fig. 12 - Part. delle fig. precedente

IV. Disco rituale (bi), ultimo periodo Chu o dei Regni Combattenti, secc. VI-II a.C., giada, Londra, British Museum



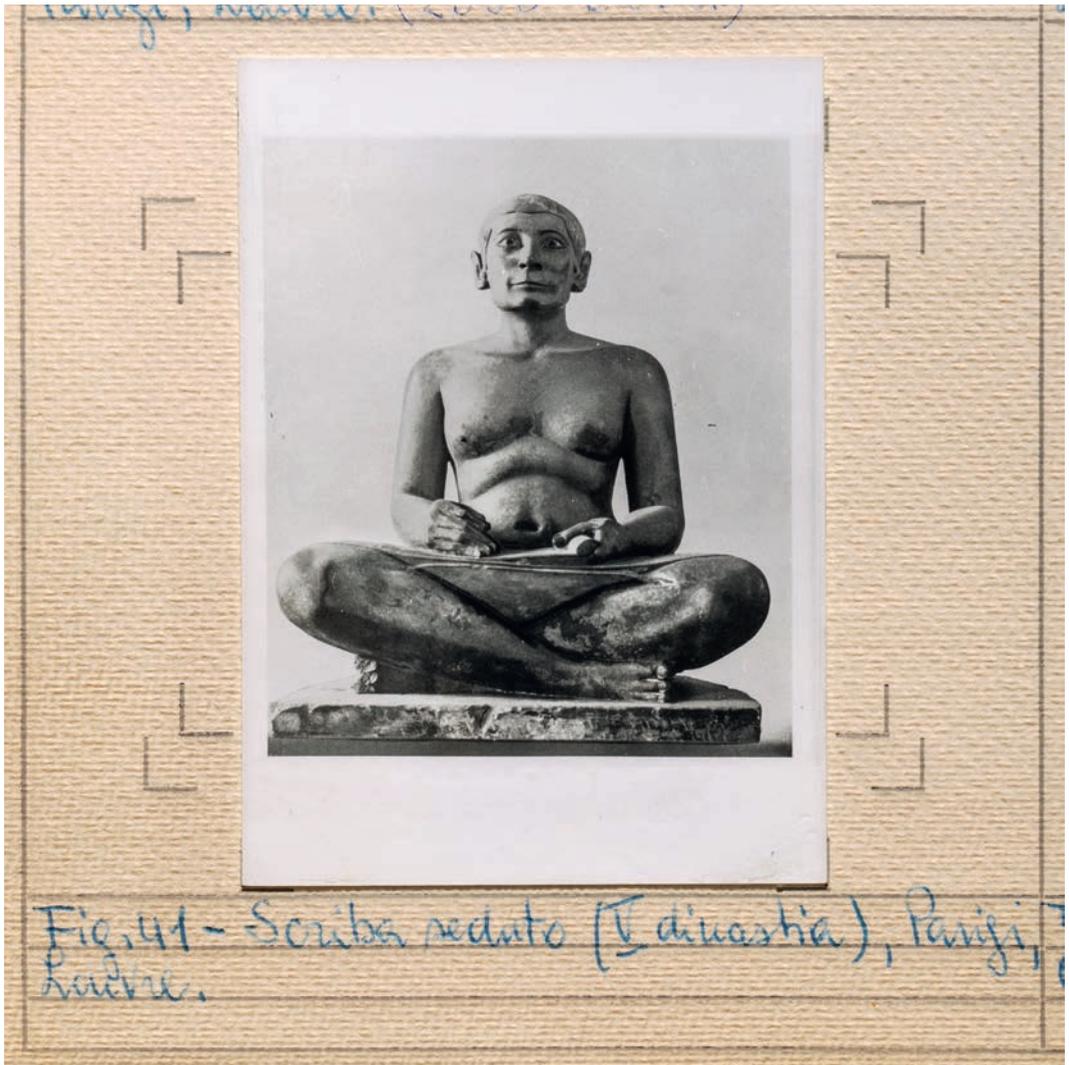
V. Curvilineo per disegnatori





VI. La genesi del pupazetto tratta dal testo del 1969 di Desmond Morris è uno degli esempi emblematici nelle “introduzioni all’arte” di Decio Gioseffi. Proposto per la prima volta nel 1980 nel corso “Metodologie storico-artistiche per il corso quadriennale per Restauratori di beni culturali” a Villa Manin di Passariano, pubblicato nel 1982 per la voce “Lo spazio nell’arte”, in *Enciclopedia Universale UNEDI*, edita da Scode, e poi più volte riproposto

VII. Lucio Saffaro, *Opus CLXVIII*, 1971, olio su tela, cm 30 × 40, Bologna, Fondazione Saffaro

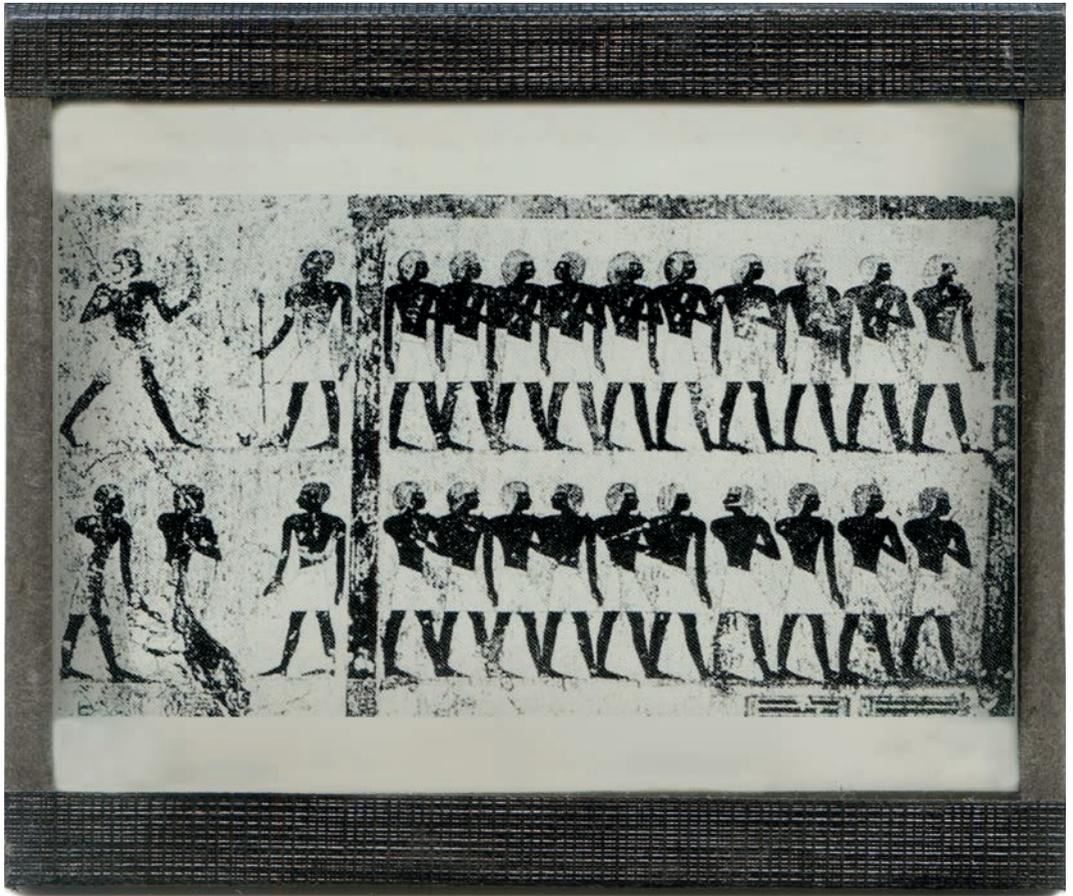


VIII. Scriba seduto, IV dinastia, 2620-2500 a.C., proveniente da Saqqara-Nord, calcare dipinto, cm 53,7 × 44 × 35, Parigi, Louvre (n. E 3023)



IX. A sinistra: Scriba seduto con ginocchio alzato (parte di una statuetta con il dio Thot), 1391-1353 a.C., alabastro, cm 26,3 × 20,3 × 9,2, Parigi, Louvre (n. E 11153).

A destra: restituzione grafica di Decio Gioseffi di un ideogramma con figura seduta vista di tre quarti



X. Particolare di una decorazione pittorica egizia, Tebe, tomba privata n. 100

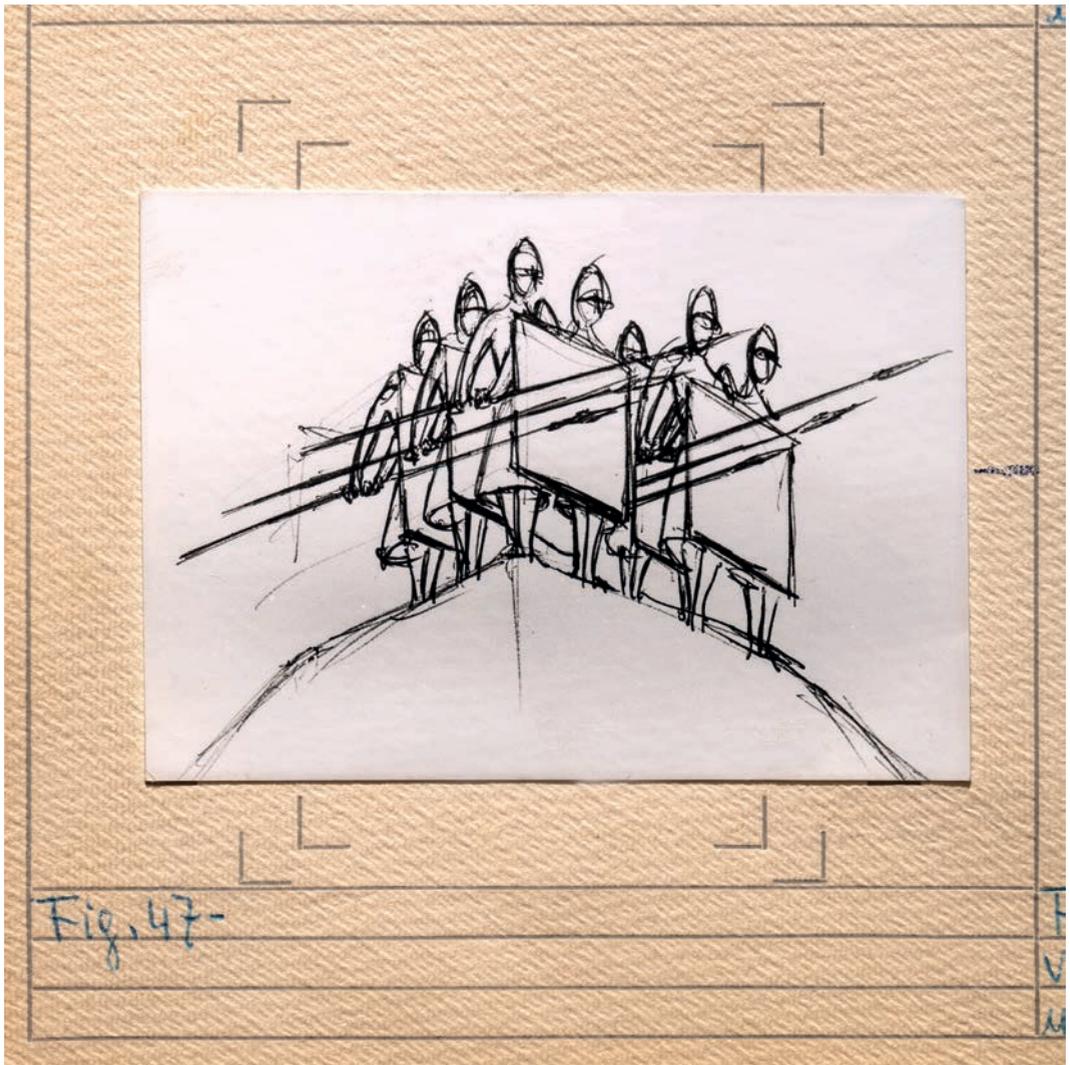


XI. Ricostruzione assonometrica di Decio Gioseffi della disposizione delle due file sovrapposte di figure



Fig. 46 - "Stele degli avvoltoi" di Eannatum di Lagasch, frammento parte posteriore (III millennio a. l.), Parigi, Louvre.

XII. Stele degli Avvoltoi, particolare del frammento 7, Dinastia di Lagash: Eannatum, 2450 a.C. ca, proveniente da Girsu, calcare, cm 180 x 130, Parigi, Louvre (n. AO 50)



XIII. Ricostruzione di Decio Gioseffi della situazione spaziale rappresentata nella stele



XIV. Pittore di Ginevra (attribuito a), Amazonomachia, 450 a.C. ca, cratere a calice, ceramica a figure rosse, cm h 39 x Ø 40, Ginevra, MAH Musée d'art et d'histoire (dono di Walther Fol alla Città di Ginevra, 1871)



XV. Ferdinand Hodler, *Die Schlacht bei Murten* (studio per la Battaglia di Morat), 1917, olio su tela, cm 88 × 120, Glarus, Collezione Glarner Kunstverein (n. KHG1125B). Il confronto è qui proposto per la prima volta



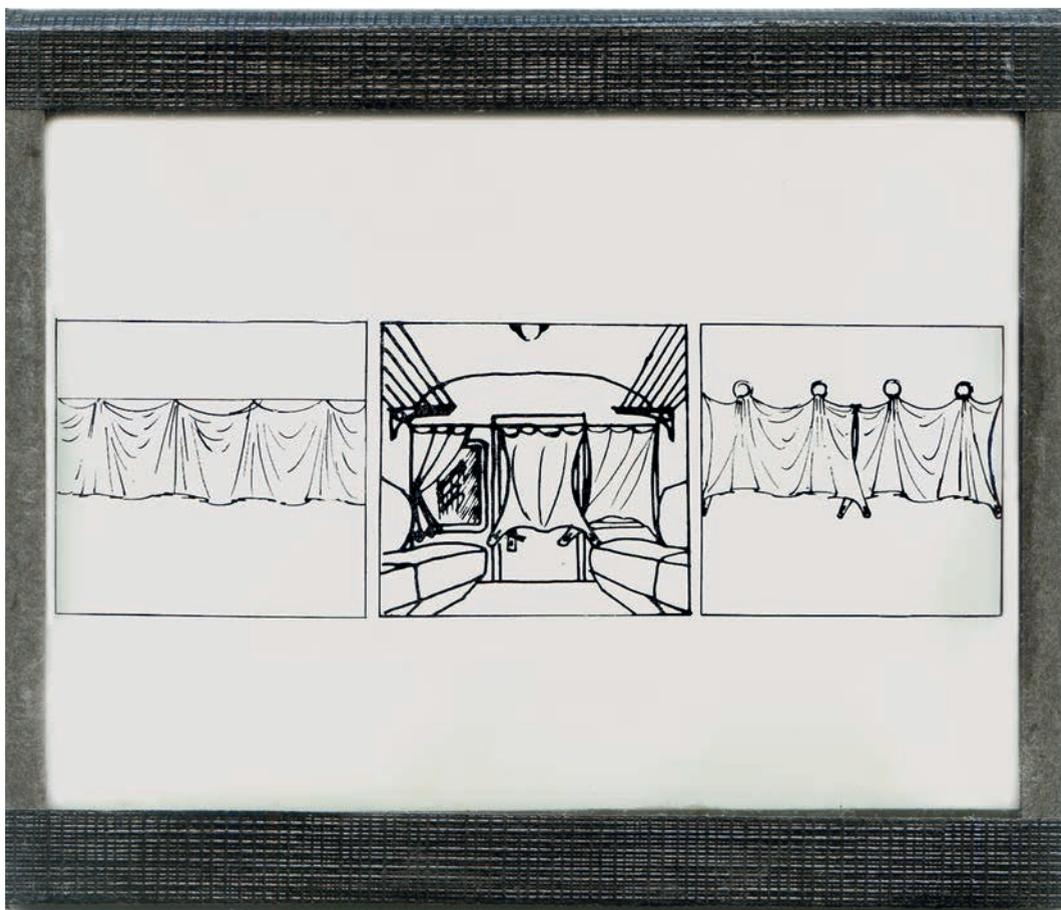
XVI. Discobolo Lancellotti, copia marmorea romana del Discobolo di Mirone, cm 156, Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo



XVII. Giorgio Oberweger, atleta triestino, medaglia di bronzo nel lancio del disco alle Olimpiadi del 1936. L'accostamento di questa fotografia alla scultura di Mirone è qui proposto per la prima volta



XVIII. Particolare del mosaico con l'imperatore Giustiniano e Massimiano, metà sec. VI, Ravenna, San Vitale



XIX. Restituzione grafica di Decio Gioseffi dei *vela* dipinti (sinistra), dell'incrociamiento delle tendine delle vecchie carrozze ferroviarie (centro), dei *vela* a teli separati (destra)



XX. Particolare del mosaico con l'imperatrice Teodora e il seguito, metà sec. VI, Ravenna, San Vitale



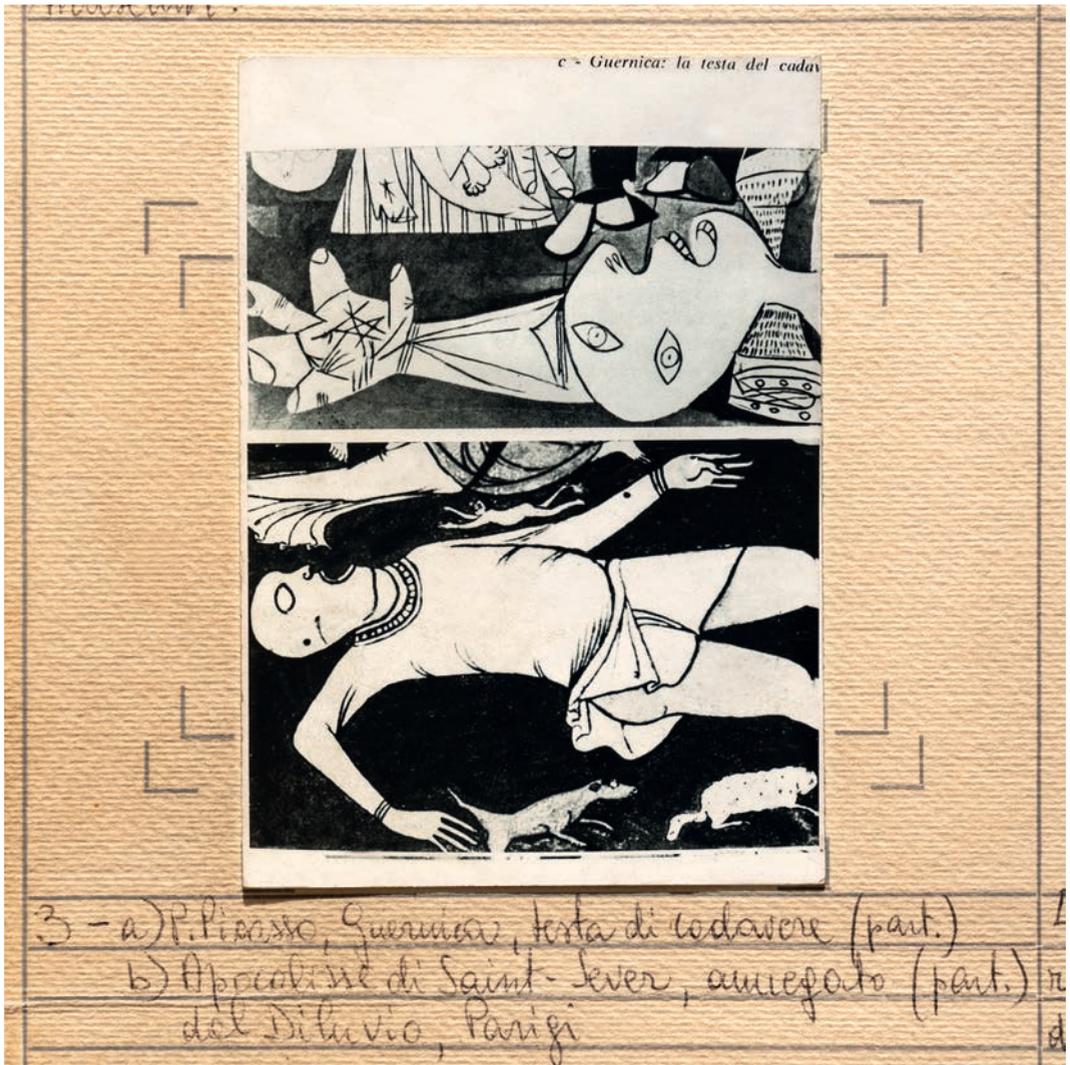
XXI. Ricostruzione prospettica di Decio Gioseffi del vano in cui si trova il corteo dell'imperatrice



XXII. Visitazione, lastra laterale dell'Altare del duca Ratchis, 737-744, pietra di Aurisina, cm 96 × 96, Cividale, Museo Cristiano e Tesoro del Duomo

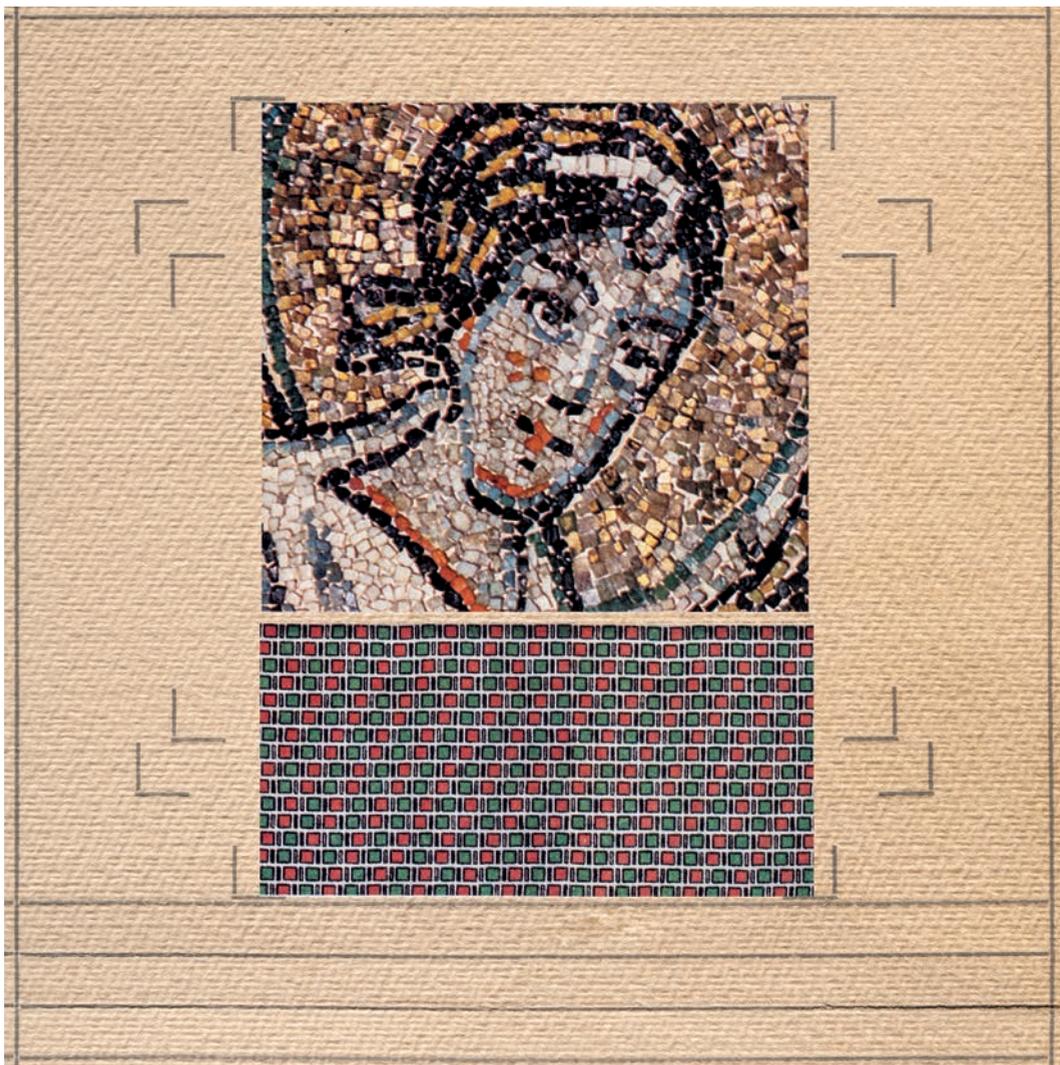


XXIII. Juri Stolfa, rilievo su puteale, 1826, pietra, Precenico (Trieste)

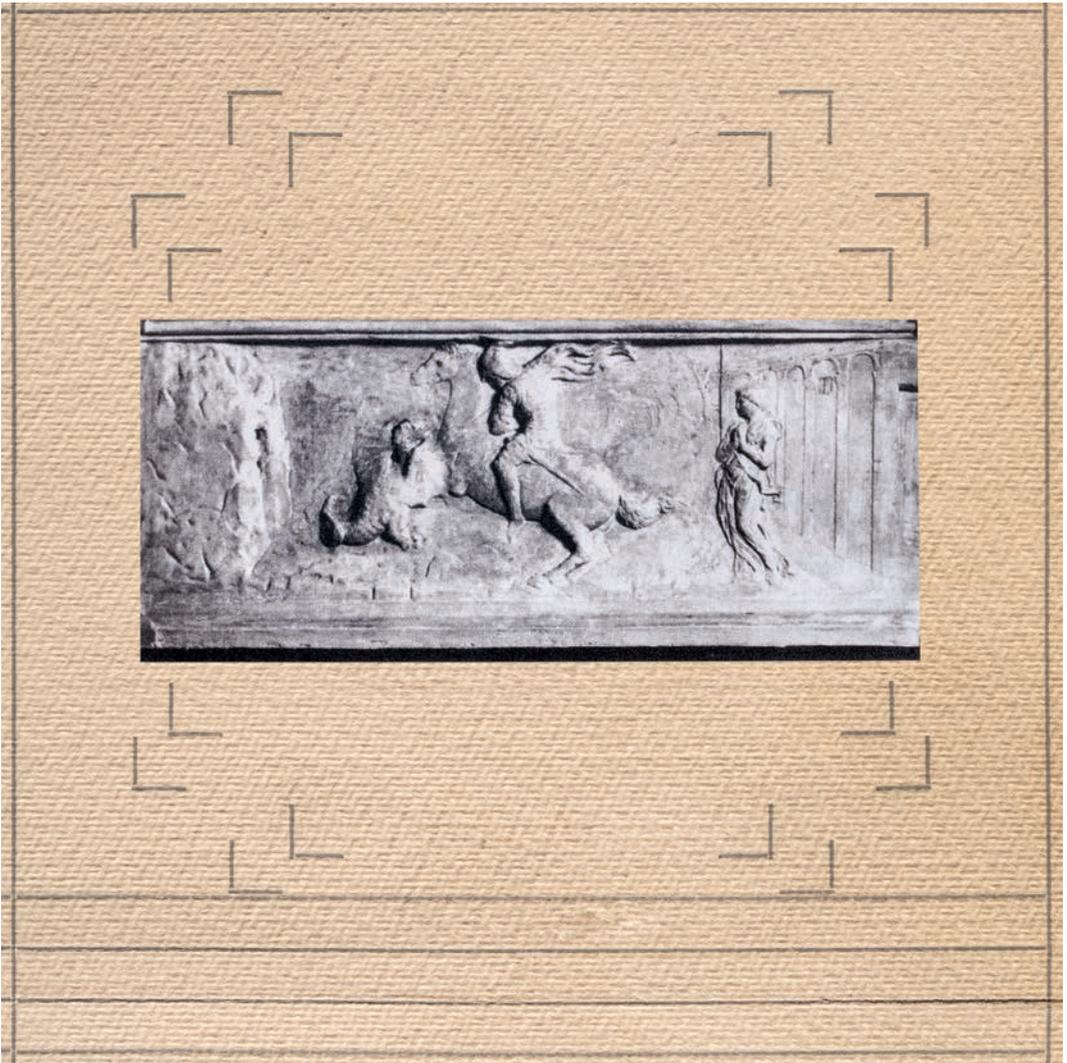


XXIV. In alto: particolare da Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, olio su tela, cm 349,3 × 776,6, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (n. DE00050).

In basso: particolare da *Il diluvio*, miniatura dell'Apocalisse di Saint-Sever, sec. XI, Parigi, Bibliothèque Nationale (n. MS lat. 8878)



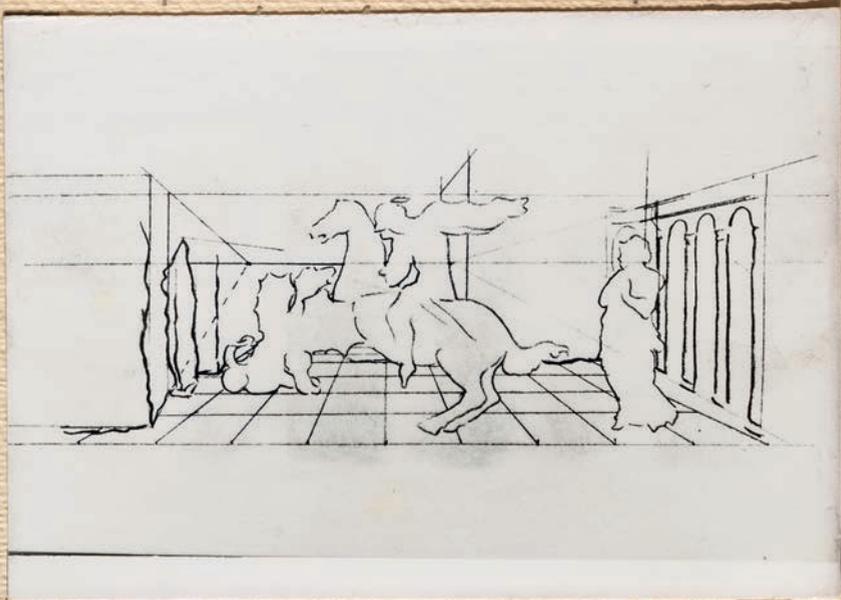
XXV. In alto: particolare di un angelo del mosaico absidale, sec. IX, Roma, Santa Maria in Domnica.
In basso: dettaglio di un tessuto a quadrettini rossi e verdi che a distanza risulta grigio.
L'abbinamento è per la prima volta pubblicato nel 1983 in *Storia della pittura. Dal IV all'XI secolo*



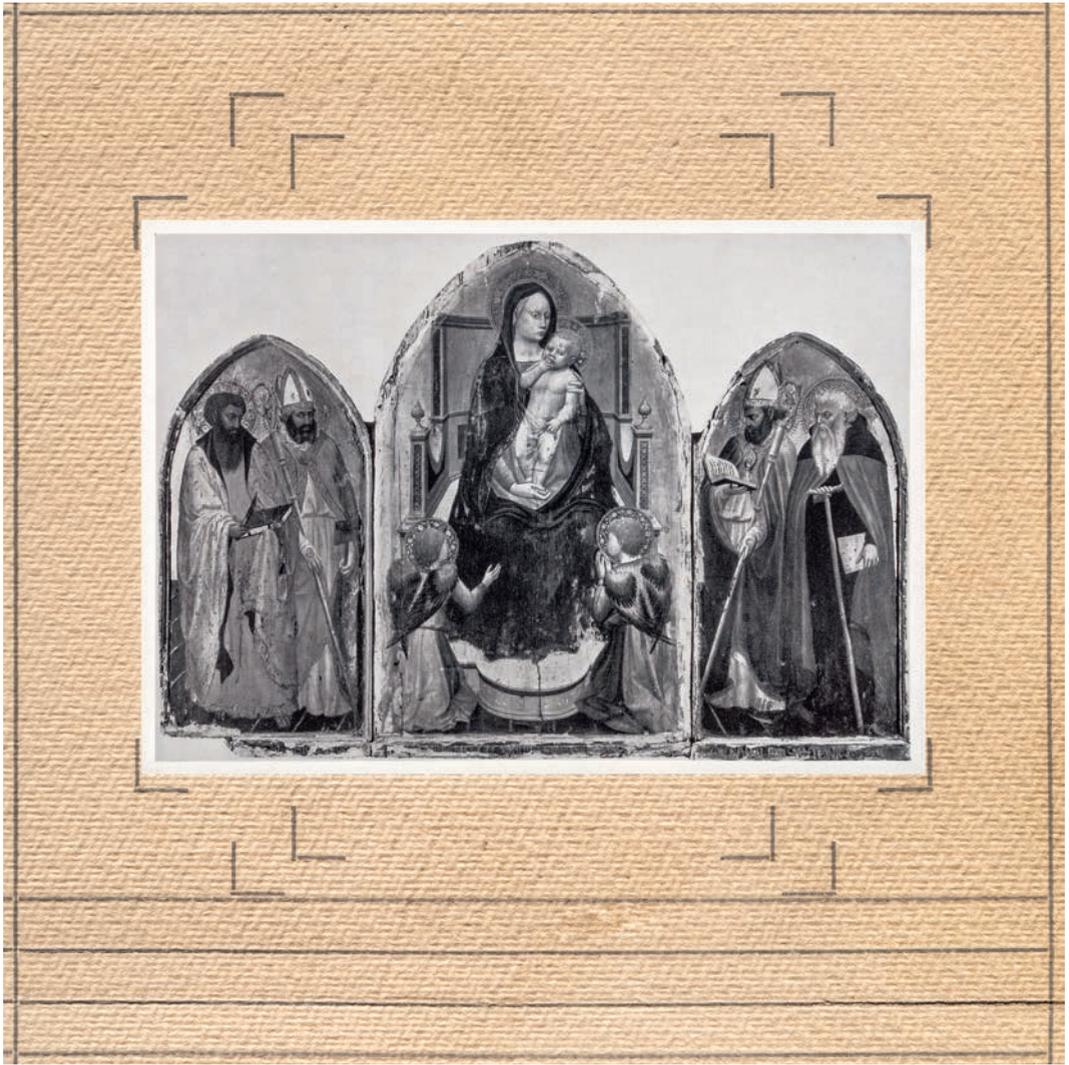
Vengono di seguito proposte alcune delle “tappe” della classica sequenza sulla riscoperta rinascimentale della prospettiva lineare secondo il metodo di Vitruvio (si veda fig. 1), già formulata nel 1963 per la voce *Prospettiva* dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*

XXVI. Donatello, *San Giorgio e il drago*, rilievo per Orsanmichele, 1416, marmo, cm 39 × 129, Firenze, Museo del Bargello

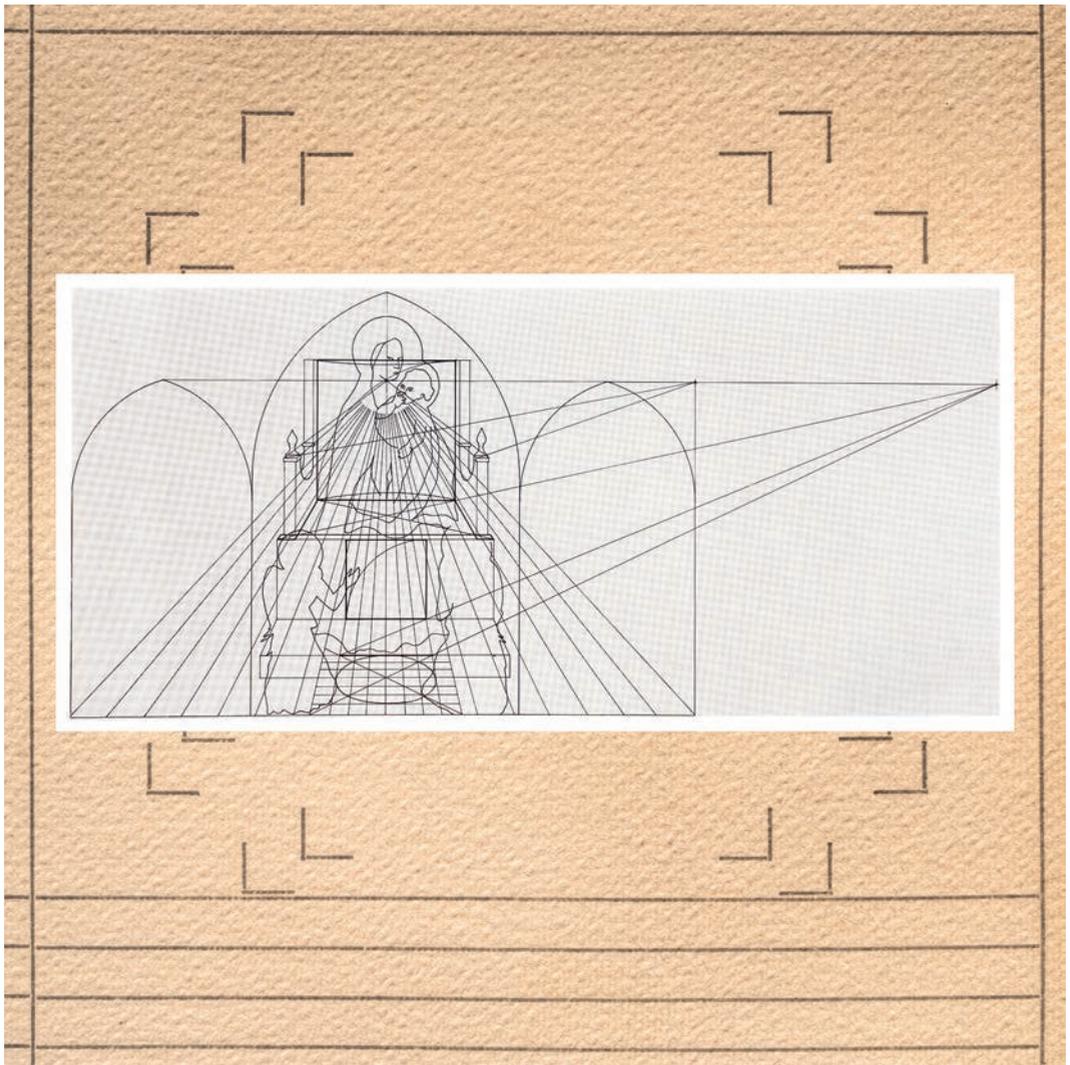
specchio, con immagine rivolta non apparsa al pubblico



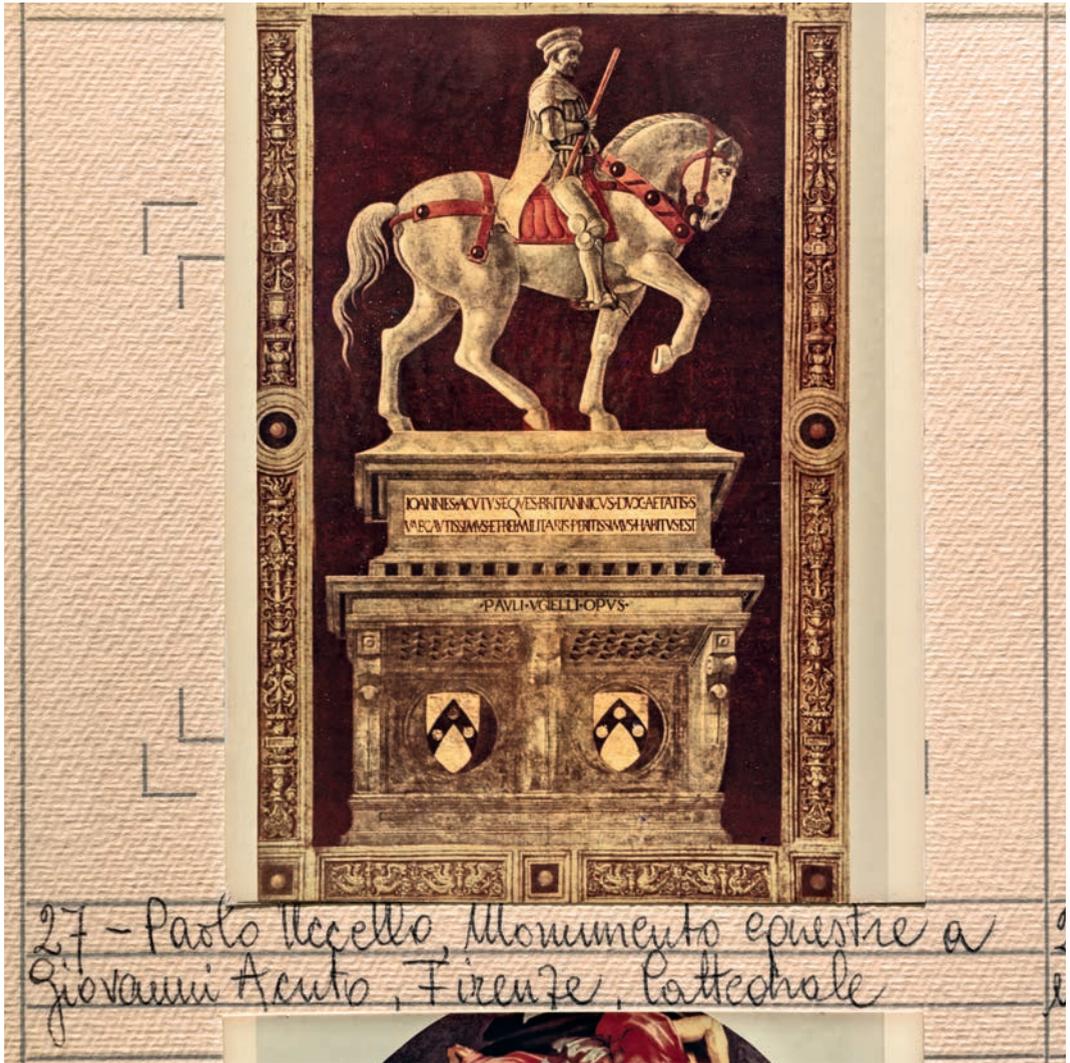
156 Impianto prospettico (schematico del rilievo
con S. Giorgio e il drago di Donatello



XXVIII. Masaccio, Trittico di San Giovenale, 1422, tempera su tavola, pannello centrale cm 108 × 65, pannelli laterali cm 88 × 44, Cascia di Reggello, Museo Masaccio

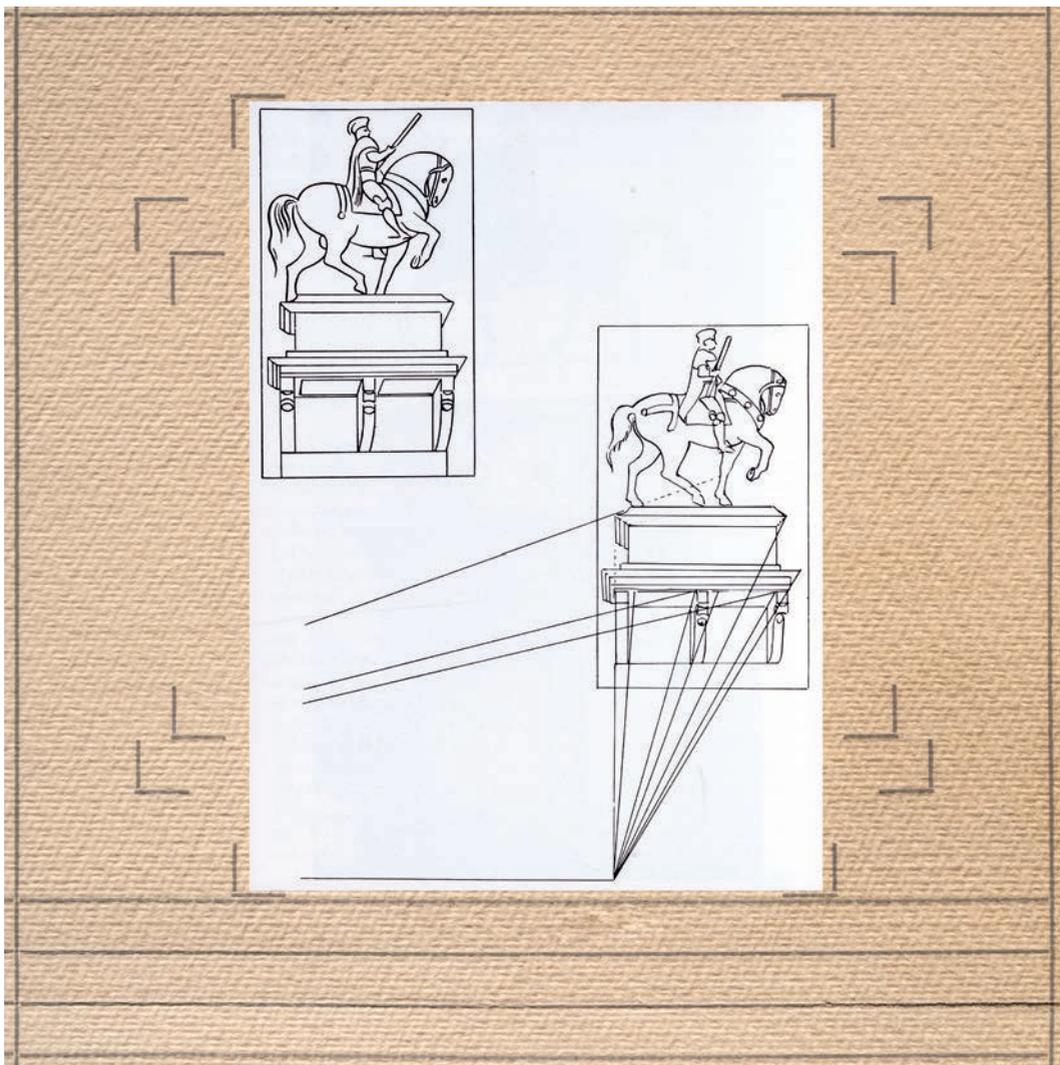


XXIX. Analisi prospettica di Decio Gioseffi del pannello centrale del trittico.
Pubblicato nel 1963 per la voce *Prospettiva*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*

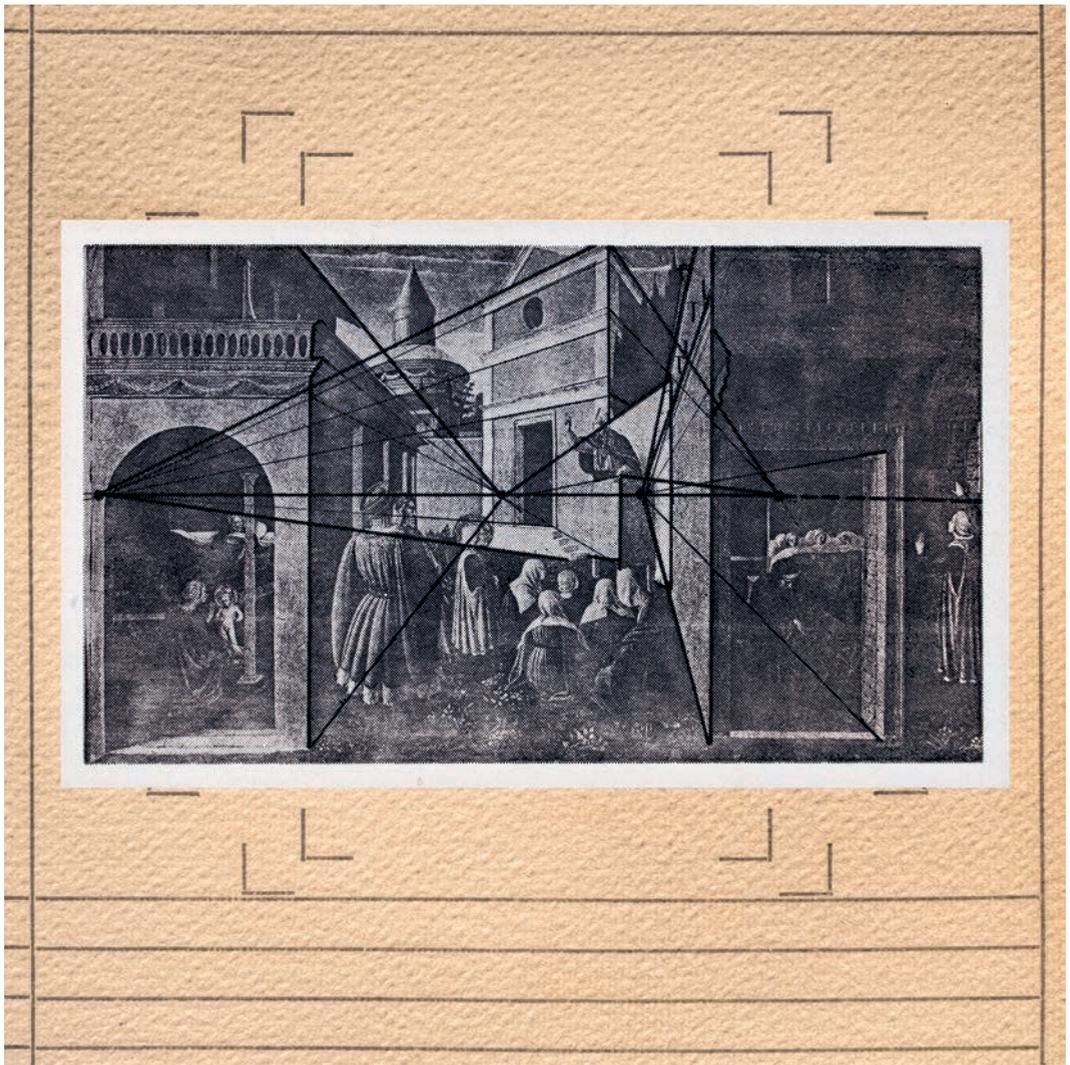


27 - Paolo Uccello, Monumento equestre a Giovanni Acuto, Firenze, Palazzo

XXX. Paolo Uccello, Monumento equestre a Giovanni Acuto, 1436, affresco, cm 820 × 515, Firenze, Santa Maria del Fiore



XXXI. Restituzione di Decio Gioseffi del presumibile aspetto dell'Acuto nella prima stesura e dello schema prospettico del basamento esistente



XXXII. Angelico, Trittico di Perugia, scomparto sinistro di predella con storie di San Nicola di Bari, 1439, tempera su tavola, cm 34,7 × 60,7, Roma, Musei Vaticani (n. MV.40251.0.0) e ricostruzione di Decio Gioseffi dell'impianto prospettico della predella. Pubblicato nel 1979 in *Labbicci (l'«A», la «B» e la «C») della prospettiva: Tolomeo, Vitruvio, Brunelleschi*

Referenze fotografiche

Dove non altrimenti specificato, tutte le immagini sono tratte da studi di Decio Gioseffi prodotti nel corso della sua attività di ricerca e docenza. Si è privilegiato di riprodurre le immagini dalle "fonti" predisposte a corredo dei corsi tenuti all'Istituto di Storia dell'Arte di Trieste e cioè direttamente dai materiali didattici (vetrini e cartoni fotografici). Specificatamente si fa riferimento ai corsi sotto indicati.

Figure IV, V, XII, XIII, XXVI, XXVII: Brunelleschi e lo spazio del '400, a.a. 1965-1966. Il rilievo di Donatello compare anche in D. GIOSEFFI, *Il rilievo tra storia e scienza*, «XY dimensioni del disegno», 6-7, 1988, pp. 5-16.

Figure XXIV, XXX, XXXI: Aspetti della pittura padana del '300, a.a. 1966-1967. Il riscontro dell'opera di Picasso con il Codice dell'Apocalisse è pubblicato anche in D. GIOSEFFI, *Picasso, Guernica, i codici mozarabici*, «Critica d'Arte», 73 e 75, 1965, pp. 11-26 e pp. 6-24; nonché in D. GIOSEFFI, *Picasso 1973*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 2, 1976, pp. 9-16. Mentre l'Acuto di Paolo Uccello è pubblicato anche in D. GIOSEFFI, *L'abbicci (l'«A», la «B» e la «C») della prospettiva: Tolomeo, Vitruvio, Brunelleschi*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 3, 1979, pp. 11-36.

Figure VIII, IX, X, XI, XVIII, XIX, XX, XXI: Introduzione all'arte 1969, a.a. 1969-1970. Il testo della dispensa viene poi pubblicato in D. GIOSEFFI, *Introduzione all'arte 1969*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 5-6, 1982, pp. 11-63.

Figure XXII, XXIII: Introduzione all'Arte. Complementi 1974-75, a.a. 1975-1976. Questo confronto viene riproposto anche in D. GIOSEFFI, *Scultura altomedioevale in Friuli*, Udine, Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone, 1977.

Courtesy delle altre immagini:

Figura VII: Fondazione Lucio Saffaro, Bologna;

Figura XIV: Musée d'Art et d'Histoire, Ville de Genève (foto di Bettina Jacot-Descombes);

Figura XV: Collezione Glarner Kunstverein, Glarus;

Figura XVII: Augusto Frasca.

Autori citati nel testo

Viene qui riportata la bibliografia essenziale degli autori citati, fatta eccezione per le fonti classiche.

Si sono inoltre inserite alcune opere di Decio Gioseffi fondamentali per ulteriori indicazioni di metodologia e per approfondimenti puntuali dei temi trattati.

Per una bibliografia completa dell'autore si rinvia a: M. LORBER (a cura di), *Bibliografia essenziale, per tema, di Decio Gioseffi*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 12-13, 1993, pp. 321-334.

ALPATOV, M.V., *Il Maestro del Cremlino*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1963.

ARGENTIERI, G. (a cura di), *Pittori fiamminghi*, Milano, Mondadori, 1962.

BERENSON, B., *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, London, Phaidon, 1959, 3 voll.

BOPP, M.F., *Grammaire comparée des langues indo-européennes*, Paris, Imprimerie Impériale, 1866, vol. 1.

BOVINI, G., *Gli studi di archeologia cristiana: dalle origini alla metà del secolo XIX*, Bologna, Patron, 1968.

CADEI, A., *Dalla chiesa abbaziale alla città*, in A.M. ROMANINI (a cura di), *I Cistercensi e il Lazio*, Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (Roma, 17-21 maggio 1977), Roma, Bonsignori, 1978, pp. 281-288.

CHITHAM, R., *Gli ordini classici in architettura*, Milano, Hoepli, 1987.

CHOISY, A., *L'art de bâtir chez les Romains*, Paris, Librairie générale de l'architecture et des travaux publics Ducher et Cie, 1873, testo + tavole.

CLARK, K., *Civiltà*, Firenze, Sansoni, 1972.

CREMA, L., *L'architettura romana*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1959.

DEGENHART, B., SCHMITT, A., *Corpus der Italienischen Zeichnungen: 1300-1450*, Berlin, Mann, 1968, 4 voll.

DELLA SETA, A., *I monumenti dell'antichità classica: Grecia e Italia*, Napoli, Perrella, s.a. [ma 1926].

- DURM, J., *Die Baukunst der Etrusker und Römer*, Darmstadt, Diehl, 1885.
- DVOŘÁK, M., *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München, R. Piper&Co. Verlag, 1927, 2 voll.
- FASOLO, F., GULLINI, G., *Il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, Roma, Istituto di Archeologia, Università di Roma, 1953, testo + tavole.
- GIGLIOLI, G.Q., *L'arte etrusca*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1935.
- *Storia dell'arte classica: arte greca, arte italico-etrusca e romana*, Milano, Vallardi, 1955, 2 voll.
- GIOSEFFI, D., *Perspectiva artificialis: per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti*, Trieste, Smolars, 1957.
- *Complementi di prospettiva, 1 (di un nuovo libro; di Apollodoro di Atene; di Filippo, di Paolo e d'altre cose)*, «Critica d'Arte», 24, 1957, pp. 468-488.
 - *Complementi di prospettiva, 2 (di un nuovo libro; di Apollodoro di Atene; di Filippo, di Paolo e d'altre cose)*, «Critica d'Arte», 25-26, 1958, pp. 102-112, 121-149.
 - *La cupola vaticana. Un'ipotesi michelangiolesca*, Trieste, Istituto di Storia dell'arte antica e moderna, Università di Trieste - Smolars, 1960.
 - *Giotto architetto*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963.
 - *Prospettiva*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1963, vol. XI, pp. 116-159.
 - *Labbicci (l'«A», la «B» e la «C») della prospettiva: Tolomeo, Vitruvio, Brunelleschi*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 3, 1979, pp. 11-36.
 - *Introduzione all'arte, introduzione a Piero*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 4, 1980, pp. 9-20.
 - *Lo spazio nell'arte*, in *Enciclopedia Universale UNEDI. Storia e problemi dell'arte*, Milano, Scode, 1982, pp. 326-329.
 - *Introduzione all'arte 1969*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 5-6, 1982, pp. 11-63.
 - *Storia della Pittura. Dal IV all'XI secolo*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1983, vol. I.
 - *Rappresentazione geometrica dello spazio*, «XY dimensioni del disegno», 1, 1986, pp. 55-74.
 - *Italy's Contribution: Perspective and the Renaissance*, in *Space in European Art*, catalogo della mostra promossa dal Consiglio d'Europa (Tokyo, 22 marzo - 14 giugno 1987), Tokyo, The National Museum of Western Art, 1987; trad. it. *Il contributo dell'Italia: Prospettiva e Rinascimento*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 10, 1988, pp. 9-20.
 - *Il rilievo tra storia e scienza*, «XY dimensioni del disegno», 6-7, 1988, pp. 5-16.

- GIOVANNONI, G., *La tecnica della costruzione presso i romani*, facsimile dell'edizione del 1925, Roma, Bardi, 1969.
- GNUDI, C., *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Torino, Einaudi, 1982.
- GOMBRICH, E.H., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965.
- *L'immagine e l'occhio*, Torino, Einaudi, 1985.
- GORDON, J.E., *Strutture: ovvero perché le cose stanno in piedi*, Milano, Mondadori, 1979.
- GRABAR, A., *L'età d'oro di Giustiniano: dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- HAMMERTON, J.A. (a cura di), *Le meraviglie del passato*, Milano, Mondadori, 1954, 2 voll.
- HARMON, L.D., *The recognition of faces*, «Scientific American», 229, 5, November 1973, pp. 70-83.
- HAUSER, A., *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965.
- KELLOGG, R., *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni*, Milano, Emme edizioni, 1979.
- KRÖNIG, W., *Caratteri dell'architettura degli ordini mendicanti in Umbria (con un contributo su Giovanni Pisano architetto)*, in *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*, Atti del VI convegno di studi umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1969), Perugia, Centro di Studi Umbri Casa di Sant'Ubaldo in Gubbio, 1972, pp. 166-198.
- KUBLER, G., *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven - London, Yale University Press, 1962.
- LANCIANI, R., *Forma urbis Romae*, Roma, Quasar, 1991.
- LITTLE, A.M.G., *Roman perspective painting and the ancient stage*, Kennebunk, Star Press, 1971.
- LONGHI, R., *Giotto spazioso*, «Paragone», 31, 1952, pp. 18-24.
- *Arte italiana e arte tedesca. Con altre congiunture fra Italia ed Europa*, Firenze, Sansoni, 1979.
- LYSENKO, T.D., *Nuove vie alla biologia*, Firenze, Macchia, 1949.
- MAIURI, A., *La peinture romaine*, Genève, Skira, 1953.
- MÂLE, É., *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Leroux, 1898.

- MARTA, R., *Architettura romana. Tecniche costruttive e forme architettoniche del mondo romano*, Roma, Edizioni Kappa, 1990.
- MAU, A., *Pompei in Leben und Kunst*, Leipzig, Engelmann, 1900.
- MILLARD, M., *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera. Arte religione e società alla metà del Trecento*, Torino, Einaudi, 1982.
- MINGAZZINI, P., *Ceramica greca*, Milano, Fabbri, 1966.
- MORRIS, D., *Biologia dell'arte*, Milano, Bompiani, 1969.
- MURATOV, P., *La pittura bizantina*, Roma, Editrice Valori Plastici, 1928.
- PANOFSKY, E., *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924-1925*, Leipzig, B.G. Teubner Verlag, 1927, pp. 258-330; trad. it. *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- PIRENNE, M.H., *Optics Painting and Photography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
- RAGGHIANI, C.L. (a cura di), *Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-ottobre 1947), Firenze, Sansoni, 1948.
- *L'arte e la critica*, Firenze, Vallecchi, 1951.
- *Pittura del Dugento a Firenze*, «Sele Arte», 20 (supplemento), 1955.
- *L'arte in Italia. Dal secolo 5 al secolo 11*, Roma, edizioni G. Casini, 1968, 2 voll.
- *Il linguaggio artistico*, in *Arti della visione*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1979.
- RENFREW, C., BAHN, P.G., *Archeologia: teorie, metodi, pratica*, Bologna, Zanichelli, 1995.
- RIEGL, A., *Industria artistica tardoromana*, Firenze, Sansoni, 1953.
- *Problemi di stile: fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- RIVOIRA, G.T., *Architettura romana: costruzioni e statica nell'età imperiale*, Milano, Hoepli, 1921.
- ROMANINI, A.M., *Arnolfo di Cambio e lo stil novo del gotico italiano*, Milano, Ceschina, 1969.
- ROMDAHL, A.L., *Stil und Chronologie der Arenafresken Giotto's*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 32, 1911, pp. 3-18.
- SALVINI, R., *La scultura romanica in Europa*, Milano, Garzanti, 1956.
- *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, A. Martello, 1956.
- *La pittura fiamminga*, Milano, Garzanti, 1958.
- *La pittura tedesca*, Milano, Garzanti, 1959.
- *Medioevo nordico e medioevo mediterraneo, Raccolta di scritti (1934-1985)*,

- Firenze, Spes, 1987.
- SCHÄFER, H., *Principles of Egyptian art*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- SCHLOSSER, J., *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1935.
- *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1974.
- SCHWEITZER, B., *Alla ricerca di Fidia*, Milano, il Saggiatore, 1967.
- SPRINGER, A., *Manuale di storia dell'arte*, a cura di C. Ricci, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1904, 6 voll.
- STRONG, E., *La scultura romana da Augusto a Costantino*, Firenze, Fratelli Alinari, 1923-1926, 2 voll.
- TAVANO, S., *Singolarità dell'architettura di Giustiniano*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 5-6, 1982, pp. 65-88.
- WICKHOFF, F., *Arte romana*, Padova, Le tre Venezie, 1947.
- WORRINGER, W., *Astrazione ed empatia*, Torino, Einaudi, 1975.

nella pagina a fianco

Da sinistra: Giorgio Negrelli, Decio Gioseffi e Arduino Agnelli
presso la Biblioteca del Popolo di Trieste, 1975

nelle pagine successive

Il salotto triestino di Letizia Svevo Fonda Savio in occasione del Premio
“Antonio Fonda Savio” assegnato nel 1977 a Sergio Tavano (nella foto all'estrema destra):
con Decio Gioseffi parlano Letizia Svevo Fonda Savio e Filippo Cassola

(entrambe le immagini vengono pubblicate per gentile concessione
dell'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale - Università di Trieste)







Traccia integrale di previsione dell'opera (1991) di Decio Gioseffi

Traccia datata 31 maggio 1991 di previsione dell'opera, in forma di indice. È qui riportato il testo con l'elenco integrale dei capitoli previsti per l'opera completa, il quale dunque comprende già quanto Decio Gioseffi aveva pensato di scrivere anche per la continuazione nella seconda parte (si segnala che alcuni nomi di artisti e di movimenti artistici compaiono ripetuti perché qui l'autore lascia aperta la scelta della loro successiva più appropriata collocazione nel testo definitivo).

Capitolo I. Introduttivo

- § 1 L'arte e l'Europa.
- § 2 Che cosa è l'Arte. Operazionismo (*verum ipsum factum*). Arte come sistema semantico, arte come valore.
- § 3 Nascita dell'arte visiva. Codificazione e decifrazione (tendenza "naturale" alla rappresentazione: rappresentazione "fotografica" da un lato e uso spregiudicato di simboli astratti dall'altro).
- § 4 Il pupazetto di Desmond Morris e lo sviluppo "darwinistico" verso forme sempre più complesse: origine "per tentativi" d'ogni figurazione o arabesco.

Capitolo II. «Imputato, alzatevi!»

- § 1 L'arte e l'intersoggettività: fondazione dei valori e "assioma del soggetto". Il "soggetto" operante è indimostrabile («Imputato alzatevi!» «Non posso: sono già in piedi.») ma ineliminabile. Non può essere dimostrato, ma è il fondamento di ogni dimostrazione.
- § 2 I discorsi che chiamiamo artistici sono la chiave dell'intersoggettività e perciò della Morale e della Storia. Segno e designato = operazione ed enunciato.
- § 3 Il linguaggio visivo con i sottocanali del disegno, del chiaroscuro e del colore (arti del disegno). Nascita del pupazetto e origine della figurazione "per tentativi" (forme casualmente prodotte e per approssimazioni successive riportate alla figurazione pittorica o statuaria). Così è per il pupazetto di D. Morris e così per i crani "rimpolpati" di stucco dipinto da un insediamento neolitico presso Gerico.

- §4 Sviluppo “darwinistico” delle forme più complesse. Serie interrotte (Kubler) e loro vita ibernata per una riemersione “internista”: come avviene nelle scienze esatte rispetto alle scoperte “premature”.

Capitolo III. L'eredità dell'Antico

- §1 L'Europa dei Celti, l'Europa storica: segmentazione e limiti del presente discorso.
- §2 Arte dell'Asia anteriore antica e della Grecia preclassica. Codice egizio (vignetta di Alain). Errori di lettura recenti (e denuncia di sgrammaticature inesistenti). Sintassi meno vincolante nell'arte mesopotamica. Arte assira, fenicia, egea e pre-ellenica, arte persiana-sassanide e rapporti con l'Asia centrale, l'India e la Cina.
- §3 La ceramica geometrica, rodia, corinzia e protoattica. Progressivo dominio della figura umana e dei suoi atteggiamenti nei vasi a figure nere e rosse. La scultura arcaica dallo Xoanon al Kouros fino a Mirone. Gli Ordini greci.
- §4 Il Partenone e l'Acropoli di Atene. Le sculture fidiache e postfidiache e il ritratto greco. Gli scultori del IV secolo (Prassitele, Skopas, Lisippo).
- §5 Città e santuari ellenistici. I fregi dell'Altare di Pergamo. Scultura rodia e scuole ellenistico-romane.
- §6 Arte etrusca dallo stile orientalizzante a quello ellenistico. Origini dell'arte romana.
- §7 Organicità e razionalità della cultura ellenistico-romana. Il Santuario di Palestrina, i fori di Roma. Il Pantheon e Villa Adriana. Monumenti e urbanistica dell'Africa e dell'Asia minore in epoca imperiale. Scuola di Afrodisia, bronzistica e ritratto a Roma dall'Ara Pacis all'Arco di Costantino.
- §8 La pittura ellenistico-romana. Dalla tomba del Tuffatore a Verghina e Pella. Il mosaico di Alessandro e il ciclo progressista secondo Plinio. Pittura decorativa e di genere fino ai tempi di Plinio. La sala delle maschere sul Palatino e le “prospettive” di Oplontis. Era o non era prospettiva la *scaenographia* dei Romani? Pittura di genere, scene e teatri, stadi, circhi, anfiteatri.
- §9 Ponti e strade, scienza e tecnica, arti minori e produzione di oggetti d'uso.

Capitolo IV. Arte tardo antica, paleocristiana, bizantina e barbarica.

Rinascenza carolingia

- §1 Arte tardo antica e paleocristiana, anche arcaica, fino al secolo V. Ravenna (Galla Placidia, S. Vitale) e Bisanzio (SS. Sergio e Bacco, S. Irene, S. Sofia); la decorazione a mosaico. I codici pregressi usati come “citazioni”. Funzione “spaziale” delle tessere metallizzate nei fondi d'oro.
- §2 Arte celtica, germanica, romano-germanica, longobarda e merovingia.

- §3 La Rinascenza carolina e il Codice di Godescalco. La scuola di Ada. Avori e miniature derivati da prototipi romani e bizantini con una tendenza calligrafica estesa agli ornamenti e alle “vignette”. Scuole di Lotario a Reims e di Carlo il Calvo a Tours. L'accademia palatina e la riforma della scrittura. La Cappella di Aquisgrana e il pulvino “a dado”.
- §4 Gli avori dei piatti dei codici carolingi e il reciproco influsso tra intaglio e pittura con sbandamenti di codice molto significativi. La peripezia del Codice di Utrecht e l'influenza sulle scuole insulari e nord-continentali attraverso la miniatura insulare del secolo XI.

Capitolo v. Arte ottoniana (arte “romantica del secolo XI”) e arte romanica del secolo XII. Inizi del Gotico

- §1 Architettura dei duomi di Essen e di Hildesheim, conventi e abbazie, urbanizzazione della Germania. Rinascita degli *scriptoria* e delle biblioteche. Dalla scuola di Winchester: la nuova scultura franco-sassone in avorio, matrice del Romanico borgognone. L'espressionismo ottoniano e il suo rapporto con le scuole carolingie. *Scriptoria* della Reichenau, della Renania, di Colonia, di Magonza e di Bamberg. Relativa unità dell'Impero, relativa unità dell'Europa. Diversità e affinità tra le nuove classi (“borghesi”) emergenti nel Nord feudale dei “borghi” e nei Comuni italiani.
- §2 L'architettura ottoniana e quella propriamente romanica in Germania, Francia, Spagna ed Europa orientale. Il Romanico lombardo: da S. Ambrogio a Milano alle ramificazioni nell'Italia del Sud, in Renania e Svezia. Romanico fiorentino e pisano-lucchese (connessioni con l'Antichità classica e la contemporanea Armenia).
- §3 La Spagna: eredità siro-ommayade e riemersione di motivi ibero-romani. I capitelli di Cluny e la nascita della scultura propriamente romanica della Borgogna (i capitelli di Vezelay ne provano l'origine insulare). Scultura e architettura in Aquitania, in Borgogna, nella Francia dell'Ovest, Provenza e Île-de-France. Nascita dello stile gotico (Chartres e S. Denis). Implicazioni arabo-normanne nello svolgimento ulteriore e soprattutto nello stile “normanno” in Inghilterra.
- §4 La pittura e la miniatura romanica in Francia e in Europa.
- §5 Il Romanico in Italia. Architettura e scultura lombarda e padana. Lanfranco, Wiligelmo e il Duomo di Modena. Antelami: dalla Provenza a Parma e quindi a Piacenza, Fidenza e Vercelli. Il Romanico fiorentino (S. Miniato e il Battistero di Firenze). Il Duomo di Pisa e l'urbanistica di “parata” rinnovata entro cerchie ampliate. Il Veneto e la tradizione lagunare o esarcale: S. Marco di Venezia e il Santo di Padova. Gli ordini mendicanti e il modello cistercense. Pittura e miniatura romanica in Italia. Mosaici marciiani e siculi. Pittura mediobizantina e miniatura cassinese e spoletina. Smalti, avori, oreficeria, tessile, costume, arredamento nei secoli XIII, XIV e XV.

Capitolo VI. I costruttori di cattedrali.

L'apogeo del Gotico e il Duecento italiano

- §1 Il sistema dell'architettura gotica si propone al presente (in contrapposizione apparente al Romanico lombardo di S. Ambrogio) come sviluppo "formale" dal Romanico, nel senso di una complessità crescente e non sempre giustificata da pretesti statici (S. Maria del Fiore e Notre-Dame). Cattedrali, castelli, palazzi e case di civile abitazione in Francia, in Europa e in Italia. Pittura, miniatura, vetrata e tessile in Francia e in Europa.
- §2 Il S. Francesco di Assisi e il Gotico italiano. Le abbazie cistercensi e il gotico "quadrato" degli ordini mendicanti. Scultura gotica: da Nicola Pisano ai maestri campionesi. Arnolfo e i marmorari romani. Cavallini e la pittura romana. I mosaici del Battistero di Firenze e i maestri ivi presenti. Il Crocifisso di S. Maria dei Cenci e gli inizi di Giotto. Cronologia dei cicli assisiati.
- §3 Dallo spazio abitabile allo spazio misurabile: inizi di Giotto. Percorso di Giotto. "Giotto architetto" e il Trecento italiano. I senesi (gotico spaziatto) e i giotteschi. I padani (riminesi, bolognesi, lombardi): Vitale a Udine, Tommaso a Treviso; la maniera bolognese in Friuli. Matteo Giovannetti ad Avignone e il tardo Gotico in Francia (Bellechose), nelle Fiandre (de Limbourg) e in Lombardia.
- §4 Pittura e miniatura dal Duecento al Trecento in Italia.
- §5 Il Gotico cortese e il realismo analitico dei maestri francesi e fiamminghi e l'espressionismo gotico in Europa (Ore di Rohan, Maestro di Wittingau). La pittura a Padova e il preumanesimo padovano (Altichiero, Guariento, Jacopo Avanzi, Giusto). *L'ouvrage de Lombardie*; Belbello, Giovannino de Grassi, Michelino, Cristoforo Moretti e gli Zavattari. Stefano "di Francia" e Lorenzo Monaco.
- §6 Architettura fiammeggiante (Gotico d'oltralpe) del Nord (compreso il Duomo di Milano) e Gotico fiorito a Venezia (con connessioni islamiche). S. Maria del Fiore e il Duomo nuovo di Siena. Esperimenti contro le "scienze" codificate degli scolastici.
- §7 La scultura tardo gotica in Europa (Sluter) e in Italia (Jacopo della Quercia, Francesco da Valdambriano, inizi del Ghiberti).
- §8 Scultura in Europa (Claus Sluter) e i tardo gotici tedeschi e francesi.
- §9 Scultura, pittura e miniatura tardo gotica in Francia (Bellechose e i de Limbourg, il Paramento di Narbona); il maestro di Wittingau; pittori e miniatori tardo gotici in Italia: Gentile, Pisanello, Stefano di Francia, Giovannino de Grassi, Michelino, Jacopo Bellini, Lorenzo Monaco.

Capitolo VII. Umanesimo e Rinascimento nei secoli XV e XVI (Il Quattrocento italiano)

- §1 La regola prospettica "approssimata" da Giotto tendeva a costruire uno spazio abitabile intorno alla figura: in certi casi il sistema della degradazione

secondo la diagonale e uno spazio architettonico secondo la regola sono da lui allestiti (Trittico di S. Pietro e Gesù tra i dottori nel transetto inferiore di Assisi), con l'aiuto dei suoi, creati in modo praticamente moderno. Taddeo Gaddi è il suo collaboratore che ha maggior interesse all'architettura. Nella serie di un'invenzione fortunata per una Presentazione di Maria sui gradini di un tempio pervio e visto per angolo, il tracciato (certo di Giotto di base) è un corretto sistema a due punti di fuga posti più o meno alla medesima altezza. Già l'arricchimento di molte "fuggenti" da parte di Taddeo rende meno perspicuo il disegno: un po' meno salda ancora la pittura (Taddeo e scolari) nella cappella Baroncelli a S. Croce e la versione nella Cappella Rinuccini dal Maestro della Cappella Rinuccini (Giovanni Gaddi? Giusto?). E ci sono ulteriori derivazioni con accanimento crescente nella resa realistica dell'edificio e dei particolari. I risultati sono sempre peggiori. Peggio di tutto nel caso di Paul de Limbourg, dove il traballamento dell'impianto prospettico è reso più evidente nel tentativo di essere esatti al di fuori della regola. Con l'Angelico viceversa va tutto a posto.

- §2 L'Angelico è considerato talora fuori della corrente maestra del rinnovamento prospettico. Ma che cos'era avvenuto nel frattempo?
- §3 Brunelleschi e gli esperimenti prospettici delle due tavolette. I tempi della prima diffusione della regola rinnovata: Donatello, Masaccio, Ghiberti, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Leon Battista Alberti e il *De Pictura*, l'Angelico, il Lippi e Piero della Francesca.
- §4 Architetti e scultori brunelleschiani e albertiani, Laurana e Francesco di Giorgio.
- §5 I maestri della seconda metà del secolo. Botticelli e Filippino. Diffusione della pittura prospettica nel resto d'Italia. Scuole regionali: Mantegna, Zenale, Foppa. Gli umbri (fino al Perugino), Bramante, Bramantino, Leonardo e i suoi scolari.
- §6 Le sculture del Quattrocento fino agli inizi di Michelangelo.
- §7 La Roma di Leone X e l'arte classica del Rinascimento. Leonardo e seguaci, Raffaello e la sua cerchia, Giorgione, Tiziano, Michelangelo e il Correggio. Il proto-Manierismo fiorentino. Il Sacco di Roma e la diffusione in tutta Italia della maniera moderna. Sebastiano Serlio e la Scuola di Fontainebleau.

Capitolo VIII. Il secondo Cinquecento e il primo Manierismo

- §1 Manieristi toscani da Andrea del Sarto al Bronzino. L'architettura del secondo Cinquecento e il michelangiologismo. Manieristi in Spagna, Francia, Germania. Architetti e trattatisti da Serlio a Palladio, Scamozzi e Inigo Jones. La conversione italiana dell'Inghilterra. Christopher Wren e il S. Paolo di Londra. La resa del movimento in Correggio e la pittura veneta del secondo Cinquecento (Veronese, Tintoretto, Bassano). Manieristi tin-

- toretteschi, tizianeschi e pordenoniani. Nicolò dell'Abate, il Parmigianino, il Barocci, il Cavalier d'Arpino. Le stampe e diffusione della cultura visiva in maniera mai prima attinta.
- §2 Il Quattrocento e il Cinquecento fuori d'Italia. I fiamminghi e olandesi. La curiosità realistica dei fiamminghi. Da Van Eyck a Geertgen a Bosch.
 - §3 I pittori tedeschi da Conrad Witz a Bartolomeo Spranger e il manierismo Rudolfino. La Riforma protestante: Lutero ed Erasmo.
 - §4 Dürer. I due Holbein, Cranach, Grünewald.
 - §5 I piccoli maestri düreriani. Altdorfer e la Donaueschule. La precisione e il caricato nell'arte nordica: Luca di Leida e i Romanisti di Anversa, la pittura di genere.
 - §6 Invenzione della xilografia e della stampa a più colori. Acquaforte e acquatinta. I maestri dell'incisione del Cinquecento. I Säulenbücher e la cultura del Manierismo architettonico nel Nord. Stile Perpendicolare e Tudor nell'Inghilterra, i Castelli della Loira. L'influenza del Serlio e i padiglioni cinquecenteschi del Louvre. La Borsa di Amsterdam, le case di civile abitazione.
 - §7 Le arti suntuarie e applicate del Cinquecento: oreficeria, tessile e arazzeria, mobili e architettura d'interni. La moda: moda borgognona, del Quattrocento, moda spagnola del Cinquecento e abbigliamento secondo il rango. Strumenti di precisione, occhiali e raccolte o musei di varia erudizione.

Capitolo IX. Il Seicento e l'età barocca in Europa, 1630-1750 e oltre

- §1 I Caracci e i caracceschi. Caravaggio e la diffusione del caravaggismo. Il Barocco (il quadro inteso come rappresentazione bidimensionale di un campo di vettori di forza tridimensionale). La pittura dei soffitti dal Mantegna al Tiepolo. Le scuole regionali italiane di pittura dal Seicento. Il Seicento in Europa.
- §2 Architettura scultura e pittura spesso riunite come nel Bernini e in Pietro da Cortona. Borromini e l'architettura intesa come guscio da modellare in forme autoportanti e contro-resistenti. Il barocco francese moderato, quello tedesco già incline al barocchetto, quello inglese praticamente limitato agli interni. Mansart e Vauban.
- §3 La conversione rococò. L'architettura, l'arredamento e la pittura decorativa in Francia. I maestri della pittura e della scultura del Settecento in Francia (da Watteau a David, da Claude Lorrain a Houdon), in Germania e Austria (Neumann, i Diezenhofer, Fischer von Erlach, Hildebrandt e Pacassi). I pittori del Settecento in Austria e Germania.
- §4 Il Settecento nei Paesi dell'Est. Riepiloghi sull'eredità bizantina. Pittura di icone greca e slava: i madonneri e Il Greco.

- §5 Il Settecento in Italia: architettura in Piemonte (Guarino, Alfieri), a Venezia, nell'Italia meridionale (Juvarra e Vanvitelli). Le scuole regionali della pittura del Settecento. La scuola veneziana dal Ricci ai Guarana e i da Canal. Importanza del teatro. Pittura e scenografia. La prospettiva per angolo dei Bibiena. Il Canaletto e l'uso della camera ottica.

Capitolo X. L'età tra i due secoli

- §1 Il castello, il palazzo, la villa, il bastione e le porte. Architettura del verde e delle acque: viali e piscine, canalizzazioni e bonifiche. L'industria e la moda *ancien régime*. *L'Encyclopédie* e i prodromi della rivoluzione industriale.
- §2 Il Neoclassicismo come riconoscimento dei nuovi protagonisti convinti della razionalità del modello greco o greco-romano.
- §3 Piranesi, Soane (retrospettiva sul palladianesimo inglese), Adam e i Dilettanti. La pittura inglese da Reynolds a Turner.
- §4 La conoscenza degli ordini greci attraverso i viaggi di esplorazione. Gli scavi di Pompei e di Ercolano e le pubblicazioni relative.
- §5 Pittura francese preromantica nell'età napoleonica. Il Neoclassicismo protratto. Gli architetti della rivoluzione. Situazione dell'Italia e dell'Europa alla caduta di Napoleone. La Russia dopo Caterina e il Quarenghi.

Capitolo XI. Il secolo XIX

- §1 Il Romanticismo e i *revivals* successivi: vita protratta del Neogreco (Hansen) in Europa, in Italia e in America. Rinnovamento industriale e gli stili "semplificati". Stile "castellato" per opifici, magazzini e *docks*. Gli stili storici.
- §2 Architettura francese da Viollet-le-Duc a Labrouste, a Eiffel. L'architettura del ferro in Inghilterra, Francia e Italia. La teoria della scienza delle costruzioni (da Poleni e Riccati all'*École Polytechnique*) e fondazione di essa nell'esperimento. L'esempio dei ponti romani e i ponti del Rondelet. Paragone tra il *Pont des Arts* a Parigi e il ponte di Traiano sul Danubio.
- §3 Tirante o puntone? Le strutture reticolari si analizzano male una volta messe in opera. In realtà la teoria delle costruzioni nasce dalla meccanica della mano dell'uomo (meccanica galileiana). Esempio delle sollecitazioni impreviste per il ponte sul Firth of Forth.
- §4 Architettura "monumentale" e applicazione dell'"ordine" alle case di molti piani. Parigi e Vienna come modelli anche per l'Italia. Neoclassico a Trieste.
- §5 La pittura francese del realismo e dell'impressionismo.
- §6 I pittori danesi e la fratellanza nazarena.
- §7 Pittura fotografica: i preraffaelliti e la Cameron.

- §8 I pittori e scultori dell'Europa continentale fino al 1880.
- §9 Nuovi materiali e architettura semplificata: Van de Velde, Horta, la scuola di Wagner, Hoffmann e Mackintosh. Il Liberty e l'ornamento eseguito a stampo. Dalla minuteria oggettistica alla decorazione incorporata. Il manifesto, l'illustrazione del libro. I pittori fine secolo da Meissonnier a Zorn a Mariano Fortuny.
- §10 La pittura e la scultura del secondo Ottocento in Italia. Il monumento a Vittorio Emanuele e sua funzione urbanistica (desunzione dall'*Opéra* di Parigi). Le gallerie, le stazioni ferroviarie, le circonvallazioni e distruzione del suburbio rustico.

Capitolo XII. Il Novecento e l'arte moderna

- §1 L'ampliamento dell'orizzonte conoscitivo delle arti di ogni tempo e di ogni luogo e la concorrenza della fotografia e della riproduzione fototipica come cause primarie delle avanguardie storiche. Espressionismo, Simbolismo, Cubismo, Futurismo, Suprematismo, Metafisica, Dada, Surrealismo fino al 1940 in Europa e in Italia.
- §2 Il movimento moderno in architettura. Gropius e il Bauhaus, Mondrian e il neoplasticismo, Le Corbusier e il razionalismo, Wright e l'architettura organica, Loos e il moderno classicamente misurato. L'architettura neo-neoclassica e di ripresa nazionale tra le due guerre: architettura staliniana, modernista spagnola, neopalladiana in Germania e in Inghilterra.
- §3 Architettura in Italia con Sartoris e Midena, Pier Luigi Nervi, Muzio e Piacentini. La pittura del Novecento in Italia. I maestri del Novecento italiano: da Morandi a Fontana e alla crisi informale.

Capitolo XIII. La pittura dopo gli anni Cinquanta

- §1 Neocubismo e neorealismo; ritorno dell'astrattismo cubista e crescente conversione all'informale; la transavanguardia come pretestuosa traduzione del post-moderno anglosassone nel senso che il mercato accetterà tutto quello che sarà messo sul mercato e promosso da un certo numero di "addetti ai lavori".
- §2 La riproducibilità facsimilare dell'opera d'arte e la concorrenza con i mezzi di comunicazione di massa: foto, fotocopie, registrazioni televisive, immagini e spettacoli di sintesi guidata o programmata sull'elaboratore rendono estremamente difficile la valutazione dell'opera d'arte contemporanea. Ciò non vuol dire che non ci sia un valore. Ma prima si tratta di "leggere" l'opera. Per cui il giudizio resta difficile e l'affermazione del "meglio" più incerta del passato.

Postfazione

Un pensiero inedito di Europa

Giuliana Carbi Jesurun, Nicoletta Zanni

A distanza di più di trent'anni dalla sua stesura tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta crediamo che sia oggi oltremodo importante leggere questo inedito e lungimirante monumento a una storia dell'arte europea narrata da Decio Gioseffi con sensibilità non usuale al tempo in cui fu scritta (del quale la caduta del Muro di Berlino è l'immediato riferimento): «con un occhio di riguardo per quanto unisce piuttosto che per ciò che divide», come scrive l'autore nell'*incipit*.

Si rende disponibile quest'opera nonostante la forma in cui il tempo l'ha fermata: un dattiloscritto lasciato purtroppo senza revisione finale; con qualche sezione ancora compendiarica (come le parti riguardanti il Quattrocento veneziano e i grandi italiani del Cinquecento); che avrebbe dovuto proseguire anche con il vaglio dei problemi rilevanti presenti nell'arte dal Seicento al Novecento (una continuazione che pur Gioseffi aveva previsto e le cui linee guida sono state ritrovate e vengono qui pubblicate)¹.

Decio Gioseffi è stato un grande storico dell'arte italiano, specialista soprattutto di prospettiva. La libertà di pensiero di questo studioso fuori schema, nel nuovo ampio volo europeo è confermata. Poiché la decisione di scrivere questa *Storia* complessiva interviene dopo più di quarant'anni di studi densissimi nei più impervi problemi specialistici della storia universale dell'arte, il testo segna il momento per lo studioso triestino di fare il punto e verificare il suo metodo di analisi dei fatti dell'arte, sviluppato dall'insegnamento dei suoi maestri, Luigi Coletti soprattutto e Roberto Salvini, discusso con Carlo Ludovico Ragghianti, e regolato sul posizionamento dell'arte visiva tra i codici o lingue e sull'elaborazione di una teoria operatoria applicabile alla storia dell'arte.

In questa *Storia* le classi di problemi si raccolgono e si amplificano permettendo all'autore di occuparsi dell'intera filiera artistica occidentale della produzione di senso, non quindi del solo senso spaziale (la "sua" studiattissima prospettiva).

Nel volume e l'unità della cultura

Il volume propone un'ampia sintesi di storia dell'arte europea dalla preistoria (grotte di Altamira) al Quattro-Cinquecento (Rinascimento italiano, nordico e fiammingo, la ripresa bizantina nella Russia di Ivan III).

Il libro che si prepara sulla storia dell'arte in Europa (in quanto Europa) non sarà un trattato né un manuale. Piuttosto un breviario, condotto, attraverso una larga campionatura di periodi, opere, scuole o artefici (e anche di contesti sociali e committenze), direttamente sulle immagini e sulle loro somiglianze e differenze significative.

Così scriveva Decio Gioseffi nel 1991 nella prima bozza manoscritta di progetto dell'opera. E ancora specificando:

Il testo si terrà al criterio di spiegare non tanto le (ovvie) ragioni del patronato, della committenza e dei programmi iconologici forniti dai "chierici" quanto i caratteri strutturali interni alle opere. Caratteri che poi ti consentono di stabilire "a occhio" l'affinità o la dipendenza di quelle opere rispetto ad altre opere e di ricostruirne per così dire l'"albero genealogico", i cui rami tuttavia (che segnano i rapporti di dare e avere da maestro a scolaro e i modelli liberamente assunti dal singolo artefice) finiranno per intrecciarsi, un po' come succede nella nostra rete memoriale individuale (che presiede e governa) in una complessa serie di strade convergenti e divergenti o sovrapposte per poi interrompersi e ricomparire di nuovo in tempi e contesti diversi (serie interrotte del Kubler).²

Un'ampia parte introduttiva è dedicata a problemi di carattere metodologico, concentrando l'attenzione sulla nascita dell'arte rappresentativa. Successivamente si passa a considerare il codice egizio per dedicarsi poi ampiamente alla fioritura dell'arte greco-romana: l'autore nella stessa prima bozza, infatti, fonda il *concept* del volume sul ritenere che gli elementi essenziali dell'architettura romana rappresentino il maggior patrimonio artistico che l'Europa conservi del suo passato e sul fatto che la stessa arte greca troverebbe nell'arte romana la sua più diramata attuazione³. Espone infatti quanto intende scrivere:

La trattazione specifica sarà premessa da una lunga introduzione che toccherà un primo punto relativo alle arti come sistema di segni (lingue) e all'arte che è sinonimo di giudizio di valore, e un secondo punto che rifacendosi per sommi capi all'eredità dell'Antico tratterà della genesi della figurazione; toccherà la parte del "codice" egizio e quella meno vincolata dell'arte dell'Asia anteriore, sottolineerà il carattere razionale e filantropico per non dire umanistico dell'arte greca e quindi la vicenda progressista in senso cognitivo dell'arte ellenista e romana fino all'arte tardo antica e paleocristiana, bizantina, araba e "barbarica", fino alle soglie della rifondazione carolina e ottoniana.

Altrove Gioseffi scrive:

Personalmente credo che l'arte stessa parli lingue diverse a seconda dei tempi e dei luoghi, ma ritengo anche che opere inintelligibili per chi abbia in pratica un codice completamente diverso, finiscano sempre per tradire qualche tratto comune con qualche opera intermedia che possa fare un po' da cerniera e farci entrare in un mondo nuovo: quale potrebbe essere per noi quello degli Egizi, dei Maia, del Romanico borgognone, di Picasso, di Fontana e via discorrendo. [...] Insegno la storia dell'arte con una specializzazione per così dire di frontiera (la storia della prospettiva). Una situazione questa per cui mi sono trovato in un certo senso in bilico tra i due versanti (tecnico-scientifico e umanistico rispettivamente) di quella cultura che è una, ma che tende ad essere sempre più separata e divisa in conventicole che in genere si frequentano poco e tendono anzi ad approfondire il solco tra le scienze morali e storiche da un lato e quelle matematiche e naturali dall'altro.

Prosegue chiedendosi:

Che cosa possono fare i cultori di discipline umanistiche per stabilire l'unità della cultura? Debbono – si risponde Gioseffi – per prima cosa tener per fermo che la vera cultura (quella progressiva per l'incessante accumulo di sapere e l'allargamento del campo di disponibilità mondane potenzialmente dominabili) richiede intelligenza, pazienza e tenacia. E non potrà trascurare né le matematiche, né le scienze fisiche o biologiche⁴.

Cruciali in questa visione di "unità" sono anche nell'opera i passaggi dedicati a collocare la produzione artistica nella società e nella storia europea del tempo. In essi viepiù emerge tangibilmente il valore che ha per questo studioso la curiosità pluridisciplinare in termini di arricchimento delle analisi specialistiche. Non era un approccio comune trent'anni fa, né lo è oggi. Questo sguardo a 360 gradi, continuo, lo aveva portato, ad esempio, anche a riservare molta attenzione agli avanzamenti dell'elaborazione delle immagini tramite computer e in generale ai progressi del calcolo elettronico, cui accenna spesso nel testo (e lo aveva anche convinto a provvedere i suoi studenti di una estesa sezione speciale nella biblioteca d'Istituto in cui si poteva trovare di tutto – fra l'altro, cenni sull'addestramento dei cavalli, o il gioco degli scacchi per principianti, o la dotazione individuale del legionario romano o gli aggiornamenti ultimissimi sulla ricerca aeronautica-spaziale).

Mentre il rapporto con l'eredità dell'Antico rimane sempre vivo e amatissimo, la Storia europea dell'arte si dispiega in un ampio tessuto connettivo fatto anche di bellissime pagine che parlano di meccanica, ingegneria, tecnologie, ma anche di moda, o ancora di strategie militari o di progresso agricolo, di storia delle lingue o della storia delle storie delle famiglie dei re.

Pagine che parlano non solo dei sentimenti espressi dai maestri fiamminghi del Quattrocento, ma anche dello sport del lancio del disco e dello studio della posa del lanciatore di Mirone, fruttuoso all'atleta triestino Giorgio Oberweger della medaglia di bronzo in questa specialità alle Olimpiadi del 1936 e poi tenuto in considerazione da parte dell'allenatore finlandese della squadra sovietica alle Olimpiadi degli anni Ottanta: «Ma la sua comprensione è stata possibile solo per il lavoro filologico e sperimentale di quelli che si sono dati la briga di leggere il discobolo e non quello che c'era scritto sotto»⁵.

Pagine intense, quando dedicate alla grandezza di Omero – e ai valori sempre attuali di profonda umanità del suo racconto sulla *pietas* – che Gioseffi vorrebbe si leggesse ancora a fondo:

L'Iliade è il poema della maturità, della saggezza, del compianto e del perdono. Non avessero avuto i Greci altro che questi due poemi, già avrebbero avuto un modello morale che ne faceva un popolo privilegiato, il quale si esalta per la virile accettazione del dovere verso i propri cari, verso la patria, verso i propri ideali di bellezza e bontà pur non credendoci troppo: imparzialmente disposto ad accettare che nella faticosa vita degli uomini non vi sia una separazione così netta tra il tutto buono e il tutto cattivo. E l'eroe è colui che conserva la capacità di mettersi, senza condannare il vincitore, con tutto il suo cuore dalla parte dei perdenti.

Una morale che si oppone fortemente ai racconti esemplari degli altri popoli (Bibbia compresa) che non vogliono concedere all'uomo, se nemico, né la grandezza del sacrificio né quella del “bel gesto” dello sfidare la morte (come in un famoso scambio di battute tra Glauco e Sarpedone) solo per lasciare qualcosa di bello da apprendere a coloro che saranno. Perché tanto tutto è vano e per l'uomo il meglio sarebbe di non essere nato.⁶

Dante e Shakespeare sono conosciuti praticamente a memoria e richiamati dove appaia utile a comprendere e a far comprendere l'evoluzione del linguaggio artistico. L'attenzione alle fonti letterarie è vigile e costante. Così è anche per la letteratura artistica antica (massimamente Vitruvio) e per la storiografia ottocentesca e del primo Novecento (ad esempio per autori della gloriosa Scuola viennese di storia dell'arte ormai divenuti classici come Wickhoff, Riegl, Dvořák e Schlosser, fino a Gombrich)⁷.

Il volume inoltre è particolarmente ricco di riferimenti che dall'antichità si proiettano fino al XX secolo (strabilianti “tunnel temporali” che legano codici mozarabici e *Guernica* di Picasso, Filippino Lippi e la fotografa dei Preraffaelliti Julia Margaret Cameron, le figure rosse del cratere a calice di Ginevra e la Battaglia di Morat di Ferdinand Hodler)⁸.

Tutti questi rinvii rendono il punto di vista di Gioseffi mai banalizzante, estremamente originale e utile a stimolare riflessioni nel dibattito storico-artistico anche del tempo presente. Una interessante opinione

in merito è quella recentemente ricevuta dallo storico dell'arte pisano Antonino Caleca sugli spunti di attualità che avrebbe oggi un'antica intuizione di Gioseffi sull'esistenza di un'architettura gotica "italiana" (diversa da quella franco-germanica d'Oltralpe) presente nel suo testo del 1963 su *Giotto architetto*⁹. Da questa riflessione, secondo Caleca, si potrebbe infatti partire per approfondire i principi della grande architettura del Duecento e del Trecento in Italia (e gli argomenti ad oggi trascurati, guardando anche agli esempi veneziani) per affiancare al Gotico di Francia, Inghilterra e Germania un Gotico peculiarmente d'Italia. Un primo svolgimento di questo tema in effetti compare proprio in questa *Storia*.

Si procede dunque attraverso i secoli per campionature (assai larghe ma significative) delle opere esemplari, segnalando le possibili influenze o divergenze, in una concezione dell'arte primariamente intesa come processo ed esito all'interno della codificazione formale raggiunta dalla cultura dell'epoca, ma non solo. Accompagna lo studioso la convinzione che il passaggio di comprensione linguistica sia il necessario primo grado per "avere accesso" in una più larga stanza dove la concezione dell'arte è ora espressione di valori, come troviamo scritto ancora nella prima bozza manoscritta:

Le immagini tutte serviranno a richiamare l'attenzione del lettore sui tratti comuni, sulle divergenze linguistiche e ideologiche rispetto alla "norma" stabilita in altri tempi o luoghi e data magari per acquisita come carattere specifico e lungamente stabile per un popolo, un settore, un periodo. Tutto ciò potrà aiutare il lettore a formulare un giudizio di valore, che l'autore spera possa risultare coincidente o non troppo dissimile da quello suggerito o insinuato nel testo.

Gioseffi in questo "breviario" apre e intreccia *per noi* finestre di problemi nell'arte europea. Il suo modo di guardare alla storia dell'arte ha una visionaria composizione: essa si innesta sulla verificabilità scientifica dei fatti dell'arte (che partono dal disegno) e attraversa la larga teoria *operatoria* di cui si nutre senza contraddizione al fine di poter più efficacemente restituire la *meraviglia* delle derivazioni e delle connessioni di una storia delle immagini complesse che è storia universale della cultura. Un cimento quasi non tentato al tempo in cui egli scrive e che senz'altro prende ispirazione dalla domanda «è possibile una storia dell'arte?», cruciale per Sir Gombrich, studioso che Gioseffi conosceva bene¹⁰.

Breve biografia

Decio Gioseffi (Trieste 1919-2007) è stato docente di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna all'Università di Trieste dal 1958 al 1989. Subito dopo la laurea a Padova con Carlo Anti in Archeologia e Storia dell'Arte Antica,

partecipò alla fondazione della Facoltà di Lettere e Filosofia triestina (1943), assistente di Luigi Coletti prima e poi di Roberto Salvini (considerati da lui entrambi suoi fondamentali maestri).

Direttore per trent'anni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna (1964-1993), accademico dei Lincei e membro dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze (fondata da Carlo Ludovico Ragghianti, che lo incoraggiò nei suoi studi mantenendo con lui a lungo un vivo rapporto di amicizia e collaborazione). Già membro dal 1976 e poi presidente, dal 1980 al 1989, del Comitato di Settore per i Beni Artistici e Storici (ex Consiglio Superiore di Belle Arti) presso il Ministero dei Beni Culturali.

Fu stimato internazionalmente soprattutto per gli studi pionieristici sulla prospettiva e sulla rappresentazione dello spazio nell'arte¹¹. Essi iniziarono a partire dal 1957, con *Perspectiva artificialis: per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti*, una replica di Gioseffi al testo del 1927 di Erwin Panofsky *Die Perspektive als "symbolische Form"*. L'opera di Panofsky «venne accolta unanimemente e rimase sostanzialmente indiscussa fino alla replica di Decio Gioseffi. [...] La *perspectiva artificialis* è un codice figurativo con le sue regole: vera oggi come un tempo, evinta dalla *perspectiva naturalis*, ossia dall'ottica, e dalle sue implicazioni percettive», precisa Maurizio Lorber. Se dunque per Panofsky la rappresentazione spaziale è la chiave per svelare la *Weltanschauung* di una determinata società, per Gioseffi è invece una scoperta scientifica¹².

Molto innovativi anche gli studi semiotici di Gioseffi. Ne relaziona ancora Maurizio Lorber: con un esame dettagliato dei contributi dedicati allo studio di Vitruvio e Agostino, considerati da Gioseffi autori-semiologi precorritori; con la documentazione delle affinità con Ragghianti; con il rimando ai testi di Umberto Eco, noti a Gioseffi e più volte da lui citati nei suoi corsi accademici¹³.

Collaboratore di riviste nazionali e internazionali, tra cui «Critica d'arte» (dal 1968), il «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio» (dal 1972), «XY dimensioni del disegno» (dal 1988). Direttore del periodico «Arte in Friuli, arte a Trieste» (1975-1993), l'annuario che ha raccolto parte del lavoro di ricerca svolto da lui e dai suoi allievi, con studi rivolti anche alla realtà artistica del Friuli Venezia Giulia, sapendo sempre inserirla in un quadro nazionale e internazionale¹⁴.

Teoria operatoria unificata

Gioseffi ci conferma alla fine degli anni Ottanta che

[...] è impegnato nel tentativo di formalizzare una più rispondente analisi dei sistemi linguistici visivi storicamente determinati (*visual languages*) nell'ambito di una teoria operatoria unificata (teoria della verità, del segno, della dimostrazione e dei modelli), che sulla base di una definizione operatoria dell'umano conoscere si allinea con quanto proposto da Vico, Dingler, Bridgman, Popper, Lorentzen, Piaget, Neisser e non si pone in contraddizione rispetto ai principi dell'informatica e alle recenti acquisizioni della neurofisiologia. Quanto all'indirizzo metodologico costantemente perseguito e via via perfezionato (anche per le relative implicazioni di carattere assiologico, se non estetico) la trattazione più organica resta in quell'*Introduzione all'arte 1969*¹⁵.

In diverse occasioni e diversi ambiti disciplinari Gioseffi ha chiarito la sua posizione di storico dell'arte.

Mi sono così ritrovato nel bel mezzo di quella concezione operatoria (per non dire "operazionista") della conoscenza che quanti concretamente operano nella scienza o nella tecnologia "praticamente" condividono (ma non lo sanno) e cui la ricerca stessa si attiene pur nel rispetto della disciplinarietà. Posso dire di essere "un operazionista" benché l'operazionismo come filosofia non sia più di moda. Ma ciò che non è di moda non vuol dire che sia superato.¹⁶

L'operazionismo è sostanzialmente una teoria della conoscenza o, come altrimenti si può dire, un'epistemologia. La scienza – dice l'operazionismo – non istituisce un rapporto tra il soggetto e l'oggetto, tra conoscente e conosciuto. Non fa che mettere in rapporto tra loro operazioni e operazioni: operazioni *mentali* al limite (intese quali progetto, verifica o ricostruzione critica) e operazioni *manuali* di intervento effettivo *nel mondo*. Anteriormente infatti all'istituzione della scienza "esiste" una decisione da parte di un soggetto (non è detto che sia un soggetto umano: i primati superiori mi stanno benissimo) di intervenire nel mondo in modo univoco e metodico per modificarlo a proprio vantaggio (H. Dingler). Come riferimento principale si usa connettere l'operazionismo con il testo istituzionale di P.W. Bridgman (*The Logic of Modern Physics*, New York 1927) e con lo slogan allora coniato: concetto = operazioni.¹⁷

Questa, dunque, la griglia teorica su cui poggia il pensiero "operazionista" di Gioseffi applicato alle arti visive.

Un'impostazione decisamente originale nel quadro della disciplina che accompagnò tutta la sua vita di studioso e docente: «Contentiamoci di questo: l'uomo conosce ciò che fa». Facendo sua questa affermazione di Giambattista Vico e derivandone (nell'unità di quella cultura di cui dicevamo) che dunque anche per la storia dell'arte «vero è ciò che funziona», Gioseffi colloca risolutamente la conoscenza nel dominio dell'esperienza.

Una conoscenza che si evolve – questo è sempre ribadito nei suoi testi – dall'esperienza pragmatica iniziale del nostro “stare” nello spazio ed essere in grado (per istinto di sopravvivenza) di “misurare” il mondo reale¹⁸.

In contesto: complessità e transito

Rimanendo costante l'impegno nello studio primario della rappresentazione prospettica (e poiché questo specifico problema della rappresentazione è campo ideale per le verifiche del suo metodo), nel corso dei suoi studi Gioseffi identifica e indaga i segmenti problematici di due delle principali stazioni che a partire dagli anni Sessanta sono state fondamentali nel dibattito degli studiosi della sua generazione: la storicità delle codificazioni, ma l'instabilità dei fenomeni comunicativi; la solida natura sistemica dell'arte, tuttavia strumentale all'espressione di valori. Entrambe stazioni fluide e cangianti, così come la loro relazione reciproca (e il bilico tra le fasi di codificazione e mutamento).

Il richiamo immediato è alla posizione sull'identità di arte e linguaggio presa – affinando un personale filtro teorico incentrato sulla natura temporale del fare artistico e sulla metodologia della critica – da Carlo Ludovico Ragghianti, con il quale Gioseffi discuteva amicalmente.

Come, anche, è forte il richiamo al pensiero di George Kubler, che Gioseffi leggeva: per lo studioso statunitense la potente formulazione della sua teoria delle sequenze e dei valori di posizione delle opere sta nella semplice, per così dire, concezione speculare della condizione sospesa che ha l'opera nel tempo: «un'opera d'arte è un pezzo di divenire immobilizzato o un'emanazione del tempo passato»¹⁹.

La generazione di questi studiosi – consideriamo a campione fra tutti proprio Ragghianti, nato nel 1910, Kubler nel 1912 e poco dopo Gioseffi, nel 1919 – si era infatti trovata nella comune difficoltà di tentare di raggiungere una conciliazione tra lo sviluppo della storia dell'arte che i nuovi tempi delle “scienze” esigevano (e ai cui modelli questa generazione per la prima volta guardava, ché potessero essere applicabili nel campo degli studi umanistici) e la storia dell'arte professata come filosofia della storia dai loro maestri, che, peraltro, già si indirizzavano da quelle posizioni verso una semiologia dell'arte²⁰.

A fronte delle due posizioni di conciliazione assunte da Ragghianti (con Croce) e da Kubler (con Focillon), la scelta di Gioseffi è dunque per una griglia operatoria (*di scienza pratica*): la userà per la dimostrazione della natura codificata dell'arte e del suo esatto *funzionamento* come “lingua” (ecco, ad esempio, lo studio dello sfidante codice egizio), ma te-

nendo sempre presente anche il motivo del suo *uso*. Sarà questo che determinerà la rilevanza storica di un artista, anche in termini di valore, quanto maggiore sarà nella sua produzione la trasmissione di una comunicazione di secondo grado rispetto alla parte testuale.

Il filtro operatorio permetterà a Gioseffi osservazioni da punti di vista originali a ogni livello della sua indagine storico-artistica, ancorché per l'affinamento del suo metodo di "unificazione" gli potessero venire in supporto ipotesi o suggestioni provenienti da altri campi specialistici o da altri ambiti storici del pensiero²¹.

Poiché in tre temi cruciali per la produzione artistica soprattutto è avvincente la sua istruzione probatoria (in termini di progettazione intenzionale e funzionale), ci soffermiamo qui su: l'elaborazione del pensiero visivo, il processo di significazione, la rilevanza del risultato raggiunto.

Primo: viene decretato il primato operativo del disegno lineare. Esso è operatorialmente «inteso come esplicitazione della nostra interazione visiva con le cose e con lo spazio»²².

Il disegno nasce, come il parlato, per caso. Ma ciò che conta è il processo finalizzante che presiede alla selezione e alla fissazione delle mutazioni casuali. Sempre meno automatico, sempre più storicamente determinato, sarà quindi lo strumento principe per l'elaborazione consapevole del pensiero visivo nel corso delle grandi civiltà storiche.²³

O ancora, quando si sofferma sui modi di designazione dell'arte nelle diverse lingue, nelle primissime battute dell'introduzione della *Storia dell'arte in Europa* afferma:

Meglio tornare al termine italiano originario e parlare di *arti del disegno*: poiché non esiste forma espressiva [dell'arte visiva] di qualsivoglia natura che non passi attraverso una progettazione e una serie di modelli o scale proporzionali – che possono essere anche solo modelli mentali ma che non possono non essere passati, prima o poi, attraverso la *regia via* del disegno.²⁴

Gioseffi propone nella parte introduttiva della *Storia*, esplicitamente, esempi molto chiari di codificazione nel campo lineare: «per ribadire la fondatezza del criterio semiologico (o semiotico) nell'ambito delle arti visive», che è il compito cruciale dei suoi studi. Infatti, le strutture lineari – continua, selezionando il disegno come campione apicale di codificazione linguistica – «vengono prima di ogni altra cosa, quando s'intenda caricare di un significato comprensibile il segno che abbiamo tracciato. [...] Si spiega così perché presso i popoli dell'antichità le convenzioni del disegno (e nel disegno) nascono prima di ogni altra codificazione visiva e perché un progetto qualsiasi punti anzitutto su una congrua rappresenta-

zione lineare»²⁵. Questo è un livello massimo. Ma, poiché l'atto percettivo è anch'esso una operazione, lo studioso ci fornisce anche un livello minimo *à côté de* gli studi di psicologia della percezione e di fisiologia della visione, e cioè ci propone il suo celebre esempio tratto da Desmond Morris del processo di operazioni di differenziazione che va dalla marcatura al cerchio e dal cerchio al pupazzetto per dimostrare che il canale visivo linearistico, pur essendo «decisamente il meno rispondente alla natura dell'*input* esterno, è viceversa quello che fornisce le informazioni decisive (come *output*) per l'elaborazione ulteriore a livello centrale ("corticale" prima che centrale). Ciò per dire che *in rerum natura la linea non c'è ma si vede*»²⁶.

Secondo: si verifica che

[...] i sistemi di segni nascono e crescono parallelamente al sistematizzarsi delle operazioni e rimangono in corrispondenza biunivoca con i nostri interventi "reali" (e finalizzati) nel mondo. [...] Senza un preventivo abbinamento di massima tra segni e cose, senza una fissazione di grossolane e pur generalissime categorie; senza la tacita premessa della presenza di un soggetto che ha già dato un "nome" – e qui nome sta per un qualsiasi "segno" anche mentale – a cose (o eventi) con cui s'è una volta scontrato (per riconoscerli al secondo incontro) e senza che tale soggetto abbia preso atto quanto meno dei meccanismi automatici di azione e reazione in cui è costretto a dibattersi, nulla significa nulla e a maggior ragione qualsiasi sequenza di "segni" resterebbe irrevocabilmente priva di senso²⁷.

Terzo: si stabilisce di fondare la rilevanza di un'opera individuando l'avanzamento da essa portato alla risoluzione di uno specifico problema. Se il progresso di un artista raggiungerà, con procedura per così dire cartesiana, il dominio del problema, da allora in poi diventerà un «fatto pubblico». «Nessuno dopo Prassitele ha potuto scolpire o modellare come se Prassitele non fosse mai esistito», ci dice qui, o, parlando altrove di Piero della Francesca:

Nessuno dipingerà dopo Piero come se Piero non fosse passato. Nessuno, dopo Piero, sentirà più la necessità di dipingere come lui. Il suo integralismo [prospettico] non lascia spazio a complementi, verifiche o dubbi. Non vi è in sostanza, in tale campo, più nulla da verificare.²⁸

Questa Storia: il tempo delle sintesi

L'opportunità, offerta a Gioseffi dallo studio di una storia europea, di avere un campo vasto di confronti, relazioni e cornici da trattare nella loro interezza – tuttavia limitandosi ai fatti o argomenti di maggiore importanza, avendo esperto e irrinunciabile possesso del "suo" metodo operatorio

e vastissima cultura – sembra dare inaspettate aperture anche nell'ultimo svolgimento del suo pensiero.

Nel momento della scrittura di questa *Storia* per lo studioso sono passati circa dieci anni dalla *Storia della Pittura. Dal IV all'XI secolo* (1983, per la collana De Agostini diretta da Ragghianti). Se ne deve assolutamente tener conto per comprendere la stesura di questa *Storia* più larga: anche dalle sole citazioni qui tratte dalle due fonti si coglie la forte continuità d'impostazione. Nell'introduzione della *Storia della Pittura*, a margine del tema principale dell'elogio dell'eredità dell'Antico, è dominante la dissertazione sui compiti di comunicazione visiva dell'arte e sul suo essere un sistema di segni. Insieme, compare anche il tema del valore autonomo dell'arte: «che sta altrove che nel sistema dei segni o nella struttura del testo».

Ma non si può non traguardare la nuova *Storia europea* allineando la mira anche dall'importantissimo saggio *Rappresentazione geometrica dello spazio*, pubblicato prima nel 1986 e poi ristampato nel 1994 (quindi con validità coprente, slittata solo di poco in avanti, l'arco temporale che passa tra le due *Storie*). È questo saggio una densa ricapitolazione teorica della prospettiva e una difesa della validità (che ha verificato da almeno due decenni) del suo punto di vista operazionistico.

Sintetizzando, sulla metà degli anni Ottanta, pur avendo destinazioni diverse di lettori ed essendo apparentemente non collegati, i due testi si completano esemplarmente: la *Rappresentazione* ragionando sul metodo di verifica del *funzionamento* del codice visivo (e non sul valore dell'arte) e la *Storia della Pittura* sulla adeguatezza del codice all'*uso* comunicativo (e non sull'operazionismo, se non il sintetico, chiarissimo, “derivato” che «un'opera d'arte non può essere costruita, né messa a punto alla cieca», occorrendo prima un progetto o almeno una preliminare scaletta, per quanto minima, di appunti e riferimenti visivi)²⁹.

In buona sostanza, transitando per *Storia della Pittura* e *Rappresentazione* Gioseffi in questa *Storia* non è più come è agli inizi dei suoi studi quando l'intesa della “scienza” dell'arte con la filosofia dell'arte sembra inattuabile. Al punto che questa impraticabilità determinò la sua scelta di dedicarsi, come storico dell'arte, proprio allo studio “di frontiera” della rappresentazione dello spazio. In un raro passo autobiografico, nella *Rappresentazione* ci confessa la motivazione ai suoi primi studi di prospettiva: «contavo infatti di trovarmi di fronte anche nel nostro campo a “verità” (o “falsità”) non solamente opinabili ma dimostrabili in qualche modo»³⁰. Quindi scelse di dedicarsi specificatamente allo studio della rappresentazione dello spazio “misurabile”, dalla quale posizione testò ed elaborò la possibilità di una più larga “spiegazione” operazionista dell'arte.

Forse il conto con la verità non è ancora saldato alla metà degli anni Ottanta, quando l'operazionista Gioseffi usa il passato «contavo» in merito alla verità scientifica, e quando il semiologo Gioseffi sostiene che un aspirante critico deve darsi l'obiettivo di arrivare a comprendere ciò che l'opera d'arte esprime e in quale grado, eventualmente con il confrontare «la propria umanità con quella dell'autore e misurare questa su quella»³¹.

Proviamo a capire se e cosa la *Storia europea* ci offre di nuovo a riguardo: selezioniamo, ad esempio, un argomento tipico, “a due fronti”, dei suoi studi su Brunelleschi, che qui sembra avere un lieve nuovo orientamento: ora comprendiamo meglio perché quando studiavamo le tavolette di Brunelleschi – e ci faceva condurre sugli specchi dell'Istituto le prove geometrico-tolemaiche di verifica operatoria della loro verità proiettiva – insisteva in aula anche sull'importanza della burla del grasso legnaiolo. Con essa Brunelleschi aveva voluto vedere «su cosa si fondava la stabilità dell'io in una concezione del mondo laica e naturalistica» quale era quella del primo Rinascimento. Ora capiamo che quella burla (storicamente determinata) ha un'importanza cruciale per la comprensione di quanto radicale sia la cultura operatoria in ogni soggetto di ogni epoca: perché è un caso esemplare in cui «incrociando insieme i dati di senso non concordi [si deve provare a] stabilire di concedere una fede, non certo assoluta, a quel *vero provvisorio* che l'analisi critica dei dati in nostro possesso e la loro manipolazione produttiva potranno veramente darci»³².

Sembra come se le argomentazioni tutte esposte e discusse, le dimostrazioni operazioniste e le significazioni semiologiche in questa *Storia* possano ritornare serenamente al soggetto. Un soggetto operante «che si sia riproposto dei fini»³³.

In questo ritorno al soggetto risulta emblematico un passo dedicato proprio a introdurre l'epistemologia operatoria: l'autore inaspettatamente dice che essa è «l'unica rispondente sia nel campo della conoscenza scientifica sia per una corretta critica delle arti»³⁴.

Gioseffi usa in questa *Storia*, conclusiva del suo lavoro di studioso, una correlazione atipica, che stabilisce più che un rapporto a distanza: mette in primo termine di relazione reciproca la scienza – e ce lo aspettavamo – ma nel secondo termine colloca non la conoscenza dell'arte “scientifica” (della storia, della lingua, delle tecniche), bensì per la prima volta, in maniera certamente ponderatissima, la *critica delle arti*.

Ora, conseguentemente all'ampio rodaggio fatto della “sua” semiologia operazionistica, per Gioseffi la critica delle arti è una conoscenza alla pari della conoscenza scientifica. Esse sono accomunate e corrispondenti grazie alla similitudine del procedimento operativo che sta alla base dell'indagine

di validazione delle loro verità (e sarà un vero provvisorio datoci dall'analisi critica dei dati in nostro possesso).

Una *critica delle arti* che potremmo descrivere come la “responsabilità di conoscenza” della storia dell'arte nel proporsi dei fini valutativi.

Possiamo interpretare la nuova posizione in cui Gioseffi pone questa sua (critica) conoscenza delle arti (nel frattempo diventate plurali) forse dunque come una traccia di conferma *post quem* a quanto si diceva: dello scopo di intermediazione affidato fin da principio da Gioseffi al metodo operatorio in relazione ai problemi di conciliazione avuti dalla sua generazione³⁵?

Certamente Gioseffi muove una conciliazione complessa con “i padri” che è molto coraggiosamente orientata e non solo riferita ai padri diretti. In questo, a nostro avviso, il suo contributo per andare “oltre l'ostacolo” della sua generazione oggi risulta esemplare *in quella generazione* e nell'allargamento del modello strutturalista dell'epoca: vi partecipa con una risposta di sintesi, trasformando una epistemologia «operazionista con qualche ritocco»³⁶ in una lucida prassi critica.

Si dispiega ora una innovativa visione illuminista-umanista (che è naturale a Gioseffi per la sua profonda conoscenza filologica dell'umanesimo storico e della *lingua* “tecnica” di rinascita dell'Antico): egli usa l'operazionismo come chiave per legare risolutamente la definizione del senso del soggetto a un recupero del significato autentico dell'umanesimo nella sua più ampia accezione, valida “provvisoriamente” ad oggi, anche per l'uomo moderno e digitale.

È questa una ricerca di una verità “critica” soggettiva. Convince che Gioseffi, trovandosi già su un percorso dal quale ci aveva sempre finora riferito di una verità interna a un sistema linguistico visivo storicamente determinato, con facilità arrivi alla sosta in cui è compito “superiore” della critica, rispetto alla storia dell'arte (una volta cioè ben apprese *anche* le procedure operatorie della storia dell'arte), di tentare di stabilire un «vero provvisorio» e di tendere così ad essere quanto più possibile una critica “corretta”³⁷.

Lo spostamento – che è approccio estetico (e qui Gioseffi sottolinea che ogni approccio estetico è sempre etico) – si vede anche nel non uguale modo che lo studioso ha di “collocare” la grandezza degli esiti “pubblici” di Prassitele e di Piero della Francesca. Come abbiamo visto, per Piero, nel 1980, riferiva in maniera strettamente linguistica (su quale problema quell'artista aveva raggiunto il “dominio” assoluto). Di Prassitele invece, nella *Storia*, racconta di quel qualcosa di molto umano restituito dallo scultore, che potrebbe avere anche altre soluzioni linguistiche nella storia e nel-

la geografia, ma per ognuna nuova di esse i capolavori di Prassitele saranno oramai sempre “precedenti” espressivi ineludibili. Gioseffi dice infatti:

Prassitele arriva al punto giusto. [...] Aveva assunto il morbido modellato fidiaco e una modesta carica di *pathos* scopadeo per fare dei suoi dèi, dei suoi semidei e delle sue figure femminili un capolavoro di consolante, malinconica dolcezza³⁸.

La scrittura specchia il pensiero

La propensione stilistica tende verso una scrittura molto asciutta, una complessa elaborazione delle frasi, una originalissima aspra interpunzione, e un altrettanto originale uso del corsivo come un rafforzato virgolettato (usato soprattutto per sottolineare i “suoi” concetti): essa è un modo di visualizzare efficacissimo. A sua volta “fotografa” il modo di Gioseffi di ragionare per immagini e per sintesi schematiche. Come se davanti a un monumento o a un suo particolare la mente dello studioso aprisse simultaneamente una sua personale, e vastissima, cartella di immagini affini scorrendole in rapida sequenza – valgano per tutti, in copertina di questo volume, le inaspettate (e stupefacenti) “relazioni” di Picasso osservate fin dalla metà degli anni Sessanta.

Il lessico è ricchissimo, la precisione dei termini è massima: la determinazione di Gioseffi è di non lasciare niente di ambiguo, di non distrarre il pensiero con il superfluo. Ogni sostantivo o aggettivo hanno infatti una ragione di stare proprio dove stanno.

In sostanza dobbiamo essere noi attenti a quello che leggiamo perché così – non ce lo aspettavamo – troviamo noi stessi proprio lì: siamo veramente e confortevolmente nella casa di Augusto, o nello studio di Dürer, siamo nella quotidianità del vivere antico dell’arte come se la continuità (e la frequentazione) non si fosse mai interrotta. Destinatari di una trasmissione impagabile di *comprensione del testo visivo*, vediamo le immagini di “quei” templi greci anche se non li conoscevamo perché gli strumenti di riconoscimento e per la mnemonica che ci sono offerti sono efficacissimi³⁹. Ciò ci riporta a un’altra specialità della semiotica di Gioseffi:

Diremo dunque che i segni in genere (suoni, linee, colori, parole) servono per richiamare alla mente anzitutto e in sequenze attendibili gli eventi della nostra esistenza quotidiana: sono dunque necessari per comunicare ad altri i nostri pensieri, ma anche per chiarirli a noi stessi, organizzarli sistematicamente e renderli operativi.⁴⁰

E comprendiamo ancora una volta quanto radicale ad ogni livello sia il suo affidare a una teoria operatoria il compito di guida: per rendere certa, quanto più possibile, la nostra esperienza del mondo e responsabile

il modo che abbiamo per processarne il senso⁴¹. Questo, ci sentiamo di dire, è il valore aggiunto del suo magistero (non limitato dentro ai confini della storia dell'arte), della sua filosofia della formazione in termini di *bildung* permanente, che ha impregnato e accomuna in una vera e riconoscibile "scuola di Gioseffi" tutti gli allievi, anche quelli che hanno percorso la professione su strade lontane dalla storia dell'arte⁴².

Avventura di un nuovo racconto

Ed ecco che negli anni Novanta Decio Gioseffi accoglie l'invito di scrivere una storia dell'arte in Europa. È l'«editore di razza» Mario Casamassima a proporglielo⁴³. Per Casamassima, Gioseffi stila una prima breve bozza manoscritta di come trattare testo e immagini, comprendente anche uno schema per punti (di cui alcuni estratti sono stati qui richiamati), presumibilmente all'inizio del 1991 poiché nel maggio dello stesso anno prepara una seconda bozza, stavolta dattiloscritta e più dettagliata, che è traccia definitiva per il futuro progetto editoriale. La descrizione comprende la distinzione in 13 capitoli e un percorso che va dall'arte dell'Asia anteriore antica e della Grecia preclassica alla pittura degli anni Cinquanta del Novecento⁴⁴. Sono previsti dunque due volumi e Gioseffi licenzierà il primo nell'estate del 1993: un percorso che si snoda dalle origini della rappresentazione figurata fino a Michelangelo. Il secondo volume, il cui contenuto era già stato tratteggiato nelle citate due bozze dell'opera, non verrà mai scritto: una serie di circostanze personali non felici ne interrompono la stesura che Gioseffi allora abbandona del tutto, lasciando quanto finora scritto corretto solo una prima volta, ma che molte altre ancora, come sua abitudine, sarebbe stato rivisto. Un aiuto alla stesura e consegna degli elaborati per il primo volume è dato dall'allievo Maurizio Lorber e dalla moglie Carmen Segon, che fanno da tramite con l'editore Casamassima. Nel novembre 2007, a pochi mesi di distanza dalla morte di Gioseffi avvenuta nel marzo di quell'anno, l'editore vorrebbe pubblicare almeno quanto già approntato assieme anche a parte delle immagini che avrebbero dovuto accompagnare il testo: allora, su suggerimento di Giuseppe Bergamini, chiede una consulenza in merito a Nicoletta Zanni e Giuliana Carbi. Ma neanche questo nuovo progetto prende avvio e il tutto rimane congelato. Nel 2015 Nicoletta Zanni parla al Convegno di Perugia dell'esistenza del testo⁴⁵. Confortata dall'intuizione di Gianni Contessi, la spinta per la pubblicazione arriva nell'estate del 2019: con la celebrazione del Centenario della nascita di Gioseffi prende corpo, alla presenza di una quarantina di suoi laureati, l'idea di pubblicare il testo. A distanza quindi di circa trent'anni dalla sua prima stesura,

un manipolo di “scolari” (come Gioseffi amava chiamare i suoi allievi migliori) avvia una revisione della fonte dattiloscritta, organizzata a segmenti secondo le competenze di ciascuno. Si interviene sul testo il meno possibile – ad esempio, si sceglie di non aggiornare le interpretazioni iconologiche (così a proposito del Cratere dell’Aurora rimane il Ratto di Orizia e non l’odierno Peleo e Teti), di rendere uniforme lo stile grafico dei titoli delle opere di architettura, scultura e pittura (prevalentemente preferiti dall’autore “in tondo”), di lasciare gli “agganci”, consueti nella scrittura, al tempo in cui il testo fu redatto (per cui si leggeranno parole come “recente”, “oggi”, “attuale” ecc. che rimangono riferite al presente degli anni Novanta).

Si pensa, nella riunione del Centenario, di dare inizio a una serie di iniziative volte a valorizzare e attualizzare il pensiero dello studioso e si forma a tal fine un comitato di enti promotori costituito anche da istituzioni con cui Gioseffi aveva collaborato: questi soggetti promuovono anche la presente opera editoriale. Tra essi, la Società di Minerva di Trieste e il Comitato Trieste Contemporanea si offrono di supportarne la pubblicazione. Un incoraggiamento a dare alle stampe la *Storia dell’arte in Europa* proviene anche dal figlio di Ragghianti, Francesco, nell’agosto 2020. Roberto de Rubertis, per l’antica collaborazione e amicizia con Gioseffi, propone che sia la collana “I libri di XY”, da lui diretta e coordinata da Giovanna Massari, ad accogliere il volume che quindi esce per i tipi di Il Poligrafo e Università degli Studi di Trento.

Quanto alle 32 tavole di immagini pubblicate, abbiamo scelto di proporre alcuni dei testi visivi più originali forniti da Gioseffi nel volume, estraendoli da un materiale considerato al tempo secondario, tuttavia oggi filologicamente apprezzabile. Le riproduzioni sono infatti tratte dai vetrini e cartoni fotografici che accompagnavano lo studente nell’apprendimento dalle dispense dei suoi corsi universitari. Cercati appositamente ai fini di possibilmente corredare questo volume e fortunatamente ritrovati, cartoni e vetrini restituiscono certamente anche il sapore delle sue lezioni, ma il loro valore risiede nel fatto di appartenere al *corpus* dei suoi disegni di ricostruzione prospettica e degli emblematici confronti che sanciscono l’applicazione del suo metodo di selezione della rilevanza e di comparazione delle costanti formali: a distanza di quasi cinquant’anni mantengono, ci sembra, la loro eccezionale efficacia. E la sorpresa è di trovarne di nuovi altrettanto stimolanti avanzati qui per la prima volta.

A supporto iconografico aggiuntivo rispetto alle tavole pubblicate, le curatrici hanno predisposto un “atlante” di immagini. Ad esso riferiscono i numeri a margine del testo. Questi rimandano a corrispondenti link sul sito www.xydigitale.it: dai quali poter consultare ulteriori immagini, che appaiano in Internet, delle opere prese in esame da Decio Gioseffi.

Ringraziamo per la preziosissima e paziente opera prestata nella lettura di revisione del testo Adriana Casertano, Roberto Curci, Rossella Fabiani, Patrizia Fasolato, Gaia Furlan, Giovanni Luca, Maddalena Malni, Claudia Morgan, Gabriella Parodi, Giuseppina Perusini, Teresa Perusini, Davide Sciuto, Costanza Travaglini, Francesca Venuto; per le determinanti consulenze specialistiche provvedute Antonino Caleca, Serena Cattaruzza, Gianni Contessi, Giorgio Derossi, Roberto de Rubertis, Franco Firmiani, Augusto Frasca, Maurizio Lorber, Luciano Maffeo, Giovanna A. Massari, David Clyde Snelling, Sergio Tavano, Valerio Terraroli, Claudio Zaccaria; per il supporto istituzionale Guido Beltramini, Franco Bocchieri, Paolo Bolpagni, Federico Carpi, Roberto Cassanelli, Roberto Di Lenarda, Maurizio Di Stefano, Rossella Fabiani, Susana Garcia, Emanuela Marassi, Melanie Ohnemus, Francesca Paniccia, Maria Cristina Pinzani, Paolo Quazzolo, Massimiliano Rossi, Gisella Vismara. Un ringraziamento va all'assistenza e all'amicizia di Ilaria Abbondandolo, Nadia Barella, Nick Carter, Claudia Colecchia, Adriana Jesurun, Giulia Lantier, Roberto Luciano, Marina Lutmann, Carmen Segon, Elettra Maria Spolverini. Ringraziamo inoltre per la revisione editoriale Fabio Luce, Sonia Ortu, Cristina Pellegatta e Cristina Volpi.

Note

¹ L'ultima revisione del dattiloscritto del testo che risale al giugno 1993 e che qui si pubblica (assieme ad altri documenti appartenuti allo studioso triestino) viene donata da Nicoletta Zanni all'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale dell'Università di Trieste in seguito al suo recupero già comunicato al convegno di Perugia: N. ZANNI, *Gli studi di storia dell'architettura medievale e rinascimentale di Decio Gioseffi: tra architettura e arte visiva*, in C. GALASSI, (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del Convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte SISCA (Perugia, 17-19 novembre 2015), Perugia, Aguaplano, 2017, pp. 95-106. Tra gli altri documenti donati ci sono le due bozze preparatorie dell'opera, la prima manoscritta e la seconda dattiloscritta. Per un approfondimento si vedano le note 44 e 45.

² Gioseffi ha apprezzato molto *La forma del tempo* (G. KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven - London, Yale University Press, 1962), in cui i parametri dell'antropologia culturale vengono applicati alla storia artistica. «Kubler propone una storia dell'arte come storia di "cose" o di oggetti, antitetica ad una storia di artisti, espressione sostanziale di individualità creative che esprimono nelle opere la loro visione del mondo. [...] In questa storia di cose gli oggetti vengono inseriti in una griglia strutturale di "sequenze formali" o di "serie", considerate in una prospettiva di variabilità di durata temporale» (G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, Utet, 1995, p. 394).

³ Gioseffi già nel 1987, in una presentazione extraeuropea dell'arte italiana, anticipa la sua ragionata convinzione del ruolo di collante europeo dell'eredità dell'Antico che svi-

lupperà poi in questa *Storia*: «Malgrado le divergenze e la discontinuità delle successioni a breve e medio termine, la nostra arte e la cultura europea in genere costituiscono un ciclo unitario. E il mastice che lo lega è nella comune matrice greco-romana nella quale tutti i popoli d'Europa (e ora del mondo) si sono prima o poi riconosciuti e la cui onerosa eredità morale hanno accettato e promosso come legittimi eredi. È per così dire l'eredità di Prometeo: che implica l'impegno laico e civile della ricerca e della difesa della "verità" costi quel che costi» (D. GIOSEFFI, *Italy's Contribution: Perspective and the Renaissance*, in *Space in European Art*, Catalogo della mostra promossa dal Consiglio d'Europa (Tokyo, 22 marzo - 14 giugno 1987), Tokyo, The National Museum of Western Art, 1987; trad. it. *Il contributo dell'Italia: Prospettiva e Rinascimento*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 10, 1988, p. 11).

⁴ Le due citazioni sono tratte da un dattiloscritto per un intervento programmato ritrovato tra le carte di Gioseffi, che fu traccia per un discorso a un Congresso del Rotary di Trieste tenuto presumibilmente dopo il 1983, e ora parte della citata donazione Zanni all'Archivio dell'Università di Trieste.

⁵ Si veda p. 89. Su Giorgio Oberweger si veda A. FRASCA, *Infinito Oberweger*, Roma, Federazione Italiana di Atletica Leggera, 2000.

⁶ Si veda p. 62.

⁷ Il valore storico-culturale dell'insegnamento impartito da Vienna al mondo dell'archeologia e della storia dell'arte fu infatti sempre tenuto presente da Decio Gioseffi, che lo aveva potuto apprendere già all'Università di Padova laureandosi in Archeologia nel 1942 con Carlo Anti, e senz'altro in seguito apprezzare con la frequentazione della coppia Collobi-Ragghianti. Tra il 1953 e il 1963 vengono proposti in traduzione italiana i testi fondamentali di quella prestigiosa Scuola. Nella commemorazione dello storico dell'arte goriziano Antonio Morassi (che si era laureato all'Università di Vienna alla Scuola di Dvořák e Schlosser appunto, prima di "ri-laurearsi" anche alla Scuola di Adolfo Venturi a Roma), Gioseffi affermava che, a parte i protagonisti e i fondatori della moderna storia dell'arte (Wickhoff e Riegl), «più o meno epigoni di Vienna sono al presente tutti quelli che oggi operano nel campo della storia dell'arte nel mondo. Specialmente nei paesi anglosassoni» (D. GIOSEFFI, *Antonio Morassi*, «Studi Goriziani», 1, 1977, p. 27). Gli echi della scuola viennese di storia dell'arte, grazie alla presenza a Gorizia di Carl von Czoernig e della Zentral Commission impegnati nella salvaguardia e nella schedatura del patrimonio monumentale (e non solo) nei territori asburgici, sono testimoniati anche attraverso gli studi di Sergio Tavano, autore e già docente di Storia dell'arte bizantina a Trieste, che viene più volte qui citato da Gioseffi, specie a proposito di Ravenna e di Santa Sofia. Si veda S. TAVANO, «Wiener Schule» e «Central-Commission» fra Aquileia e Gorizia, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 10, 1988, pp. 97-139.

⁸ Cfr. p. 196 per Picasso; p. 23 per Cameron; p. 79 per Hodler.

⁹ Si tratta di D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963. Nicoletta Zanni raccoglie questo parere di Antonino Caleca nel luglio 2021. Di *Giotto architetto* la studiosa scrive che è «un libro destinato a innovare gli studi giotteschi basandosi sull'ipotesi che il grande toscano, esperto nell'architettura dipinta, fosse anche il progettista della Cappella degli Scrovegni, oltre che del Campanile del Duomo di Firenze e del Ponte della Carraia. Un libro oggi pressoché introvabile, ma fortunatamente dal 2009 interamente digitalizzato dall'Università del Michigan» (N. ZANNI, *Gli studi di storia dell'architettura medievale e rinascimentale di Decio Gioseffi: tra architettura e arte visiva*, cit., p. 96).

¹⁰ Il pensiero di Gombrich era stato centrale nell'intervento dell'aprile 1967 tenuto da Gioseffi in occasione della *Lectio* per l'affidamento della cattedra di Storia dell'Arte Me-

dioevale e Moderna (e poi pubblicato: D. GIOSEFFI, *Il progresso dell'arte*, «Critica d'Arte», 94, 1968, pp. 11-24). Qualche breve rapporto epistolare, rinfrancato da una grande stima reciproca e una profonda conoscenza dei classici greci e latini da parte di entrambi, segna il legame tra Gioseffi e Gombrich. Per il tramite di Nicoletta Zanni nei suoi soggiorni londinesi al Warburg, lo scambio vicendevole dei loro nuovi libri alimentava la reciproca costante conoscenza delle loro ricerche, in molta parte affini. «M'è avvenuto giorni fa – ricorda inoltre Gioseffi – di incontrarmi con Ernest H. Gombrich, il maggiore rappresentante al presente della storia dell'arte dell'area anglosassone, uscito dall'Austria fin dai tempi infauisti dell'*Anschluss*, ma non dimentico certo delle sue origini. Non c'eravamo mai incontrati benché m'avesse ripetutamente citato e in pratica sia stato lui a rendere noti i miei studi nei paesi di lingua anglosassone. M'aveva anche invitato molti anni fa al Warburg Institute di Londra da lui diretto e non ci potetti andare. [...] Mi rinnovò l'invito e gli risposi che ormai ero oppresso da mille impegni di piccolo cabotaggio e che tanto, anche se le leggevo stentatamente, le lingue ormai non le avrei imparate più. La sua risposta è stata sintomatica e indicativa di una certa omertà culturale che ancora sussiste tra le *diseicta membra* di quell'ormai antico *Commonwealth* culturale. Mi disse, semplicemente: “Ma lei parla comunque il latino”. Non l'avrebbe detto, temo, a chi fosse uscito da un attuale liceo». Vedi: D. GIOSEFFI, *Vocazione Europea dell'arte del Novecento a Trieste*, in L. MENEGAZZI (a cura di), *Universalità dell'arte*, Atti del Congresso 1982-1983 del Rotary International 206° Distretto (Udine, 23-24 aprile 1983), Treviso, 1982-1983, p. 61. Una curiosa conferma della sintonia fra Gombrich e Gioseffi proviene recentemente anche dal professor David Clyde Snelling, che aveva seguito le lezioni di entrambi.

¹¹ L'Archivio dell'Università di Trieste conserva un suo curriculum dattiloscritto che specifica alcuni dei riconoscimenti ottenuti dalle sue tesi sulla percezione visiva: «accolte dalla più qualificata critica straniera (Pirenne, Gombrich, Oertel, Lelkes, Klein, Kubovy)». Il suo contributo sulla prospettiva è stato persino considerato nell'ambito degli esperimenti spaziali della NASA.

¹² M. LORBER, *Il dibattito sulla rappresentazione spaziale in Decio Gioseffi e Erwin Panofsky. Prospettiva come forma simbolica e “perspectiva artificialis”*, in C. GALASSI (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, cit., pp. 107-132. Gombrich, nel suo libro *Art and Illusion* (pubblicato nel 1961 e tradotto in italiano nel 1965), considerò corretta la lettura di Gioseffi sui fondamenti della prospettiva contro le tesi di Panofsky. Inoltre, scrisse direttamente all'autore tedesco che «le tesi di Gioseffi non potevano essere facilmente superate», in una lettera datata 1 marzo 1960 (citata in E. GOMBRICH, *Dal mio tempo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 138). Il pensiero di Gioseffi sul generarsi della prospettiva dall'ottica è spiegato molto bene anche da Germain Bazin nel suo volume del 1986, qui nella sua traduzione italiana (G. BAZIN, *Storia della storia dell'arte. Da Vasari ai nostri giorni*, Napoli, Guida, 1993, p. 264). Ancora recentemente Fasolo e Migliari riprendono a indagare il pensiero di Panofsky e di Gioseffi alla luce di nuove conoscenze (M. FASOLO, R. MIGLIARI, *Decio Gioseffi e La Prospettiva come “forma simbolica”*, «Disegnare», 57, 2018, pp. 46-57). Cfr. anche D. GIOSEFFI, *Ottica*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1963, vol. X, coll. 273-286; D. GIOSEFFI, *Prospettiva*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1963, vol. XI, coll. 116-159.

¹³ Su Vitruvio e Agostino cfr. D. GIOSEFFI, *Arte, fare e vedere*, «Critica d'Arte», 139, 1975, pp. 3-10; D. GIOSEFFI, *Vitruvio: una semiologia dei sistemi visivi*, «Critica d'Arte», 146, 1976, pp. 3-7 (il testo viene scritto nel 1974); D. GIOSEFFI, *Agostino: una teoria generale dei segni*, «Critica d'Arte», 148-149, 1976, pp. 93-99 (anche questo testo viene scritto nel 1974).

¹⁴ Il patrimonio artistico locale viene valorizzato da Decio Gioseffi anche con l'ideazione e la direzione della collana della Cassa di Risparmio di Trieste "Pittori triestini", dal 1971 al 1991: un'impresa editoriale che promuoveva nuovi studi originati, similmente, anche dalle tesi di laurea dei suoi allievi. In seguito, per la Cassa di Risparmio sono stati chiamati a coordinare le monografie sulla produzione artistica del territorio Franco Firmiani, Giuseppe Pavanello e oggi Alessandro Del Puppo.

¹⁵ La citazione è tratta dal curriculum alla nota 11. *L'Introduzione* viene preparata per il corso universitario dell'anno accademico 1969-1970 e diventa con il tempo la fonte ufficiale dei principi basilari che sempre guideranno la sua lettura dei codici visivi. Il testo viene infatti ripreso e pubblicato due volte: 1) D. GIOSEFFI, *Sistemi visivi: convenzioni e criteri d'interpretazione*, «Critica d'Arte», 115, 1971, pp. 3-30; 2) D. GIOSEFFI, *Introduzione all'arte 1969*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 5-6, 1982, pp. 11-63. Nel testo del 1982 lo studioso unisce una *Nota aggiunta* in cui elenca altri suoi contributi di filologia visiva; altresì fa chiarezza sulla invertita sequenza di pubblicazione nella rivista triestina dell'*Introduzione all'arte 1969*, pubblicata nel 1982, e del testo, anch'esso generato da un corso universitario (Complementi 1974-1975, a.a. 1974-1975), che era inteso come una sua continuazione e che è invece pubblicato due anni prima: D. GIOSEFFI, *Introduzione all'arte, introduzione a Piero*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 4, 1980, pp. 9-20. Qui la *Nota aggiunta* chiarisce come lo sviluppo del suo pensiero si traduca sempre in didattica diretta: «Un corso introduttivo di carattere metodologico è stato del resto da me costantemente premesso alla trattazione monografica in quasi vent'anni di insegnamento nel campo delle discipline storico-artistiche. Un corso ogni anno diversamente articolato e "mirato" in un certo senso secondo la direzione più confacente al successivo corso monografico. Ma solo tre sono le *stesure leggibili* documentate, che per me (e penso per i miei scolari) rappresentano un punto di riferimento abbastanza coerente nella loro pur inevitabile storicità. La prima è *l'Introduzione alla Critica d'Arte* premessa a un corso di Storia della Critica (di carattere per il resto manualistico o istituzionale) tenuto nell'anno 1958-1959, dove l'aspetto linguistico dell'arte figurativa è comunque il prevalente (non ancora chiaramente definiti per contro i concetti di convenzionalità e di pluralità dei "codici"), la seconda è datata 1968-1969, la terza è la presente e risale al 1974». In chiusa fa una lista completa dei contributi finora apportati «nel campo della metodologia della storia dell'arte considerata dal punto di vista semilogico o linguistico». Della prima dispensa citata (mai pubblicata) riferisce ampiamente Nicoletta Zanni nel convegno del 2015 (si veda nota 1). L'applicazione di questa metodologia avrà poi un campo operatorio esteso di verifica che produrrà prima la *Storia della Pittura* De Agostini nel 1983 e poi questa *Storia dell'arte in Europa*.

¹⁶ D. GIOSEFFI, *Palladio oggi: dal Wittkower al postmoderno*, «Annali di architettura», 1, 1989, p. 106.

¹⁷ *Ibid.* Per una precedente sintesi delle linee fondamentali della sua adesione alla teoria operatoria unificata cfr. D. GIOSEFFI, *Labbicci (l'«A», la «B» e la «C») della prospettiva: Tolomeo, Vitruvio, Brunelleschi*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 3, 1979, pp. 11-36 (si segnala che in questo testo viene anche fornito un elenco aggiornato degli studi relativi a problemi inerenti alla prospettiva); D. GIOSEFFI, *Lo spazio nell'arte*, in *Enciclopedia Universale UNEDI. Storia e problemi dell'arte*, Milano, Scode, 1982, pp. 326-329. Gioseffi si avvicina all'operazionismo fin dall'*Introduzione all'arte 1969* (si veda nota 15) quando si chiede: «Che cos'è l'arte? È una domanda che sembra sottrarsi a qualsiasi risposta univoca, ma che senza risposta (senza "risposte") non può restare. Per un motivo assai semplice, che tuttavia potrà emergere chiaramente solo sul fondamento del moderno "operazionismo"». Sull'operazionismo illuminanti sono state le spiegazioni sulle sue definizioni e diffusioni dateci nel febbraio 2019 da Giorgio

Derossi, già docente di Filosofia teoretica all'Università di Trieste. Lo studioso ci ha confermato i collegamenti che si istituiscono tra questa teoria e la percettologia contemporanea e ci ha partecipato la sua opinione che l'operazionismo avrebbe bisogno di una rinnovata "manutenzione".

¹⁸ Ammette di essere debitore a Ragghianti del suo accostamento a Vico, come segnala Maurizio Lorber: «Ci ho messo molto per accorgermi di quanto la posizione di Vico (meglio da me conosciuto attraverso il lungo e produttivo ancorché intermittente sodalizio con il Ragghianti) potesse riuscire di supporto alla concezione operatoria (secondo Bridgman e Dingler) che mi pareva di poter più facilmente condividere riguardo una teoria generale della conoscenza» (M. LORBER, *Il dibattito sulla rappresentazione spaziale in Decio Gioseffi e Erwin Panofsky. Prospettiva come forma simbolica e "perspectiva artificialis"*, cit., p. 130). Quanto alla misurabilità, si vedano soprattutto i contributi di Gioseffi su Brunelleschi, a partire dalla dispensa *Brunelleschi e lo spazio del '400* (a.a. 1965-1966). Cfr. anche D. GIOSEFFI, *Realtà e conoscenza nel Brunelleschi*, «Critica d'Arte», 85, 1967, pp. 8-18; D. GIOSEFFI, *Filippo Brunelleschi e la svolta "copernicana": la formalizzazione geometrica della prospettiva*, in *Filippo Brunelleschi la sua opera il suo tempo*, Atti del convegno (Firenze, 18-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, 1980, pp. 81-91; D. GIOSEFFI, *Continuità della prospettiva da Democrito a Brunelleschi*, in C. KRAUSE (a cura di), *La prospettiva pittorica, un convegno*, Roma, Bibliotheca Helvetica Romana, 1985, pp. 25-41.

¹⁹ G. KUBLER, *La forma del tempo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 27. Questa relatività, per così dire, della nozione di tempo viene rilevata istituendo la celebre analogia tra opere d'arte e stelle. «Conoscere il passato è un'impresa altrettanto stupefacente che conoscere le stelle», ci dice Kubler, quindi anche accomunando il lavoro di osservazione degli scienziati di astronomia e quello degli storici dell'arte: entrambi formulerebbero teorie, occupandosi «di manifestazioni notate nel presente ma accadute nel passato».

²⁰ Il problema, forse proprio perché derivato da una fonte di filosofia dell'arte qui molto autorevole come Benedetto Croce, è fin troppo squisitamente italiano: il punto era, probabilmente anche per Gioseffi, quello di "collocare" le sue scelte di metodo rispetto al pensiero crociano sulla natura della storiografia (e che la storia non è scienza), ma la profonda complessità di questo rilevamento di posizione aveva comunque mantenuto aperta la possibilità di accettare una definizione dell'estetica come linguistica generale, ribadita anche in questa *Storia* (si veda qui p. 21). Per la relazione con Croce cfr. anche D. GIOSEFFI, *La critica delle arti figurative*, «Pagine istriane», 13, 1953, pp. 39-46 (riedito in D. GIOSEFFI, *Benedetto Croce 1953: la critica delle arti figurative*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 7, 1984, pp. 9-30).

²¹ Quanto agli apporti da ambiti disciplinari affini, ad esempio: è verosimile che per gli interessi profondi e continui verso le lingue storiche e la linguistica (rappresentati anche in questa *Storia*) Gioseffi potesse tenere ugualmente conto (molto) delle considerazioni di linguistica strutturale di un "padre" comune come Ferdinand de Saussure, ma anche del rapporto tra la dimensione semiologica e la dimensione semantica del linguaggio indagato da Émile Benveniste. Studioso quest'ultimo che sarebbe più un "nipote" di de Saussure, ma attraverso una intermediazione forse importante per un Gioseffi operazionista di Antoine Meillet (allievo di de Saussure e maestro di Benveniste), che per primo affronta la questione omerica con una pragmatica (studio della relazione dei segni con chi li usa) sulla formularità dell'*Iliade*.

²² D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, «XY dimensioni del disegno», 1, 1986, p. 68. L'importante testo viene ripubblicato in «Arte in Friuli, arte a Trieste», 14, 1994, pp. 247-282. Merita qui ricordare che questo numero della rivista triestina viene

monograficamente dedicato agli scritti di Decio Gioseffi sulla prospettiva, riproponendo, oltre che la citata *Rappresentazione*, la *Perspectiva artificialis* (1957), i suoi due *Complementi di prospettiva* (1, 1957 e 2, 1958) e il testo *Il rilievo tra storia e scienza*, già pubblicato nel 1988 su «XY dimensioni del disegno», 6-7.

²³ D. GIOSEFFI, *Storia della Pittura. Dal IV all'XI secolo*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1983, vol. I, p. 17. La modalità progressiva di attribuzione di significato ai segni è qui per Gioseffi collegata e affine al processo di evoluzione dalle *voces* casuali ai *vocabula* che significano le cose, che determinerebbe, secondo il celebre racconto degli uomini primitivi intorno al fuoco narrato da Vitruvio, la nascita del linguaggio parlato. Anche qui riproposto a p. 27.

²⁴ Si veda qui p. 22. Di disegno Gioseffi si è occupato in tutti i suoi contributi dedicati all'architettura. Ci limitiamo a citare un passo relativo a Palladio sulla processualità del progetto: «Dalla prima idea all'opera finita. Si tratta pur sempre di un processo continuo e ininterrotto, in cui le “fasi intermedie documentabili” sono, per lo più, assai più che una sola. E il medesimo vale per ogni altra forma di processualità artistica: pittorica, sculturale, musicale o letteraria» (D. GIOSEFFI, *I disegni dei «Quattro Libri» come modelli. Modellistica architettonica e teoria dei modelli*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 22, 1980, p. 46).

²⁵ Si vedano qui pp. 37 e 34.

²⁶ La citazione proviene da D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, cit., p. 66. Il testo prosegue poi con la descrizione delle fasi del pupazzetto di Morris. Cfr. anche qui alle pp. 31-34 la successione di Morris secondo Gioseffi (l'immagine del pupazzetto si trova in D. MORRIS, *Biologia dell'arte*, Milano, Bompiani, 1969, fig. 39). Sulla presenza-assenza della linea un esempio che viene spesso ripreso – anche qui a p. 36 – è nel modo di rappresentare in pittura i solidi geometrici dell'artista triestino Lucio Saffaro, che viene per la prima volta chiamato in causa in D. GIOSEFFI, *Lo storico dell'arte di fronte all'illustrazione scientifica*, «Acta Medicae Historiae Patavina», 27, 1980-1981, pp. 13-28.

²⁷ D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, cit., pp. 62, 64. Questo punto si lega al racconto di Vitruvio sull'istituzione del linguaggio verbale. Ma è anche debitore dello studio approfondito fatto da Gioseffi su Agostino. Trovando “sensazionale” il contenuto del secondo libro del *De doctrina christiana* del santo filosofo, Gioseffi afferma: «Dalle pagine di Agostino emerge in sostanza una teoria generale del segno bastantemente spregiudicata e “laica” [...] quando sia ritrascritta in senso operativo» (GIOSEFFI, D., *Agostino: una teoria generale dei segni*, cit., p. 95).

²⁸ L'impressione è che qui Gioseffi voglia anche prendere posizione in merito alla conciliazione tra serie finite e sequenze aperte che propone Kubler per le sue classi formali (G. KUBLER, *La forma del tempo*, cit., p. 67). Per Prassitele cfr. qui p. 97. Per Piero e per il concetto di «fatto pubblico» si veda GIOSEFFI, D., *Introduzione all'arte, introduzione a Piero*, cit., p. 24. Quanto al metodo di Cartesio («volendo risolvere un problema si deve anzitutto [...] dare nomi a ogni segmento che risulti necessario per la costruzione del problema, sia che il segmento risulti dato, sia che sia incognito rispetto agli altri») si legga D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, cit., p. 62.

²⁹ D. GIOSEFFI, *Storia della Pittura. Dal IV all'XI secolo*, cit., p. 12.

³⁰ D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, cit., p. 56.

³¹ Merita trascrivere il brano per intero: «Non ci sono ricette che insegnino a come fare per raggiungere un alto livello espressivo all'aspirante autore; né come riconoscerlo ad un aspirante critico. Di fronte al capolavoro presunto non resta che confrontare la propria umanità con quella dell'autore e misurare questa su quella sperando che si tratti di

una umanità comparabile. Potrà riuscire o non riuscire. Ma avrà senso provare soltanto se, conoscendo la lingua, già si sia letto o decifrato il testo limitatamente al significato banale e alle informazioni del primo tipo e grado» (D. GIOSEFFI, *Storia della Pittura. Dal IV all'XI secolo*, cit., p. 14). Ciò che importa dunque è riuscire a cogliere anche il livello espressivo. «Prima saper la lingua e poi leggere»: è molto interessante che Gioseffi dica esplicitamente, sempre, che lo studio e la comprensione della lingua non è un approdo finale, per quanto complesso, bensì un passaggio imprescindibile per arrivare a formulare un giudizio di valore. Gioseffi lo scrive già nella citata *Introduzione all'arte 1969* e lo ribadisce anche in questa *Storia*, nelle primissime pagine: si vedano pp. 20-21. Seguendo l'insegnamento del suo maestro Luigi Coletti, la cui impostazione linguistica precorreva di molto le teorie semiotiche, per Gioseffi dunque l'arte non è solo un sistema semantico storicamente determinato ma anche il racconto di come l'umanità si sia venuta umanizzando, riprendendo una frase crociana che anche Berenson avrebbe fatta sua (N. ZANNI, *Ricordo di Decio Gioseffi*, «Quaderni giuliani di storia», 1, 2007, pp. 227-231).

³² Cfr. qui a p. 286. Vediamo anche qui perché ne accennasse in relazione all'ambiguità del termine Manierismo e al fatto che la prospettiva, per certi autori, assolutizzando il punto di vista dimostrerebbe che il Rinascimento precedentemente si era basato invece sulla fede nella stabilità dell'io. Il suo dire che «la prospettiva fa esattamente il contrario [e] relativizza il punto di vista ché ognuno se lo porta dietro» sembra avere qui un senso più largo. Questo è un punto cruciale della lettura del passaggio dal Rinascimento al Manierismo di Gioseffi, che merita leggere con attenzione più avanti nel testo quando tratta di «Quanto poco sia utile il concetto di manierismo: Hauser e Brunelleschi», pp. 284-286.

³³ Già nell'*Introduzione all'arte 1969* il soggetto per Gioseffi è un «assioma» che non ha bisogno di dimostrazione. Gioseffi esplicita poi nel 1986 che all'operazionismo deve essere premessa una «pregiudiziale che molti diranno idealista o per lo meno kantiana: e kantiana in qualche modo è veramente. Ci viene da Dingler e non da Bridgman. E dice in sostanza che «prima della scienza (prima che qualsiasi processo conoscitivo in senso sistematico e metodico sia stato avviato) esiste da parte di un soggetto (e sia, e quanto si voglia pesantemente, ancora implicato nella condizione animale) una decisione di raggiungere il dominio cosciente, concettuale e manuale, della realtà» (D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, cit., p. 58). Si veda nello stesso testo, quanto alle dimostrazioni: «nessuna altra cosa può essere dimostrata, se non nella presunzione che ci sia un soggetto operante»; quanto alle significazioni, come si è già visto: «senza la tacita premessa della presenza di un soggetto che ha già dato un "nome" [...] nulla significa nulla»; infine, quanto al soggetto operante: «Nessuna proposizione avrà senso se non "per un soggetto" che abbia posto se stesso come soggetto e che si sia riproposto dei fini».

³⁴ Si veda qui p. 37.

³⁵ Nella *Storia dell'arte in Europa*, qui a p. 21, Gioseffi si chiede a un certo punto: «È questo giudizio un giudizio estetico? – e risponde – Sì, se accettiamo che l'estetica sia come l'intendeva Benedetto Croce una linguistica generale che apre le porte di epoche o stili per noi cifrati o lontani (più o meno come se fossero poesie scritte in una lingua straniera) e ci aiuti a formulare un giudizio pertinente e (secondo quanto risulta dai suoi ultimi colloqui con il Ragghianti) anche *quantificabile* in termini di più e meno nell'ambito della distinzione fondamentale (espressivo-inespressivo) tra poesia e non-poesia». Cfr. anche la nota 20.

³⁶ D. GIOSEFFI, *Palladio oggi: dal Wittkower al postmoderno*, cit., p. 106.

³⁷ Il prerequisite di possedere gli strumenti dello storico dell'arte per essere un critico (o un curatore) d'arte non è cosa scontata, nemmeno oggi. Per Gioseffi invece è un

must che data fin dalla stesura delle dispense di introduzione viva per i suoi primi corsi universitari di Storia della Critica d'Arte negli anni Cinquanta (si veda nota 15). Lavoro privilegiato di questa critica storica è il paragone delle opere per determinare la rilevanza di alcune sulle altre: si veda qui, a p. 103, una interessante annotazione sul tempio greco e le sue origini costruttive, che anche chiama implicitamente in causa la storicità del gusto: «Ma esso [il tempio greco] dà l'esempio palmare, e meglio proporzionato per il ricorrere di strutture modulari equivalenti, di quel sistema che prima di essere trilitico è stato a tre travi (due montanti e una traversa) e che non richiede, in prima lettura, nessuna delle capacità storicamente determinate che si acquistano culturalmente. Sicché tutta la nostra studiosa attenzione può essere spesa ad apprezzarne le proporzioni "interne" e il proporzionamento rispetto agli edifici e agli spazi contigui: si da essere – in altre parole – prospetticamente perfettamente perspicuo e, di rimando in rimando, otticamente misurabile rispetto ai primi piani e all'umana statura del riguardante».

³⁸ Si veda qui p. 97. Seguendo quanto scrive nella prima bozza di questa *Storia* a proposito della possibile formulazione di un giudizio di valore che auspica coincidente nel lettore a quanto da lui espresso, Gioseffi ci accompagna anche nella "duplice" lettura di Leonardo: «che, mentre va esplorando (secondo quell'obiettività scientifica "da fisico sperimentale", che sola risponde alla concezione artistica dichiarata) i più sottili effetti del lume dell'*aere grosso* dei crepuscoli, si esalta per l'*infinita dolcezza*, che assumono in quell'ora *i volti delle femmine e dei putti*» (D. GIOSEFFI, *Introduzione all'arte 1969*, cit., p. 23). Quanto al fatto che «Il giudizio estetico si risolve del resto sempre, e com'è per ogni altro valore, nel giudizio etico», si veda p. 21.

³⁹ Ad esempio, Gioseffi ci dice spesso «sembra dipendere da» e ci troviamo spiazzati (e affascinati) dallo strumento "inversione temporale" che usa. Molte di queste inversioni accendono il testo. Prendiamo, ad esempio, a p. 126 quanto dice a proposito di una rappresentazione di epoca romana «di un palazzo *dietro* un tempio»: «Di certo si vede che sembra dipendere da Palazzo Strozzi, da Palazzo Rucellai, da Palazzo Corner e dalla Libreria del Sansovino, nonché dai palazzi "antichi" dipinti dal Poussin e da Claudio Lorenese; ma, dato che non è possibile che dipenda da tali "precedenti", è molto probabile che il palazzo "manierista", oltre che averne recuperato quel tanto o quel poco che era passato nella tradizione medioevale, derivi largamente da precedenti di età romana». Sull'origine del palazzo cinquecentesco si veda D. GIOSEFFI, *Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del teatro vitruviano*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 16, 1974, pp. 279-281 e 285-286.

⁴⁰ D. GIOSEFFI, *Storia della Pittura. Dal IV all'XI secolo*, cit., p. 14.

⁴¹ Si veda anche qui, a p. 21, una riflessione che chiude un brano relativo al significato dell'arte e alle informazioni di secondo livello proposte nell'opera dall'artista: «sì da indurre anche noi a vedere il mondo per un poco attraverso i suoi occhi; e ad arricchire di conseguenza la nostra esperienza di vita vissuta e la nostra stessa capacità di giudizio. Così nelle cose futili come nelle questioni gravi e nelle decisioni più responsabili che incombono non solo sul campo di battaglia ma anche nella nostra vita quotidiana».

⁴² Infatti un coeso e immediato raduno di più di sessanta ex allievi è avvenuto nel marzo 2007 e subito si è pensato di cominciare a promuovere la valorizzazione del suo metodo e così testimoniare l'esistenza della sua scuola (N. ZANNI, *Ricordo di Decio Gioseffi*, cit., p. 230).

⁴³ Gioseffi ha già collaborato con Casamassima scrivendo il volume *Udine. Le Arti*, che uscirà alle stampe nel 1982. Nel 1987 a Palazzo Barberini, in occasione del suo discorso alla quinta edizione del premio intitolato a Giovanni da Udine, concomitante col cinquecentena-

rio della nascita dell'artista, Decio Gioseffi, premiando tre volumi pubblicati dalle edizioni prestigiose di Mario Casamassima, di lui afferma: «Editore di razza, sensibile a ogni richiamo della sua regione di adozione, aperto alle più moderne esigenze della cultura e dell'arte: sapiente infine per esperienza diretta di molte tecnologie di servizio, dalle grafiche alle fotografiche e tipografiche: uno "stilista di libri" (si sarebbe tentati di dire), se i libri fossero oggi considerati almeno alla pari del prêt-à-porter» (D. GIOSEFFI, *Giovanni da Udine nella cultura artistica europea*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 11, 1989, p. 20).

⁴⁴ Il testo integrale di questa seconda bozza dattiloscritta, conservata all'Archivio dell'Università di Trieste, è qui pubblicato alle pp. 355-362.

⁴⁵ Si veda nota 1. Accanto alla donazione Zanni all'Archivio dell'Università di Trieste, nel frattempo la lavorazione editoriale di questa *Storia* stimola le ulteriori donazioni (di materiali sulle attività di ricerca dello studioso) da parte di Franco Firmiani e di Roberto Curci e affluiscono all'Archivio anche i recuperati cartoni fotografici e i vetrini dei corsi accademici (arricchendo la documentazione delle sue attività didattiche): tutti questi materiali vanno a costituire un Fondo Decio Gioseffi.

⁴⁶ Da un articolo pubblicato nel blog *Ragghianti & Collobi* [visitato il 31 luglio 2021]. Disponibile da: <http://ragghianticollobi.blogspot.com/2020/09/leredita-dellantico-di-decigioseffi.html>. Si segnala inoltre che in questo blog è stato reso generosamente disponibile in versione integrale il testo dell'introduzione alla *Storia della Pittura* De Agostini del 1983 dedicato all'eredità dell'Antico.

English Texts

Index

- 11 **Presentations**
Roberto de Rubertis, Paolo Quazzolo, Giuliana Carbi Jesurun and Rossella Fabiani
- 19 **1. Art and Europe**
What we mean by art | Figurative and non-figurative | Poetic increase and scientific increase | Abstract art and figurative art | Birth of representative art | Desmond Morris' stick figure | In the beginning was the line | Operations and semiology: sign, code, channel | Egyptian code | *Scaglionamenti* | Necessity and elasticity of rules (what seems wrong is not always wrong) | Recapitulation *per exempla*
- 51 **2. Middle East**
Mesopotamia, Syria and Palestine, Ancient Iran
- 57 **3. Greek Art**
Hellenic Middle Ages | Archaism: Rhodium, Corinthian and Attic vases and black figures | Classical Greek art (because painting precedes): red-figure vases | Painting from the classical age to the hellenistic | Sculpture: pediments of Aegina and Olympia, Polykleitos, Myron | From Phidias to the fourth century | Post-Phidias and incipient Hellenism | The age of Alexander and mature Hellenism | Greek and Hellenistic architecture: from Archaism to the age of Pericles | From the Periclean Age to Hellenism
- 109 **4. The Romans**
Celtic, Etruscan and Italic Europe and the art of republican Rome | Roman architecture | Pompeii and evolution of the *domus* | The multi-storey building and the rental house | Roman sculpture | Roman painting
- 143 **5. Christian Art of the first centuries**
Santa Maria Maggiore in Rome | The fortune of Ravenna | The Baptistery of the Orthodox | Ravenna in the fifth century | The reign of Goti and the Basilica of Sant'Apollinare Nuovo | San Vitale | From Santa Sofia to Santa Sofia
- 173 **6. Barbaric, Carolingian and Ottonian Art**
The Roman-barbaric West | The Lombards | Liutprandean Renaissance | The Islamic contribution | The Code of Godescalco | The group of Ada | School of Reims, Codex of Ebbon and Psalter of Utrecht | Ottonian art | The Psalter of Egbert | Ottonian frescoes | Other German schools | The island production | France and Spain | In Rome: the Paschal mosaics | The master of Beno
- 201 **7. Romanesque**
Burgundian sculpture | Aquitanian sculpture | Provençal sculpture | Lombard art, Wiligelmo | Benedetto Antelami, Romanesque architecture in Italy | The Pisan and Lucca basin

225	8. Gothic Gothic architecture and sculpture From Santa Maria Novella to Santa Croce Gothic sculptors in the North Sculpture of the Gothic age in Italy: Nicola, Arnolfo, Giovanni Gothic painting, miniature in Bologna, Oderisi and Franco Thirteenth and early fourteenth centuries in Italy and Tuscany Giotto Assisi Padua: Scrovegni Chapel Birth or rebirth of the likeness portrait Giotto's pupils Extended fourteenth century art in central-northern Italy
277	9. Humanism and Renaissance Nordic Renaissance: Renaissance and Mannerism Why the concept of Mannerism is not very useful: Hauser and Brunelleschi The trick of Fat Woodworker Perspective thought The Venetian fifteenth century and Veneto The Flemish fifteenth century and surroundings French painting Iberian painting, late Gothic Architecture in Europe The sixteenth century in the Iberian Peninsula Architecture in Germany Painting in Germany, Albrecht Dürer Legacy of Dürer: the two Holbein and Hans Baldung Grien Donauschule Architecture and sculpture in the Flemish and English sixteenth century The greats of the Italian sixteenth century Northern Italy: Piedmont, Lombardy and Venice School of Fontainebleau, treatises on architecture and various techniques
343	10. Sampling, continuity, operative method Tables
345	Authors cited in the text
355	Outline of the Forecast of the Book (1991) by Decio Gioseffi Afterword
363	An unpublished thought on Europe by Giuliana Carbi Jesurun and Nicoletta Zanni

It is very significant that this History of Art in Europe is published here, in the series *I libri di XY*, and that the enthusiasm with which it is welcomed is equal to that which 35 years ago was expressed by the author, Decio Gioseffi, when, in the Palazzo della Cancelleria in Rome, he agreed to inaugurate the first issue of the journal on which this series is based. He was enthusiastic because he was very pleased that art and drawing, with all the studies and arguments in this regard, could have their own publishing house, suitable to welcome them; just as it delights me now to host in this series the exceptional work that, once again, after the many produced by him, testifies to the great value of the author.

Among the many merits of this book I highlight, among other things, the effectiveness with which, in describing the features of the cultures that sometimes distinguish and sometimes bring together the respective different areas of belonging, the processes of diffusion of thought are analytically illustrated, together with the different skills of the artists who led to the birth and evolution of Mediterranean art.

This remark of mine is supported by the conviction that Decio was a scholar of particular excellence and that this volume narrates the history of art in an illuminating way, describing with rare competence his role in the formation of culture.

I knew him personally and I always had confirmation of his extraordinary ability to investigate, which I was already familiar with as a student. Then his constant encouragement and his inestimable quality as an all-round scholar always helped me in fostering the many opportunities for collaboration that I was lucky enough to have with a man of such calibre.

Together in the nineties we served on the Ministerial Commission of Architectural Survey, helping to strengthen this excellent tool for analyzing the disciplinary area of representation, of which he himself always praised the indispensability.

With reference to this architectural survey we often confirmed, once more together, the common conviction about the cultural value of “Vichian operationalism” whose effective role in the development of the arts and sciences we particularly agreed on.

Fundamental for me was his friendship, which often saw me at his side on a project in which he, as teacher, was of support to me, apprentice and devoted disciple.

With him it was pleasant to explore the culture of which this book well describes the progress, while teaching us how to investigate in depth the evolutionary processes of European art, so fruitful in witnessing the convergences and divergences of its progressive evolution.

Certainly ours was a friendship that went far beyond the roles defined by academic activity and studies. Something else led us to often share similar thoughts, perhaps connected in different behavioral areas but operationally convergent. Together in fact we often joked about episodes of daily life unrelated to the common cultural field of study and work. In this respect it was funny the ironic way in which he once remarked on the directions I had given to our taxi driver in Rome: – take the first “no entry” on the right – I had said, and Decio had enjoyed highlighting, repeating with a good imitation of my Roman, the funny contradiction in terms of my words.

ROBERTO DE RUBERTIS

Outline of the Forecast of the Book (1991) by Decio Gioseffi

Outline dated 31st May 1991 of the forecast of the work, in index form. Here is the text with the complete list of chapters foreseen for the entire work, which therefore already includes what Decius Gioseffi had planned to write for the continuation in the second part (it should be noted that some names of artists and artistic movements appear repeatedly because here the author leaves open the choice of their next, more appropriate placement in the final text).

Chapter I. Introductory

- § 1 Art and Europe.
- § 2 What is Art. Operationism (*verum ipsum factum*). Art as semantic system, art as value.
- § 3 Birth of visual art. Coding and deciphering (“natural” tendency to representation: “photographic” representation on the one hand and unconventional use of abstract symbols on the other).
- § 4 Desmond Morris’s stick figure and the “Darwinian” development towards ever more complex forms: origin “by attempts” of every figuration or arabesque.

Chapter II. “Defendant, rise!”

- § 1 Art and intersubjectivity: foundation of values and “axiom of the subject”. An acting “subject” is unprovable (“Stand up!” “I cannot: I am already standing.”) but ineliminable. It cannot be proved, but it is the foundation of all proof.
- § 2 The discourses we call artistic are the key to intersubjectivity and therefore to morality and history. Sign and designated = operation and statement.
- § 3 Visual language with the sub-channels of drawing, chiaroscuro and colour (the Art of Drawing). Birth of the puppet and origin of the figuration “by attempts” (casually produced forms and by successive approximations brought back to the pictorial or statuary figuration). So it is for the stick figure of D. Morris and so for the skulls “fleshed out” with painted stucco from a Neolithic settlement near Jericho.
- § 4 “Darwinian” development of the most complex forms. Arrested classes (Kubler) and their life hibernated for an “internist” resurgence: as happens in the exact sciences with regard to “premature” discoveries.

Chapter III. The Legacy of Antiquity

- §1 Europe of the Celts, historical Europe: segmentation and limits of the present discourse.
- §2 Art of Early Asia and Preclassical Greece. Egyptian “Code” (vignette by Alain). Recent reading errors (and report of non-existent grammatical mistakes). A less binding syntax in Mesopotamian art. Assyrian, Phoenician, Aegean and pre-Hellenic art. Persian-Sasanian art and relations with Central Asia, India and China.
- §3 Geometric, Rhodian, Corinthian and Protoattic ceramics. Gradual domination of the human figure and its attitudes in the Black- and Red-figure vases. The archaic sculpture from the Xoanon to the Kouros up to Myron. The Greek Orders.
- §4 The Parthenon and the Acropolis of Athens. The Phidian and post-Phidian sculptures and the Greek portrait. The sculptors of the fourth century (Praxiteles, Skopas, Lysippos).
- §5 Hellenistic cities and sanctuaries. The friezes of the Pergamon Altar. Rhodian sculpture and Hellenistic and Roman schools.
- §6 Etruscan art from the Orientalising style to the Hellenistic one. Origins of Roman art.
- §7 Organicity and rationality of Hellenistic and Roman culture. The Sanctuary of Palestrina, the forums in Rome. The Pantheon and Villa Adriana. Monuments and town planning in Africa and Asia Minor in the imperial age. The School of Aphrodisias, bronzes and Portraits in Rome from the Ara Pacis Augustae to the Arch of Constantine.
- §8 Hellenistic and Roman painting. From the Tomb of the Diver to Vergina and Pella. The Alexander Mosaic and the progressive cycle according to Pliny. Decorative and genre painting up to the time of Pliny. The Room of the Masks on the Palatine and the “perspectives” of Oplontis. Was Roman scenography perspective or not? Genre painting, scenes and theatres, stadiums, circuses, amphitheatres.
- §9 Bridges and roads, science and technology, minor arts and the production of everyday objects.

Chapter IV. Late Antique, Early Christian, Byzantine and Barbarian Art. Carolingian Renaissance

- §1 Late Antique and early Christian art, also archaic, until the fifth century. Ravenna (Galla Placidia, San Vitale) and Byzantium (Ss Sergius and Bacchus, St Irene, St Sofia); mosaic decoration. Previous codes used as “citations”. “Spatial” function of metal tiles in gold-ground mosaics.
- §2 Celtic, Germanic, Roman Germanic, Langobardic and Merovingian art.

- §3 Carolingian Renaissance and the Godescalc Evangelistary. The Ada group. Ivories and illuminated manuscripts derived from Roman and Byzantine prototypes with a calligraphic tendency extended to ornaments and “vignettes”. Lothair School in Reims and Charles the Bald School in Tours. The Palatine School, and the reformation of writing. The Palatine Chapel in Aachen and the dossier *a dado*.
- §3 Carolingian ivory book covers and the reciprocal influence between carving and painting with very significant deviations from the “code”. The vicissitudes of the Utrecht Psalter and the influence on insular and North-continental schools through the insular illuminated books of the eleventh century.

Chapter V. Ottonian art (“Romanesque art of the eleventh century”) and Romanesque art of the twelfth century. Beginnings of Gothic Art

- §1 Architecture of the Essen and Hildesheim churches, convents and abbeys, urbanization in Germany. Rebirth of *scriptoria* and libraries. From the school of Winchester: the new Franco-Saxon sculptures in ivory, matrix of the Burgundian Romanesque. Ottonian expressionism and its relation to the Carolingian Schools in the Reichenau, the Rhineland, Cologne, Mainz and Bamberg. Relative unity of the Empire, relative unity of Europe. Diversity and affinity between the new classes (“bourgeois”) emerging in the feudal Northern “hamlets” and in the Italian municipalities.
- §2 Ottonian and Romanesque architecture in Germany, France, Spain and Eastern Europe. Lombard Romanesque: from St Ambrogio in Milan to branches in Southern Italy, in the Rhineland and Sweden. Florentine and Pisan-Lucchese Romanesque (connections with classical Antiquity and contemporary Armenia).
- §3 Spain: Syrian-Umayyad heritage and re-emergence of Ibero-Roman motifs. The capitals of Cluny and the birth of the properly Romanesque sculpture of Burgundy (Vézelay’s capitals prove its insular origin). Sculpture and architecture in Aquitania, in Burgundy, in Western France, Provence and Île-de-France. Birth of the Gothic Norman style (Chartres and St Denis). Arab-Norman implications in the further development, particularly in the “Norman” style in England.
- §4 Romanesque painting and illuminated books in France and Europe.
- §5 Romanesque in Italy. Lombard and Po Valley architecture and sculpture. Lanfranco, Wiligelmo and the Duomo of Modena. Antelami: from Provence to Parma and then to Piacenza, Fidenza and Vercelli. The Florentine Romanesque (San Miniato al Monte and the Florence Baptistry). The Cathedral of Pisa and the urban “parade” renewed within expanded circles. Veneto and the lagoon or exarchal tradition: St Mark in Venice

and the Basilica of Saint Anthony of Padua. The mendicant orders and the Cistercian model. Romanesque painting and illuminated books in Italy. St Mark's and Sicilian mosaics. Middle Byzantine painting and Cassino and Spoleto illuminated books. Enamels, ivories, jewellery, textiles, costumes, furniture in the thirteenth, fourteenth and fifteenth centuries.

Chapter VI. The builders of cathedrals.

The apogee of Gothic Art and the Italian Duecento

- §1 The system of Gothic architecture is proposed nowadays (in apparent contrast to the Lombard Romanesque of St Ambrose) as a "formal" development of the Romanesque in the sense of a growing complexity and not always justified by static pretexts (Santa Maria del Fiore and Notre-Dame). Cathedrals, castles, palaces and civil dwellings in France, in Europe and in Italy. Paintings, illuminated books stained glass windows and textiles in France, in Europe.
- §2 St Francis of Assisi and Italian Gothic Art. The Cistercian abbeys and the "square" Gothic of the mendicant orders. Gothic sculpture: from Nicola Pisano to the Italian Maestri Campionesi. Arnolfo and the Roman marble-workers. Cavallini and Roman painting. The mosaics of the Florence Baptistery and the masters present there. The Crucifix of Santa Maria dei Cenci and the beginnings of Giotto. Chronology of the Assisi cycles.
- §3 From living space to measurable space: Giotto's beginnings. Path of Giotto. "Giotto architect" and the Italian Trecento. The Siennese School of Painting ("spaced Gothic") and the Giotteschi. The Po Valley (Rimini, Bologna, Lombardy: Vitale in Udine, Tommaso in Treviso; the Bolognese way in Friuli. Matteo Giovannetti in Avignon and the late Gothic art in France (Bellechose), in Flanders (de Limbourg) and in Lombardy.
- §4 Painting and illuminated books from the thirteenth to the fourteenth century in Italy.
- §5 Courtly Gothic Art and analytical realism of the French and Flemish masters and Gothic expressionism in Europe (the Rohan Hours, the Master of Wittingau). Painting in Padua and Padua's pre-Humanism (Altichiero, Guariento, Jacopo Avanzi, Giusto). *L'ouvrage de Lombardie*; Belbello, Giovannino de' Grassi, Michelino, Cristoforo Moretti and the Zavattari. Stefano "of France" and Lorenzo Monaco.
- §6 Flamboyant architecture (French Gothic style) in the Northern Italy (including Milan Cathedral) and Flowery Gothic architecture in Venice (with Islamic connections). Santa Maria del Fiore and the new Cathedral of Siena. Experiments against the codified "sciences" of the scholastics.
- §7 Late Gothic sculpture in Europe (Claus Sluter) and in Italy (Jacopo della Quercia, Francesco da Valdambriano, beginnings of Ghiberti).

- §8 Sculpture in Europe (Claus Sluter) and German and French late Gothic styles.
- §9 Late Gothic sculpture, painting and miniature in France (Bellechose and the de Limbourg Brothers, the Parement of Narbonne); the Master of Wittingau; late Gothic painters and illuminators in Italy: Gentile, Pisanello, Stefano di Francia, Giovannino de' Grassi, Michelino, Jacopo Bellini, Lorenzo Monaco.

**Chapter VII. Humanism and Renaissance
in the fifteenth and sixteenth centuries (The Italian Quattrocento)**

- §1 The perspective rule “approximated” by Giotto tended to build a living space around the figure: in some cases the system of degradation according to the diagonal and an architectural space according to the rule are set up by him (Triptych of St Peter; Jesus among the doctors in the lower transept of Assisi), with the help of his assistants, created in a practically modern way. Taddeo Gaddi is his pupil chiefly interested in this architectural representation. In the series of a lucky invention for a Presentation of Mary on the steps of a temple open and seen from an angle, the route (certainly on a basic Giotto’s drawing) is a correct system of two vanishing points placed more or less at the same height. Already the enrichment of Taddeo’s many “fuggenti” make the drawing less lucid: still less clear-cut is the painting (Taddeo and schoolchildren) in the Baroncelli Chapel in Santa Croce and the version in the Rinuccini Chapel by the Master of the Rinuccini Chapel (Giovanni Gaddi? Right?). And there are further derivations with increasing doggedness in the realistic rendering of the building and the details. The results get worse – worst of all in the case of Paul de Limbourg where the wobble of the perspective system is made more evident in the attempt to be exact outside the rule. With Fra Angelico, on the other hand everything’s fine.
- §2 Fra Angelico is sometimes considered out of the mainstream of perspective renewal. But what had happened in the meantime?
- §3 Brunelleschi and the perspective experiments of the two tablets. The steps of the first diffusion of the renewed rule: Donatello, Masaccio, Ghiberti, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Leon Battista Alberti and *De Pictura*, Fra Angelico, Lippi and Piero della Francesca.
- §4 Brunelleschian and Albertian architects and sculptors, Laurana and Francesco di Giorgio.
- §5 Masters of the second half of the century. Botticelli and Filippino. Spread of perspective painting to the rest of Italy. Regional Schools: Mantegna, Zenale, Foppa. The Umbrians (up to Perugino), Bramante, Bramantino, Leonardo and his pupils.
- §6 The sculptures of the fifteenth century until the beginning of Michelangelo.

- §7 The Rome of Leo X and the classical art of the Renaissance. Leonardo and his followers, Raphael and his circle, Giorgione, Titian, Michelangelo and Correggio. The Florentine proto-Mannerism. The Sack of Rome and the spread throughout Italy of the “maniera moderna”. Sebastiano Serlio and the School of Fontainebleau.

Chapter VIII. The second half of the Cinquecento and early Mannerism

- §1 Tuscan Mannerists from Andrea del Sarto to Bronzino. The architecture of the second half of the sixteenth century and Michelangiolism. Mannerists in Spain, France, Germany. Architects and treatise writers from Serlio to Palladio, Scamozzi and Inigo Jones. The Italian conversion of England. Christopher Wren and St Paul’s in London. Correggio’s depiction of movement and the Venetian painting of the second half of the sixteenth century (Veronese, Tintoretto, Bassano). Mannerists “Tintoretteschi”, “Tizianeschi”, and “Pordenoniani”. Nicolò dell’Abate, Parmigianino, Baroccio, Cavalier d’Arpino. Prints and diffusion of visual culture in a way never before drawn.
- §2 The fifteenth and sixteenth centuries outside Italy. The Flemings and the Dutch. The realistic curiosity of the Flemings. From Van Eyck to Geertgen to Bosch.
- §3 German painters from Konrad Witz to Bartolomeo Spranger and the Rudolfine Mannerism. The Protestant Reformation: Luther and Erasmus.
- §4 Dürer. The two Holbeins, Cranach, Grünewald.
- §5 The Dürerian heirs. Altdorfer and the Donauschule. Precision and exaggeration in Nordic painting. Lucas van Leyden and the Romanists of Antwerp.
- §6 Invention of woodcut and multi-colour printing. Etching and aquatint. The masters of engraving of the sixteenth century. The Säulenbücher and the culture of architectural Mannerism in the North. Perpendicular style and Tudor style in England, the Châteaux of the Loire. Serlio’s influence and the sixteenth-century pavilions of the Louvre. The Amsterdam Stock Exchange, civil dwellings.
- §7 The sixteenth-century sumptuary and applied arts: jewellery, textiles and tapestry, furniture and interior architecture. Fashion: Burgundian fashion of the fifteenth century, Spanish fashion of the sixteenth century and clothing according to rank. Precision instruments, glasses and collections or museums of various erudition.

Chapter IX. The seventeenth century and the Baroque age in Europe, 1630-1750 and beyond

- §1 The Carraccis and their pupils. Caravaggio and the spread of Caravaggism. The Baroque (the painting intended as a two-dimensional representation of force vectors in a three-dimensional field). Illusionistic ceiling painting

from Mantegna to Tiepolo. The Italian regional schools of painting since the seventeenth century. The seventeenth century in Europe.

- §2 Architecture, sculpture and painting, often combined, as in Bernini and Pietro da Cortona. Borromini and architecture intended as a shell to be fashioned in self-supporting and counter-resistant forms. The moderate French Baroque, the German Baroque already inclined to the Rococo style, the English Baroque practically limited to interiors. Mansart and Vauban.
- §3 The Rococo conversion. Architecture, furniture and decorative painting in France. Masters of eighteenth-century painting and sculpture in France (from Watteau to David, from Claude Lorrain to Houdon), in Germany and Austria (Neumann, the Diezenhofers, Fischer von Erlach, Hildebrandt and Pacassi). The painters of the eighteenth century in Austria and Germany.
- §4 The eighteenth century in the Eastern countries. Summaries on the Byzantine legacy. Greek and Slavic icon painting: the “Madonneri” and El Greco.
- §5 The eighteenth century in Italy: architecture in Piedmont (Guarino, Alfieri), in Venice, in southern Italy (Juarra and Vanvitelli). The eighteenth-century regional schools of painting. The Venetian school from Ricci to the Guaranas and the Canals. Importance of the theatre. Painting and scenography. The Bibienas’ angle perspective. Canaletto and the use of the camera obscura.

Chapter X. The age between the two centuries

- §1 The castle, the palace, the villa, the bastion and the gates. Architecture of greenery and water: avenues and pools, canalizations and reclamations. Industry and the *ancien régime* fashion. The *Encyclopédie* and the harbingers of the Industrial Revolution.
- §2 Neoclassicism as recognition of the new main protagonists convinced of the rationality of the ancient Greek or Graeco-Roman model.
- §3 Piranesi, Soane (retrospective on English Palladianism), Adam and The Society of Dilettanti. English painting from Reynolds to Turner.
- §4 Knowledge of the Greek Orders through voyages of exploration. The excavations of Pompeii and Herculaneum and related publications.
- §5 Pre-Romantic French painting in the Napoleonic age. The protracted Neoclassicism. The Architects of the Revolution. Situation of Italy and Europe at the fall of Napoleon. Russia after Catherine. Quarenghi.

Chapter XI. The nineteenth century

- §1 Romanticism and the subsequent revivals: the protracted life of the Neo-Grec (Hansen) in Europe, Italy and America. Industrial renewal and “simplified” styles. “Castle-like” style for factories, warehouses and docks. The historical styles.

- §2 French architecture from Viollet-le-Duc to Labrouste, and to Eiffel. The architecture of iron in England, France and Italy. The theory of the science of construction (from Poleni and Riccati to the *École Polytechnique*) and its foundation in experiment. The example of the Roman bridges and Rondelet's bridges. Comparison between the *Pont des Arts* in Paris and the Trajan bridge on the Danube.
- §3 Tie rod or strut? The reticular structures are poorly analysed once they are put in place. In reality the theory of construction comes from the mechanics of the hand of man (Galilean mechanics). Example of unexpected stresses for the bridge over the Firth of Forth.
- §4 "Monumental" architecture and the use of the "Order" in houses of many floors. Paris and Vienna as models also for Italy. Neoclassical architecture in Trieste.
- §5 French painting of realism and Impressionism.
- §6 Danish painters and the Nazarene Brotherhood.
- §7 Photographic painting: the Pre-Raphaelites and Julia Margaret Cameron.
- §8 Painters and sculptors of continental Europe until 1880.
- §9 New materials and simplified architecture: Van de Velde, Horta, the Wagnerschule, Hoffmann and Mackintosh. Liberty style and the ornament executed in a mould. From small items to the built-in decoration. Poster design and book illustration. The end-of-the-century painters from Meissonnier to Zorn to Mariano Fortuny.
- §10 Painting and sculpture of the second half of the nineteenth century in Italy. The monument to Vittorio Emanuele and its urban function (taken from the *Paris Opera*). Tunnels, railway stations, ring roads and destruction of the rural suburb.

Chapter XII. The twentieth century and the Modern Art

- §1 The widening of the cognitive horizon of the arts of every time and place and the competition of photography and phototypical reproduction as primary causes of the historical avant-garde. Expressionism, Symbolism, Cubism, Futurism, Suprematism, Metaphysics, Dada, Surrealism until 1940 in Europe and Italy.
- §2 The Modern Movement in architecture. Gropius and the Bauhaus, Mondrian and Neoplasticism, Le Corbusier and Rationalism, Wright and the organic architecture, Loos and the modern classically measured. The neo-neoclassical architecture and the national revival between the two wars: Stalinist architecture, Spanish Modernism, neo-Palladianism in Germany and in England.
- §3 Architecture in Italy with Sartoris and Midena, Pier Luigi Nervi, Muzio and Piacentini. Painting of the twentieth century in Italy. The masters of

the Italian twentieth century: from Morandi to Fontana and to crisis of the “Informale”.

Chapter XIII. Painting after the Fifties

- §1 Neocubism and Neorealism; return of abstract Cubism and growing conversion to the “Informale”; the Transavanguardia as a specious translation of the Anglo-Saxon Postmodernism in the sense that the market will accept all that will be put on the market and promoted by a certain number of “insiders”.
- §2 Facsimile reproducibility of the work of art and competition with the mass media: photos, photocopies, television recordings, synthesized images and shows guided or programmed on the computer make it extremely difficult to evaluate the work of contemporary art. That doesn’t mean there’s no value. But first it’s about “reading” the work. So the judgment remains difficult and the determination of the “best” more uncertain than in the past.

An unpublished thought on Europe

by Giuliana Carbi Jesurun and Nicoletta Zanni

More than thirty years since its writing, between the end of the 1980s and the beginning of the 1990s, we believe that it is extremely important today to read this unpublished and far-sighted monument to a history of European art narrated by Decio Gioseffi with unusual sensitivity to the time in which it was written (of which the fall of the Berlin wall is the immediate reference): “with consideration of what unites rather than that which divides”, as the author writes in the incipit.

This work is accessible despite the form in which it has been held in time: a typewritten draft unfortunately left without final revision; with some sections still in summaries (like the parts dealing with 15th century Venice and the important Italians of the 16th century); that should have continued with an enquiry into the relevant problems present in art from the 17th century to the 20th century (a continuation that Gioseffi had foreseen and whose guidelines have been found and are published here)¹.

Decio Gioseffi was an important Italian art historian, above all a specialist in perspective. The freedom of thought of this unorthodox Italian scholar in his new European project has been confirmed. Since the decision to write this complete *history* came after more than forty years of the most intense research in the most impenetrable problems specialist to the universal history of art, the text indicates the moment the Triestine scholar takes stock and checks his method of analysis of the facts in art. These had been developed from the teachings of his mentors, above all Luigi Coletti and Roberto Salvini, discussed with Carlo Ludovico Ragghianti, and tuned on the positioning of visual art between codes or languages and on the elaboration of an operational theory applicable to history of art.

In this *history*, the classes of problems are collected and amplified allowing the author to deal with the entire Western artistic chain of production of meaning, thus not only the spatial one (‘his’ very well studied perspective).

In the volume and the unity of culture

The volume offers a broad synthesis of European art history from prehistory (Altamira caves) to the 15th-16th century (Italian, Nordic and Flemish Renaissance, and the Byzantine revival in Ivan III’s Russia).

Decio Gioseffi in 1991 in the first manuscript draft of the work wrote:

The book that is being prepared on the history of art in Europe (as Europe) will not be a treatise or a manual. Rather a breviary, conducted, through a large sampling of periods, works, schools or architects (and also of social contexts and commissions), directly on images and their similarities and significant differences.

And again specifying:

The text will be held to the criterion of explaining not so much the (obvious) reasons for patronage, the commissioning and the iconological programmes provided by the *clerici* as the internal structural characters of the works. Characters that then allow you to establish 'at a glance' the affinity or dependence of those works in respect to other works and to reconstruct, so to speak, the 'family tree', whose branches (which mark the relationships of giving and receiving from teacher to pupil and the models freely assumed by the single creator) will end up intertwining, a bit as happens in our individual memorial network (which presides and governs) in a complex series of converging and diverging or overlapping paths and then interrupting and reappearing again in different times and contexts (Kubler's arrested classes).²

A large introductory part is devoted to methodological problems, focusing attention on the birth of representative art. Then consideration passes to the Egyptian code then ample attention to the advent of Greco-Roman art: the author in the same first draft in fact founded the concept of the volume considering that the essential elements of Roman architecture represent the major artistic heritage that Europe retains of its past and on the fact that Greek art itself would find its most widespread implementation in Roman art³. He then exposes what he intends to write:

The specific treatment will be premised by a long introduction that will touch on a first point relating to the arts as a system of signs (languages) and to art which is synonymous with value judgment, and a second point which, broadly referring to the legacy of Antiquity will deal with the genesis of figuration; it will touch on the part of the Egyptian 'code' and the less constrained part of Ancient Near Eastern art, it will underline the rational and philanthropic, not to say humanistic, character of Greek art and therefore the progressive story in a cognitive sense of Hellenist and Roman art up to Late Antiquity and Early Christian, Byzantine, Arab and 'barbaric' art, up to the threshold of the Carolingian and Ottonian Renaissance.

Elsewhere Gioseffi writes:

Personally I believe that art itself speaks different languages according to times and places, but I also believe that works that are unintelligible to those who have in practice a completely different code, always end up betraying some common trait with some intermediate work that can act as a hinge and let us enter a new world: what could be for us that of the Egyptians, the Maya, the Burgundian Romanesque, Picasso, Fontana and so on. [...] I teach art history with a, so to speak, specialisation on the boundary (the history of perspective). This is a situation for which I found

myself in a certain sense poised between two sides (respectively technical-scientific and humanistic) of that culture which is one, but which tends to be more and more separated and divided into conventicles that generally frequent one another little and indeed tend to widen the gap between the moral and historical sciences on the one hand and the mathematical and natural ones on the other.

He goes on to ask himself:

What can lovers of the humanities do to establish the unity of culture? They must – Gioseffi replies – first of all take into account that true culture (the progressive one due to the incessant accumulation of knowledge and the widening of the field of potentially dominable worldly possibilities) requires intelligence, patience and tenacity. And it will not be able to neglect either mathematics or the physical or biological sciences.⁴

Crucial to this vision of ‘unity’ in the book there are also passages dedicated to placing artistic production in the historical context of Europe and society. Here the value that multidisciplinary enquiry has for the scholar increasingly emerges in terms of enriching specialist analyses. It was not a common approach thirty years ago, nor is it today. This continuous 360-degree view, for example, had also led him to pay a lot of attention to the advances in computer image processing and in general to the progress of electronic computing, which he often mentions in the text (and had also convinced him to provide his students with an extensive special section in the institute library where you could find anything – for example passages on horse training, or the game of chess for beginners, or the individual equipment of the Roman legionary or the latest updates on aeronautic-space research).

While the relationship with the legacy of Antiquity is always alive and beloved, the European history of art unfolds in a broad connective fabric also made up of inspirational pages that speak of mechanics, engineering, technologies, but also of fashion, or even military strategies or agricultural progress, the history of languages or the history of the families of kings.

These speak not only of the sentiments expressed by the Flemish masters of the 15th century, but also of the sport of discus throwing and the study of the pose of the Mirone thrower, fruitful to Giorgio Oberweger the Triestine athlete who won the bronze medal at the 1936 Olympics, and then held in consideration by the coach of the Finnish Soviet team at the 1980s Olympics: “But this has only been possible for the philological and experimental work of those who have taken the trouble to read the discus thrower and not what it was written underneath”⁵.

Intense pages, when dedicated to the greatness of Homer – and to the ever current values of profound humanity of his story on *pietas* – that Gioseffi would like us to read in depth:

The *Iliad* is the poem of maturity, of wisdom, of lamentation and of pardon. The Greeks did not have anything other than these two poems and Greece would already have had a model of morality that made them a privileged people – which is

exalted by the virile acceptance of duty towards loved ones, towards the homeland, towards one's own ideals of beauty and goodness while not believing it too much – impartially willing to accept that in the tiring life of men there is not such a clear separation between entirely good and entirely bad. And the hero is the one who retains the ability to place himself, without condemning the winner, with all his heart on the side of the losers. A morality that is strongly opposed to the exemplary stories of other peoples (including the Bible) who do not want to concede to man, if an enemy, neither the greatness of sacrifice nor that of the 'beautiful gesture' of challenging death (as in a famous exchange of jokes between Glauco and Sarpedone) only to leave something beautiful to learn for those who will come. Because everything is so futile and for man the best would be not to have been born.⁶

Dante and Shakespeare are known practically off by heart and recalled where it appears useful to understand, and to make understood, the evolution of artistic language. Attention to literary sources is astute and constant. The same is true for ancient artistic literature (especially Vitruvius) and 19th century and early 20th century historiography (for example for authors of the esteemed Viennese School of Art History that have now become classics such as Wickhoff, Riegl, Dvořák and Schlosser, up to Gombrich)⁷.

The book is also particularly rich in references that project Antiquity up to the 20th century (amazing 'temporal tunnels' that link Mozarabic codes and Picasso's *Guernica*, Filippino Lippi and the photographer of the Pre-Raphaelites Julia Margaret Cameron, the red figures of the Krater of Geneva and the Battle of Morat by Ferdinand Hodler)⁸.

All these references render Gioseffi's point of view anything-but-banal, extremely original and useful for stimulating reflections in the historical-artistic debate even in the present time. An interesting opinion in this regard is the one recently given by the Pisan art historian Antonino Caleca on the possible current interest in an old intuition of Gioseffi's on the existence of an 'Italian' Gothic architecture (as opposed to the Franco-Germanic one across the Alps) present in his 1963 text on *GiOTTO architect*⁹. According to Caleca, one could in fact start from this reflection to deepen the principles of the great architecture of the 13th and 14th centuries in Italy (and the topics neglected to date, also looking at Venetian examples) to flank the Gothic of France, England and Germany with a specific Gothic of Italy. An initial development of this theme actually appears in this *history*.

We therefore proceed through the centuries by sampling (very large but significant) exemplary works, pointing out the possible influences or divergences, in a concept of art primarily understood as a process and outcome within the formal codification reached by the culture of the time, but not only. The scholar is accompanied by the conviction that the passage of linguistic understanding is the necessary first degree to 'have access' to a larger room where the concept of art is now an expression of values, as we still find written in the first handwritten draft:

The images will all serve to draw the reader's attention to common traits, to linguistic and ideological divergences with respect to the 'norm' established in other times or places and perhaps given as acquired as a specific and long-term stable character for a people, a sector, a period. All this will help the reader to formulate a value judgment, which the author hopes will coincide or not be too dissimilar to that suggested or insinuated in the text.

In this 'breviary', Gioseffi opens and places categories of problems in European art *for us*. His way of looking at the history of art has a visionary composition: it is grafted on the scientific verifiability of the facts of art (which start from the drawing) and crosses the broad *operational* theory which feeds it without contradiction in order to be able more effectively to convey the *wonder* of the derivations and connections of a history of complex images which is the universal history of culture. An attempt that was almost untried at that time and which certainly takes inspiration from the question "is a history of art possible?", crucial for Sir Gombrich, a scholar Gioseffi knew well¹⁰.

Short biography

Decio Gioseffi (Trieste 1919-2007) was professor of Medieval and Modern Art History at the University of Trieste from 1958 to 1989. Immediately after graduating in Padua with Carlo Anti in Archaeology and History of Art in Antiquity, he participated in the foundation of the Faculty of Literature and Philosophy of Trieste (1943), first assistant to Luigi Coletti and then to Roberto Salvini (both considered by him to be his main mentors).

Director for thirty years of the Institute of Medieval and Modern Art History (1964-1993). Lincei Academic and member of the International University of Art of Florence (founded by Carlo Ludovico Ragghianti who encouraged him in his studies by maintaining a long and lively relationship of friendship and collaboration with him). Member from 1976, and president (1980-1989), of the Sector Committee for Artistic and Historical Heritage (formerly the Superior Council of Fine Arts) at the Ministry of Cultural Heritage.

He was internationally esteemed especially for his pioneering studies on perspective and on the representation of space in art¹¹. They began in 1957, with *Perspectiva artificialis: per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti*, a Gioseffi replica of Erwin Panofsky's 1927 text *Die Perspektive als "symbolische Form"*. Panofsky's work "was unanimously accepted and remained substantially undisputed until Decio Gioseffi's response. [...] The *perspectiva artificialis* is a figurative code with its rules: as true today as it was in the past, deduced from the *perspectiva naturalis*, that is from optics, and from its perceptive implications", Maurizio Lorber explains. Therefore, if for Panofsky the spatial representation is the key to reveal the *Weltanschauung* of a given society, for Gioseffi it is instead a scientific discovery¹².

Gioseffi's semiotic studies are also very innovative. Maurizio Lorber still relates to it: with a detailed examination of the contributions dedicated to the study of Vitruvius and Augustine considered by Gioseffi as precursor authors-semiologists; with the documentation of affinities with Ragghianti; with reference to the texts of Umberto Eco, known by Gioseffi and cited several times by him in his academic courses¹³.

Collaborator of national and international magazines including "Critica d'arte" (since 1968), the "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio" (since 1972), "XY dimensioni del disegno" (since 1988). Director of the periodical "Arte in Friuli, arte a Trieste" (1975-1993), the annual publication that collected research carried out by him and his students, with studies also aimed at art in Friuli Venezia Giulia, always knowledgeably inserted within a national and international framework¹⁴.

Unified operational theory

Gioseffi confirms to us at the end of the 1980s that

[...] he is engaged in the attempt to formalise a more responsive analysis of historically determined visual linguistic systems (*visual languages*) in the context of a unified operational theory (theory of truth, sign, demonstration and models) which on the basis of an operational definition of human knowledge is in line with what is proposed by Vico, Dingler, Bridgman, Popper, Lorentzen, Piaget, Neisser and does not contradict the principles of information technology and the recent acquisitions of neurophysiology. As for the methodological direction constantly pursued and gradually perfected (also for the relative implications of an axiological, if not aesthetic, character) the most organic treatment remains that in *Introduzione all'arte 1969*.¹⁵

On various occasions and in different disciplinary fields Gioseffi clarified his position as an art historian.

I thus found myself in the midst of that operational (not to say 'operationalist') notion of the knowledge that those who actually work in science or technology 'practically' share (but do not know it) and which research itself adheres to even in the compliance with disciplinarity. I can say that I am an "operationalist" although operationalism as a philosophy is no longer in fashion. But what is not fashionable does not mean that it is outdated.¹⁶

Operationalism is essentially a theory of knowledge or, as we can otherwise say, an epistemology. Science – says operationalism – does not establish a relationship between the subject and the object, between the knower and the known. It simply puts operations in relation to other operations: *mental* operations at the limit (understood as design, verification or critical reconstruction) and *manual* operations of effective intervention *in the world*. In fact, prior to the institution of science, there 'exists' a decision on the part of a subject (it is not necessarily a human subject: the superior primates are perfectly fine for me) to intervene in the world in a univocal

and methodical way to modify it to their own advantage (H. Dingler). The main reference used for operationalism is to connect it with the institutional text of P.W. Bridgman (*The Logic of Modern Physics*, New York 1927) and with the slogan then coined: concept = operations.¹⁷

This, then, is the theoretical grid on which Gioseffi's "operationalist" thought applied to the visual arts is based.

A decidedly original approach within the framework of the discipline that accompanied his entire life as a scholar and teacher: "Let us be content with this: man knows what he does": making this statement by Giambattista Vico his own and deriving from it (in the unity of that culture of which we said) that therefore also for the history of art "what works is true", Gioseffi resolutely places knowledge in the domain of experience. A knowledge that evolves – this is always reiterated in his texts – from the initial pragmatic experience of our 'being' in space and being able (by survival instinct) to 'measure' the real world¹⁸.

In context: complexity and transit

While his commitment to the primary study of perspective representation remains constant (and since this specific problem of representation is an ideal field for the verification of his method), in the course of his studies Gioseffi identifies and investigates the problematic segments of two of the main 'platforms' that since the 1960s have been fundamental in the scholarly debate of his generation: the historicity of codifications but the instability of communicative phenomena; the solid systemic nature of art, yet instrumental to the expression of values. Both fluid and changing platforms, as well as their reciprocal relationship (and the balance between the phases of codification and change).

This immediately recalls the position on the identity of art and language – refining a personal theoretical filter centred on the temporal nature of artistic making and on the methodology of criticism – taken by Carlo Ludovico Ragghianti, with whom Gioseffi was amicably in discussion.

As it also strongly recalls the thought of George Kubler, who Gioseffi read: for the American scholar the powerful formulation of his theory of sequences, and position values of works, lies in the simple, so to speak, specular notion of the suspended condition that the work has over time: "any work of art is actually a portion of arrested happening, or an emanation of past time"¹⁹.

This generation of scholars – let us consider as samples Ragghianti, born in 1910, Kubler in 1912, and shortly after Gioseffi, in 1919 – had in fact found themselves in the common difficulty of trying to reach a reconciliation between the development of the history of art that the new times of the 'sciences' required (and to whose models this generation looked at the first time, which could be applicable in the field of humanities) and the history of art professed as a philosophy of history by their masters who, moreover, were already moving from those positions towards a semiology of art²⁰.

Given the two positions of conciliation assumed by Ragghianti (with Croce) and by Kubler (with Focillon), Gioseffi's choice is therefore for an operational grid (*of practical science*): he will use it for the demonstration of the codified nature of art and of its exact *functioning* as a 'language' (here, for example, the study of the challenging Egyptian code), but always keeping in mind the reason for its *use*: this is what will determine the historical relevance of an artist also in terms of value, greater if in his production there is the transmission of a second level of communication beyond the textual level.

The operational filter allows Gioseffi to observe from original points of view at every level of his historical-artistic investigation, even though for the refinement of his method of 'unification' he could be supported by hypotheses or suggestions coming from other specialised fields or from other historical fields of thought²¹.

Since in three crucial themes for artistic production, its probative instruction is especially compelling (in terms of intentional and functional design), we dwell here on: the elaboration of visual thought, the process of attributing meaning, the relevance of the achieved result.

First: the operational primacy of linear design is stated. It is operatively "intended as an explanation of our visual interaction with things and with space"²².

Drawing is born, like speech, by chance. But what matters is the finalising process that presides over the selection and fixation of random mutations. Less and less automatic, more and more historically determined, it will therefore be the main tool for the conscious elaboration of visual thought in the course of the great historical civilisations.²³

Or again, when he dwells on the ways of designating art in different languages, in the very first words of the introduction of the *Storia dell'arte in Europa* he states:

Better to go back to the original Italian term and talk about the *arti del disegno* [arts of drawing]: since there is no expressive form [of visual art] of any kind, which does not pass through a design and a series of models or proportional scales – which may also only be mental models but which cannot fail to have passed, sooner or later, through the *regia via* of the drawing.²⁴

Gioseffi explicitly proposes very clear examples of codification in the linear field in the introductory part of *Storia*: "to reaffirm the validity of the semiological (or semiotic) criterion in the field of visual arts", which is the crucial task of his studies. In fact, linear structures – he continues, selecting drawing as the apex of linguistic codification – "coming before everything else, when we intend to load the sign we have drawn with an understandable meaning. [...] This explains why among the peoples of Antiquity the conventions of drawing (and in drawing) are born before any other visual codification and why any project focuses first of all on a congruous linear representation"²⁵. This is a maximum level. But, since the perceptive act is also an operation, the schol-

ar also provides us with a minimum level next to the studies of psychology of perception and physiology of vision, that is, he offers us his famous example taken from Desmond Morris of the process of differentiation operations that goes from markings to the circle and from the circle to the stick figure to demonstrate that the linearistic visual channel, while being “definitely the least responsive to the nature of the external *input*, is vice versa the one that provides the decisive information (such as *output*) for further processing at the central level (‘cortical’ before central). This is to say that *in rerum natura the line is not there but can be seen*”²⁶.

Second: it occurs that

[...] systems of signs are born and grow in parallel with the systematisation of operations and remain in one-to-one correspondence with our ‘real’ (and finalised) interventions in the world. [...] Without an approximate preliminary combination between signs and things, without a fixation of rough yet very general categories; without the tacit premise of the presence of a subject who has already given a ‘name’ – and here name stands for any ‘sign’, including a mental one – to things (or events) with which he has once met (recognising them at the second meeting) and without that subject having at least taken note of the automatic mechanisms of action and reaction in which he is forced to struggle, nothing means nothing and, even more so, any sequence of ‘signs’ would remain irrevocably meaningless.²⁷

Third: it establishes the founding of the relevance of a work, identifying its progress in resolving a specific problem. If the progress of an artist reaches, with so to speak Cartesian steps, the problem domain, from then on the problem will become a ‘public fact’. “After Praxiteles, nobody has been able to sculpt or model as if Praxiteles had never existed”, he tells us here, or, speaking elsewhere of Piero della Francesca:

Nobody will paint after Piero as if Piero hadn’t existed. No one, after Piero, will feel the need to paint like him anymore. His [perspective] integralism leaves no room for additions, verifications or doubts. There is essentially nothing more to verify in this field.²⁸

This *history*: the time of synthesis

The opportunity, offered to Gioseffi through the study of a European history, to have a vast range of comparisons, relationships and frameworks to be treated in their entirety, however limiting himself to the facts or topics of greater importance, having expert and indispensable possession of ‘his’ operational method and vast culture, seems to lead to unexpected directions even in the last development of his thought.

For the scholar, at the time of writing this *history* about ten years passed since the *Storia della Pittura. Dal IV all’XI secolo* (1983, for the De Agostini series directed by Raghianti). It is absolutely necessary to take this into account in order to understand the drafting of this larger *history*: even from the quotations

here taken from the two sources alone, one can grasp the strong continuity of approach. In the introduction to the *Storia della Pittura*, besides the main theme of praising the legacy of Antiquity, his thesis on the visual communication tasks of art and on its being a system of signs is dominant. In addition, the theme of the autonomous value of art also appears: “which lies elsewhere than in the system of signs or in the structure of the text”.

But one cannot fail to look at the new European *history* by aligning the aim also with the very important essay *Rappresentazione geometrica dello spazio* first published in 1986 and then reprinted in 1994 (therefore valid, inserted between the time period of the two *histories*). This essay is a dense theoretical recapitulation of perspective and a defence of the validity (which he has verified for at least two decades) of his operationalist point of view.

In brief, in the mid-1980s, despite having different and apparently unconnected readers, the two texts complement each other well: the *Rappresentazione* reasoning on the method of verifying the *functioning* of the visual code (and not on the value of art) and the *Storia della Pittura* on the adequacy of the code for communicative *use* (and not on operationalism, if not a synthetic, very clear, ‘derivative’ that “a work of art cannot be built, nor developed blindly” a project or at least a preliminary line-up, however minimal, of notes and visual references is needed)²⁹.

Basically, passing through the *Storia della Pittura* and *Rappresentazione* Gioseffi in this *history* is no longer as he was at the beginning of his studies when the understanding of the ‘science’ of art with the philosophy of art seemed impracticable. To the point that this impracticability determined his choice to devote himself as an art historian to the ‘boundary’ study of the representation of space. In a rare autobiographical passage, in the *Rappresentazione* he confesses the motivation for his first studies of perspective: “in fact, I expected to find myself facing ‘truth’ (or ‘falsehood’) not only opinionable but demonstrable in some way”³⁰. Therefore, he chose to devote himself specifically to the study of the representation of ‘measurable’ space, from which position he tested and elaborated the possibility of a wider operationalist ‘explanation’ of art.

Perhaps the account with the truth is not yet settled in the mid-1980s, when the operationalist Gioseffi uses the past ‘I counted’ with regard to scientific truth, and when the semiologist Gioseffi argues that an aspiring critic must set himself the goal of reaching the understanding of what the work of art expresses and to what degree, possibly by comparing “one’s humanity with that of the author and measuring this against that”³¹.

Let’s try to understand if and what European *history* offers us new in this regard: for example, let’s select a topical, ‘two-fronted’ theme from his studies on Brunelleschi, which here seems to have a slightly new orientation: now we better understand the reason why when we were studying Brunelleschi’s tablets – and he made us conduct the geometric-Ptolemaic tests of operative verification of their projective truth on the mirrors of the Institute – he also insisted in the classroom on the importance of The Fat Woodworker short story. With

it Brunelleschi had wanted to see “on what the stability of the ego was based in a secular and naturalistic concept of the world” such as that of the early Renaissance. Now we understand that that (historically determined) joke has a crucial importance exactly in understanding how radical operational culture is for every subject of every epoch: because it is an exemplary case in which “cross-referencing the non-agreeing meaning data [one must try] to establish to concede faith, certainly not absolute, for that ‘provisional truth’ that the critical analysis of the data in our possession and their productive manipulation can really give us”³².

It seems as if, all the arguments exposed and discussed, the operationalist demonstrations and the semiological meanings in this *history* can calmly return to the subject. An operational subject “that proposed himself goals”³³.

In this return to the subject the step which is dedicated to introducing the operational epistemology is emblematic: the author unexpectedly says that it is “the only respondent both in the fields of scientific knowledge and for proper criticism of the arts”³⁴.

Gioseffi uses in this *history*, which concludes his work as a scholar, an atypical correlation which establishes more than a distant relationship: he puts science in the first term of reciprocal relationship – as expected – but in the second term he places not the knowledge of ‘scientific’ art (of history, language, techniques), but for the first time, certainly in a very thoughtful way, the *criticism of the arts*.

Now, consequently to the extensive running-in of ‘his’ operationalist semiology, for Gioseffi the criticism of the arts is a knowledge on a par with scientific knowledge. They are united and correspond thanks to the similarity of the operational procedure that is at the basis of the investigation of validation of their truths (and it will be a provisional truth given to us by the critical analysis of the data in our possession).

A *criticism of the arts* which might be described as art history’s knowledge responsibility, when proposing itself evaluation goals.

Can we interpret this new position in which Gioseffi places a (critic) knowledge of the arts (which in the meantime have become plural) perhaps therefore as a trace of confirmation *post quem* to what was said: of the purpose of intermediation entrusted from the beginning by Gioseffi to the operational method in relation to problems of conciliation experienced by his generation³⁵?

Certainly Gioseffi moves a complex conciliation with ‘the fathers’ which is very courageously oriented and not only referred to direct fathers. In this, in our opinion, his contribution to go ‘beyond the obstacle’ of his generation is now exemplary *in that generation* and in the expansion of the structuralist model of the time: he participates in it with a synthetic response, transforming an epistemology “operationalist with some retouching”³⁶ in a lucid critical practice.

An innovative enlightenment-humanist vision is now unfolding (which is natural to Gioseffi for his profound philological knowledge of historical Hu-

manism and of the 'technical' *language* of the rebirth of Antiquity): he uses operationalism as a key to resolutely link the definition of the sense of the subject to a recovery of the authentic meaning of humanism in its broadest sense, 'provisionally' valid to date, even for modern and digital man.

This is a search for a subjective 'critical' truth. It is convincing that Gioseffi, already finding himself on a path from which he had always told us about an internal truth to a historically determined visual linguistic system, easily arrives at the point in which it is the 'superior' task of criticism, compared to history of art (that is once the operational procedures of history of art have *also* been learned), to try to establish a 'provisional truth' and thus tend to be as much as possible a 'correct' criticism³⁷.

The displacement – which is an aesthetic approach (and here Gioseffi emphasises that every aesthetic approach is always ethical) – is also seen in the dissimilar way that the scholar has to 'place' the magnitude of the 'public' results of Praxiteles and Piero della Francesca. As we have seen, he referred to Piero, in 1980, in a strictly linguistic way (on which problem that artist had achieved the absolute 'domain'). For Praxiteles, on the other hand, in this *history*, he talks of that very human something that the sculptor wanted to capture, which could also have other linguistic solutions in history and geography but for each new one, Praxiteles' masterpieces will now always be inescapable 'precedents' of expression. Gioseffi in fact says:

Praxiteles arrives at the right point. [...] He had assumed the soft Phidian forms and a modest amount of Scopadean pathos to make his gods, demigods and his female figures a masterpiece of comforting, melancholy sweetness.³⁸

Writing mirrors thought

The stylistic propensity tends towards a very dry writing, a complex elaboration of sentences, very original harsh punctuation, and an equally original use of italics as a reinforced quotation mark (used above all to underline 'his' concepts): it is a very effective way of visualising. In turn, it 'photographs' Gioseffi's way of thinking through images and schematic syntheses. As if in front of a monument or a certain object, the scholar's mind simultaneously opened a personal, and vast folder of similar images, scrolling through them in rapid sequence – applicable to everyone, on the cover of this volume the unexpected (and amazing) 'relations' by Picasso observed since the mid-1960s.

The vocabulary is very rich, the precision of the terms is of the highest level: Gioseffi's determination is not to leave anything ambiguous, not to distract the thought with the superfluous: every noun or adjective have in fact a reason to stay right where they are.

Basically, we must be attentive to what we read because in this way – which was unexpected – we find ourselves right there: we are truly and comfortably in the house of Augustus, or in the studio of Dürer, we are in the daily life of an-

cient art as if the continuity (and the attendance) had never been interrupted. Recipients of a priceless transmission of *understanding the visual text*, we see the images of 'those' Greek temples even if we did not know them because the recognition and mnemonic tools offered to us are very effective³⁹.

This brings us back to another specialty of Gioseffi's semiotics:

We will therefore say that signs in general (sounds, lines, colours, words) serve to recall first of all and in reliable sequences the events of our daily existence: they are therefore necessary to communicate our thoughts to others, but also to clarify them for ourselves, organise them systematically and make them operational.⁴⁰

And we understand once again how radical it is at every level to entrust an operational theory the task of guiding: to make our experience of the world as certain as possible and responsible for the way we have to process its meaning⁴¹. This, we feel like saying, is the added value of his teaching (not limited within the confines of history of art), of his philosophy of education in terms of permanent *bildung*, which has imbued and unites a real and recognisable 'Gioseffi school' in all his students, even those who have pursued the profession on paths far from the history of art⁴².

Adventure of a new tale

And then in the 1990s Decio Gioseffi accepts the invitation to write a history of art in Europe. The 'blue-blooded editor' Mario Casamassima proposes the project to him⁴³. For Casamassima, Gioseffi drew up a first short handwritten draft of how to deal with text and images, also including a point scheme (some extracts of which have been recollected here), presumably at the beginning of 1991 since in May of that year he prepared a second draft, this time typed and more detailed, which is the definitive outline for the future publication. The description includes the distinction of 13 chapters and an itinerary that goes from the art of the Ancient Near East and pre-Classical Greece to the painting of the 1950s⁴⁴. Two volumes were therefore planned and Gioseffi dismissed the first, in the summer of 1993: an itinerary that winds from the origins of figurative representation to Michelangelo. The second volume, the content of which had already been outlined in the aforementioned two drafts of the work, was never written: a series of unhappy personal circumstances interrupted the drafting which Gioseffi then completely abandoned, leaving only what had been thus far written, corrected one time, but as was his habit, would have undergone many more revisions. Help in drafting and delivery of the documents for the first volume was given by his ex-student Maurizio Lorber and his wife Carmen Segon who acted as an intermediary with the publisher Casamassima. In November 2007, a few months after Gioseffi's death in March of that year, the publisher would have liked to have published at least what had already been prepared together with part of the images that should have accompanied the text: then, at the suggestion of Giuseppe Bergamini, he asks for advice from Nicoletta Zanni

and Giuliana Carbi. But not even this new project was started and everything remained frozen. In 2015 Nicoletta Zanni spoke about the existence of the text⁴⁵ at the Perugia Conference. Supported by the intuition of Gianni Contessi, the push for publication came in the summer of 2019: with the celebration of the centenary of Gioseffi's birth, the idea of publishing the text takes shape in the presence of about forty of his graduates. After about thirty years from its first draft, a handful of *scolari* (as Gioseffi liked to call his best students) started a revision of the typed source, organised in segments according to the skills of each. We worked on the text as little as possible – for example, we choose not to update the iconological interpretations (so with regard to the Krater by the Aurora Painter, the Abduction of Orithyia remains and not today's Peleus and Thetis), to make the graphic style uniform of the titles of the works of architecture, sculpture and painting (mainly preferred by the author in 'roman type'), to leave the non-specific time references usual in texts (so words such as 'recent', 'today', 'current', etc. remain referring to the 'present' of the 1990s).

At the centenary meeting, a series of initiatives aimed at enhancing and updating the thoughts of the scholar were considered and for this purpose a committee of promoting bodies has been formed, also consisting of institutions with which Gioseffi had collaborated: these are also promoting this current publication. Among them, the Minerva Society and Trieste Contemporanea have offered to support its publication. An encouragement to publish *Storia dell'arte in Europa* also came from Ragghianti's son, Francesco, in August 2020⁴⁶. Roberto de Rubertis, for the long-standing collaboration and friendship with Gioseffi, proposes that the "I libri di XY" series, directed by him and co-ordinated by Giovanna Massari, includes this book that then comes out for the types of Il Poligrafo publishing house and University of Trento.

As for the 32 tables of images published, we have chosen to propose some of the most original visual texts provided by Gioseffi in the volume, picking them from material considered secondary at the time, however today philologically appreciable. The reproductions are in fact taken from the photographic slides and cards that accompanied the student in learning from the lecture notes of his university courses. Sought specially for the purpose of possibly accompanying this volume and fortunately found, these cards and slides certainly also bring back the flavour of his lectures, but their value lies in the fact that they belong to the corpus of his perspective reconstruction drawings and emblematic comparisons that sanction the application of his method of selecting the relevance and comparing formal constants: after almost fifty years they maintain, in our opinion, their exceptional effectiveness. And the surprise is to find new, equally stimulating ones proposed here for the first time.

As a further iconographic support to the plates published, the curators have prepared an "atlas" of images to which corresponding numbers in the margins of the printed text refer. These numbers relate to relevant links on the www.xydigitale.it site, from which you can consult other images, where available on the Internet, of the works examined by Decio Gioseffi.

We are grateful to Adriana Casertano, Roberto Curci, Rossella Fabiani, Patrizia Fasolato, Gaia Furlan, Giovanni Luca, Maddalena Malni, Claudia Morgan, Gabriella Parodi, Giuseppina Perusini, Teresa Perusini, Davide Sciuto, Costanza Travaglini, Francesca Venuto for the precious and patient work done in the revision of the text.; Antonino Caleca, Serena Cattaruzza, Gianni Contessi, Giorgio Derossi, Roberto de Rubertis, Franco Firmiani, Augusto Frasca, Maurizio Lorber, Luciano Maffeo, Giovanna A. Massari, David Clyde Snelling, Sergio Tavano, Valerio Terraroli, Claudio Zaccaria for the decisive specialist consultations provided; Guido Beltramini, Franco Bocchieri, Paolo Bolpagni, Federico Carpi, Roberto Cassanelli, Roberto Di Lenarda, Maurizio Di Stefano, Rossella Fabiani, Susana Garcia, Emanuela Marassi, Melanie Ohnemus, Francesca Paniccchia, Maria Cristina Pinzani, Paolo Quazzolo, Massimiliano Rossi, Gisella Vismara for institutional support. Thanks go to the assistance and friendship of Ilaria Abbondandolo, Nadia Barella, Nick Carter, Claudia Colecchia, Adriana Jesurun, Giulia Lantier, Roberto Luciano, Marina Lutmann, Carmen Segon, Elettra Maria Spolverini. We also thank Fabio Luce, Sonia Ortu, Cristina Pellegratta and Cristiana Volpi for the editorial review.

Notes

¹ The last revision of the typescript of the text published here which dates back to June 1993 (together with other documents belonging to the Triestine scholar) has been donated by Nicoletta Zanni to the Archive of Writers and Regional Culture of the University of Trieste following its recovery as communicated at the Perugia conference: N. ZANNI, *Gli studi di storia dell'architettura medievale e rinascimentale di Decio Gioseffi: tra architettura e arte visiva*, in C. GALASSI (ed.), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Conference Proceedings of the 10th anniversary of the Italian Society of the History of Art Criticism SISCA (Perugia, November 17-19, 2015), Perugia, Aguaplano, 2017, pp. 95-106. Among the other documents donated are the two preparatory drafts of the work, the first handwritten manuscript and the second typed. For further information see notes 44 and 45.

² Gioseffi greatly appreciated *La forma del tempo* (G. KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven - London, Yale University Press, 1962) in which the parameters of cultural anthropology are applied to history of art. "Kubler proposes a history of art as a history of 'things' or objects, antithetical to a history of artists, a substantial expression of creative individualities who express their vision of the world in their works. [...] In this history of things, objects are inserted into a structural grid of 'formal sequences' or 'series', considered in a perspective of variability of temporal duration" (G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, Utet, 1995, p. 394).

³ Gioseffi already in 1987, in a non-European presentation of Italian art, anticipates his reasoned conviction of the role of the European 'glue' of the legacy of Antiquity that he will later develop in this *history*: "Despite the divergences and the discontinuity of succession in the short and the medium term, our European art and culture in general form a unitary cycle. And the mastic that binds it is in the common Greco-Roman matrix

in which all the peoples of Europe (and now the world) have sooner or later recognised themselves and whose onerous moral inheritance they have accepted and promoted as legitimate heirs. It is, so to speak, the legacy of Prometheus: which implies the secular and civil commitment of research and defence of 'truth' whatever it takes" (D. GIOSEFFI, *Italy's Contribution: Perspective and the Renaissance*, in *Space in European Art*, Catalogue of the exhibition promoted by the Council of Europe (Tokyo, 22 March - 14 June 1987), Tokyo, The National Museum of Western Art, 1987; italian translation: *Il contributo dell'Italia: Prospettiva e Rinascimento*, "Arte in Friuli, arte a Trieste", 10, 1988, p. 11).

⁴ The two citations are taken from a typescript for a planned intervention found among Gioseffi's papers, which was the outline for a speech at a Rotary Congress in Trieste presumably held after 1983, and now part of the aforementioned Zanni donation to the Archivio dell' Università di Trieste.

⁵ See p. 89. On Giorgio Oberweger see: A. FRASCA, *Infinito Oberweger*, Rome, Italian Federation of Athletics, 2000.

⁶ See p. 62.

⁷ The historical-cultural value of the teaching imparted from Vienna to the world of archaeology and art history was in fact always kept in mind by Decio Gioseffi who had already been able to learn it at the University of Padua by graduating in Archeology in 1942 with Carlo Anti, and certainly later appreciated through the relationship with the Collobi-Ragghianti couple. Between 1953 and 1963 the fundamental texts of that prestigious school were translated in Italian. In commemoration to the Gorizia art historian Antonio Morassi (who graduated from the University of Vienna at the Dvořák and Schlosser school, before 're-graduating' also at the Adolfo Venturi school in Rome) Gioseffi stated that, apart from the protagonists and founders of modern art history (Wickhoff and Riegl), "more or less followers of Vienna are at present all those who work today in the field of art history in the world. Especially in Anglo-Saxon countries" (D. GIOSEFFI, *Antonio Morassi*, "Studi Goriziani", 1, 1977, p. 27). The echoes of the Viennese school of art history, thanks to the presence in Gorizia of Carl von Czoernig and the Central Commission engaged in safeguarding and cataloguing the monumental heritage (and not only) in the Habsburg territories, are also testified through the studies of Sergio Tavano, author and former professor of Byzantine art history in Trieste, who is mentioned several times here by Gioseffi, especially with regard to Ravenna and Hagia Sophia. See: S. TAVANO, "Wiener Schule" and "Central-Commission" between Aquileia and Gorizia, "Arte in Friuli, arte a Trieste", 10, 1988, pp. 97-139

⁸ See p. 196 for Picasso; p. 23 for Cameron; p. 79 for Hodler.

⁹ D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milan, Community Editions, 1963. Nicoletta Zanni collects this opinion of Antonino Caleca in July 2021. The scholar writes of *Giotto architetto* that it is "a book intended to innovate Giotto's studies based on the hypothesis that this great Tuscan artist, an expert in painted architecture, was also the designer of the Cappella degli Scrovegni, as well as the bell tower of Florence Cathedral and the Ponte della Carraia. A book that is almost impossible to find today, but fortunately since 2009 it has been entirely digitised by the University of Michigan" (N. ZANNI, *Gli studi di storia dell'architettura medievale e rinascimentale di Decio Gioseffi: tra architettura e arte visiva*, cit., p. 96).

¹⁰ Gombrich's thought had been central to Gioseffi's speech in April 1967 on the occasion of the *Lectio* for the assignment of the History of Medieval and Modern Art chair (and later published: D. GIOSEFFI, *Il progresso dell'arte*, "Critica d'Arte", 94, 1968, pp. 11-24). A few brief correspondences, strengthened by a great mutual esteem and a profound

knowledge of the Greek and Latin classics on the part of both, mark the bond between Gioseffi and Gombrich. Through Nicoletta Zanni in her stays in London at the Warburg, the mutual exchange of their new books nourished the constant mutual knowledge of their research, which was in many ways similar. “It happened to me days ago – Gioseffi also remembers – to meet Ernest H. Gombrich, the greatest representative of the history of art in the Anglo-Saxon area today, who came out of Austria since the inauspicious times of the *Anschluss*, but certainly without forgetting his origins. We had never met although he repeatedly mentioned me and in practice it was he who made my studies known in the Anglo-Saxon countries. He had also invited me, many years ago, to the Warburg Institute in London that he directed and I could not go. [...] He renewed his invitation and I replied that by now I was oppressed by a thousand small commitments and that even reading other languages with difficulty, I would not have learned them anymore. His response was symptomatic and indicative of a certain cultural silence that still exists among the *disiecta membra* of that now ancient cultural *Commonwealth*. He simply said to me: “But you still speak Latin”. I fear he would not have said that to anyone who had left a contemporary high school”. See: D. GIOSEFFI, *Vocazione Europea dell'arte del Novecento a Trieste*, in L. MENEGAZZI (ed.), *Universalità dell'arte*, Proceedings of the 1982-1983 Congress of Rotary International 206th District (Udine, April 23-24, 1983), Treviso, 1982-1983, p. 61. A curious confirmation of the harmony between Gombrich and Gioseffi also has recently come from Professor David Clyde Snelling who attended the lessons of both.

¹¹ The Archive of the University of Trieste preserves a typewritten curriculum that specifies some of the acknowledgments obtained from his theses on visual perception: “accepted by the most qualified foreign critics (Pirenne, Gombrich, Oertel, Lelkes, Klein, Kubovy)”. His contribution to perspective has even been considered in the context of NASA’s space experiments.

¹² M. LORBER, *The debate on spatial representation in Decio Gioseffi and Erwin Panofsky. Perspective as a symbolic form and “perspectiva artificialis”*, in C. GALASSI (ed.), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, cit., pp. 107-132. Gombrich, in his book *Art and Illusion* (published in 1961 and translated into Italian in 1965), considered Gioseffi’s reading on the foundations of perspective correct against Panofsky’s theses. Furthermore, he wrote directly to the German author that “Gioseffi’s theses could not be easily overcome”, in a letter dated 1 March 1960 (quoted in E. GOMBRICH, *Dal mio tempo*, Turin, Einaudi, 1999, p. 138). Gioseffi’s thought on the origination of perspective from optics is also very well explained by Germain Bazin in his 1986 volume, here in his Italian translation (G. BAZIN, *Storia della storia dell'arte. Da Vasari ai nostri giorni*, Naples, Guide, 1993, p. 264). Still recently Fasolo and Migliari have resumed the investigation into the thought of Panofsky and Gioseffi in light of new knowledge (M. FASOLO, R. MIGLIARI, *Decio Gioseffi and Perspective as 'symbolic form'*, “Disegnare”, 57, 2018, pp. 46-57). See also: D. GIOSEFFI, *Ottica*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venice-Rome, Institute for Cultural Collaboration, 1963, vol. X, cols 273-286; D. GIOSEFFI, *Prospettiva*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venice-Rome, Institute for Cultural Collaboration, 1963, vol. XI, cols 116-159.

¹³ On Lorber’s writing see previous note. On Vitruvius and Augustine see: D. GIOSEFFI, *Arte, fare e vedere*, “Critica d’Arte”, 139, 1975, pp. 3-10; D. GIOSEFFI, *Vitruvio: una semiologia dei sistemi visivi*, “Critica d’Arte”, 146, 1976, pp. 3-7 (the text was written in 1974); D. GIOSEFFI, *Agostino: una teoria generale dei segni*, “Critica d’Arte”, 148-149, 1976, pp. 93-99 (this text was also written in 1974).

¹⁴ The local artistic heritage is enhanced by Decio Gioseffi also with the conception and management of the Cassa di Risparmio di Trieste book series “Pittori triestini”,

from 1971 to 1991: an initiative promoting new studies originating also from his students' dissertations. Later, Franco Firmiani, Giuseppe Pavanello and Alessandro Del Puppo (current) were called to coordinate the monographs on the artistic production of the territory for the Cassa di Risparmio.

¹⁵ The quotation is taken from the curriculum in note 11. The *Introduzione* was prepared for the university course of the academic year 1969-1970 and over time became the official source of the basic principles that always guided his reading of the visual codes. The text has in fact been recovered and published twice: 1) D. GIOSEFFI, *Sistemi visivi: convenzioni e criteri d'interpretazione*, "Critica d'Arte", 115, 1971, pp. 3-30; 2) D. GIOSEFFI, *Introduzione all'arte 1969*, "Arte in Friuli, arte a Trieste", 5-6, 1982, pp. 11-63. In the 1982 text, the scholar inserts an *Added note* in which he lists his other contributions in visual philology; he also sheds light on the inverted sequence of publication in the Trieste magazine of the *Introduzione all'arte 1969*, published in 1982, and that of the text also from a university course (Complementi 1974-1975, academic year 1974-1975), which was intended as a continuation of the *Introduzione* and which was instead published two years earlier: D. GIOSEFFI, *Introduzione all'arte, introduzione a Piero*, "Arte in Friuli, arte a Trieste", 4, 1980, pp. 9-28. Here the *Added note* clarifies how the development of his thought always translates into direct teaching: "A methodological introduction was, moreover, always delivered by me before the monographic contents in almost twenty years of teaching in the field of historical-artistic disciplines. An introduction each year differently articulated and 'targeted' in a certain sense according to the direction most suited to the subsequent monographic course. But there are only three documented *legible drafts*, which for me (and I think for my pupils) represent a coherent point of reference even if they are inevitably dated. The first is the *Introduzione alla Critica d'Arte*, a prerequisite to a course in History of Criticism (the rest of the course was of a manual or institutional nature) held in the year 1958-1959, where the linguistic aspect of figurative art is in any case the prevailing one (the concepts of conventionality and plurality of 'codes' are not yet clearly defined), the second is dated 1968-1969, the third is the present one and dates back to 1974". In closing he makes a complete list of the contributions made so far "in the field of history of art methodology considered from the semiological or linguistic point of view". Nicoletta Zanni extensively refers to the first (unpublished) student-notes at the 2015 conference (see note 1). The application of this methodology will then have an extended operational field of verification producing first the *Storia della Pittura* de Agostini in 1983 and then this *Storia dell'arte in Europa*.

¹⁶ D. GIOSEFFI, *Palladio oggi: dal Wittkower al postmoderno*, "Annali di architettura", 1, 1989, p. 106.

¹⁷ *Ibid.* For a previous synthesis of the fundamental lines of his adherence to the unified operational theory see: D. GIOSEFFI, *Labbicci (l'«A», la «B» e la «C») della prospettiva: Tolomeo, Vitruvio, Brunelleschi*, "Arte in Friuli, arte a Trieste", 3, 1979, pp. 11-36 (it should be noted that an updated list of studies relating to problems inherent to perspective is also provided in this text); D. GIOSEFFI, *Lo spazio nell'arte*, in *Enciclopedia Universale UNEDI. Storia e problemi dell'arte*, Milan, Scode, 1982, pp. 326-329. Gioseffi approaches operationalism since the *Introduzione all'arte 1969* (see note 15) when he asks: "What is art? It is a question that seems to escape any univocal answer, but which cannot remain without an answer (without 'answers'). For a very simple reason, which, however, can only clearly emerge on the basis of modern 'operationalism'". On operationalism, the explanations on its definition and dissemination were illuminating, given to us in February 2019 by Giorgio Derossi, former professor of theoretical philosophy at the University of Trieste. The scholar

confirmed the connections that are established between this theory and contemporary perceptology and his opinion that operationalism would need renewed 'maintenance'.

¹⁸ He admits that he is indebted to Ragghianti for his approach to Vico, as Maurizio Lorber points out: "It took me a long time to realize how much the position of Vico (better known to me through the long and productive albeit intermittent partnership with Ragghianti) could support the operational concept (according to Bridgman and Dingler) that seemed to me more easily sharable regarding a general theory of knowledge" (M. LORBER, *The debate on spatial representation in Decio Gioseffi and Erwin Panofsky. Perspective as a symbolic form and "perspectiva artificialis"*, cit., p. 130). As for measurability, see above all Gioseffi's contributions on Brunelleschi starting from the student-notes *Brunelleschi e lo spazio del '400* (academic year 1965-1966). See also: D. GIOSEFFI, *Realtà e conoscenza nel Brunelleschi*, "Critica d'Arte", 85, 1967, pp. 8-18; D. GIOSEFFI, *Filippo Brunelleschi e la svolta 'copernicana': la formalizzazione geometrica della prospettiva*, in *Filippo Brunelleschi la sua opera il suo tempo*, Conference proceedings (Florence, October 18-22, 1977), Florence, Centro Di, 1980, pp. 81-91; D. GIOSEFFI, *Continuità della prospettiva da Democrito a Brunelleschi*, in C. KRAUSE (ed.), *La prospettiva pittorica, un convegno*, Rome, Bibliotheca Helvetica Romana, 1985, pp. 25-41.

¹⁹ G. KUBLER, *The Shape of Time*, Yale, New Haven and London, 1962 (Italian translation consulted by authors: G. KUBLER, *La forma del tempo*, Turin, Einaudi, 1989, p. 27). This relativity, so to speak, of the notion of time is revealed by establishing the famous analogy between works of art and stars. "Knowing the past is as astonishing a performance as knowing the stars", Kubler tells us, therefore also combining the observation work of astronomy scientists and that of art historians: both would formulate theories by dealing with "appearance noted in the present but occurring in the past".

²⁰ The problem, perhaps precisely because it derives from a very authoritative source of philosophy of art here such as Benedetto Croce, is all too exquisitely Italian: the point was, probably also for Gioseffi, that of 'placing' his method choices with respect to the Croce's thought on the nature of historiography (and that history is not science), but the profound complexity of this position had nevertheless kept open the possibility of accepting a definition of aesthetics as general linguistics, reaffirmed also in this *history* (see here p. 21). For the relationship with Croce see also D. GIOSEFFI, *La critica delle arti figurative*, "Pagine istriane", 13, 1953, pp. 39-46 (republished in D. GIOSEFFI, *Benedetto Croce 1953: la critica delle arti figurative*, "Arte in Friuli, arte a Trieste", 7, 1984, pp. 9-30).

²¹ As for the contributions from related disciplinary fields, for example: it is likely that due to the deep and continuous interests in historical languages and linguistics (also represented in this *history*) Gioseffi could have equally taken into account the considerations of structural linguistics of a common 'father' like Ferdinand de Saussure (a lot), but also of the relationship between the semiological dimension and the semantic dimension of language investigated by Émile Benveniste. The latter scholar who would be more of a 'nephew' of de Saussure, but through an intermediation, perhaps important for an operationalist Gioseffi: Antoine Meillet (a pupil of de Saussure and teacher of Benveniste) who was the first to tackle the Homeric question with a pragmatic approach (study of the relationship of signs with those who use them) on the formulaic structure of the Iliad.

²² D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, "XY dimensioni del disegno", 1, 1986, p. 68. The important text is republished in: "Arte in Friuli, arte a Trieste", 14, 1994, pp. 247-282. It is worth mentioning here that this issue of the Trieste magazine is monographically dedicated to the writings of Decio Gioseffi on perspective, proposing, in addition to the aforementioned *Rappresentazione*, the *Perspectiva artificialis* (1957), his two

Complementi di prospettiva (1, 1957 and 2, 1958) and the text *Il rilievo tra storia e scienza*, already published in 1988 in “XY dimensioni del disegno”, 6-7.

²³ D. GIOSEFFI, *Storia della Pittura. Dal IV all’XI secolo*, Novara, De Agostini Geographic Institute, 1983, vol. I, p. 17. The progressive modality of attribution of meaning to signs is here for Gioseffi connected and akin to the process of evolution from casual *voces* to *vocabula* that mean things, which would determine, according to the famous tale of primitive men around the fire narrated by Vitruvius, the birth of spoken language. Also here repropose at p. 27.

²⁴ See here p. 22. Gioseffi has dealt with drawing in all his contributions dedicated to architecture. We limit ourselves to citing a passage relating to Palladio on the process of the project: “From the first idea to the finished work. It is still a continuous and uninterrupted process, in which the ‘documentable intermediate phases’ are, for the most part, much more than just one. And the same is true for any other form of artistic process: pictorial, sculptural, musical or literary” (D. GIOSEFFI, *I disegni dei «Quattro Libri» come modelli. Modellistica architettonica e teoria dei modelli*, “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 22, 1980, p. 46).

²⁵ See here pp. 37 and 34.

²⁶ The quote comes from D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, cit., p. 66. The text then continues with the description of the phases of the Morris stick figure. See also here on pp. 31-34 the Morris succession according to Gioseffi (the image of the stickman is found in D. MORRIS, *Biologia dell’arte*, Milan, Bompiani, 1969, fig. 39). On the presence-absence of the line, an example that is often taken up – also here on p. 36 – is the way of representing in painting the geometric solids by the Triestine artist Lucio Saffaro, who is called into question for the first time in D. GIOSEFFI, *Lo storico dell’arte di fronte all’illustrazione scientifica*, “Acta Medicae Historiae Patavina”, 27, 1980-1981, pp. 13-28.

²⁷ D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, cit., pp. 62, 64. This point is linked to Vitruvius’s account of the institution of verbal language. But he is also indebted to Gioseffi’s in-depth study of Augustine. Finding the content of the second book of the holy philosopher’s *De doctrina christiana* ‘sensational’, Gioseffi affirms: “From the pages of Augustine emerges in substance a general theory of the sign that is sufficiently unscrupulous and ‘secular’ [...] when it is rewritten in an operational sense” (D. GIOSEFFI, *Agostino: una teoria generale dei segni*, cit., p. 95).

²⁸ The impression is that here Gioseffi also wants to take a position on the reconciliation between finite series and open sequences that Kubler proposes for his formal classes (G. KUBLER, *La forma del tempo*, cit., p. 67). For Praxiteles see here p. 97. For Piero and the concept of ‘public fact’ see D. GIOSEFFI, *Introduzione all’arte, introduzione a Piero*, cit., p. 24. As for Descartes’s method (“in order to solve a problem, one must first of all [...] give names to each segment that is necessary for the construction of the problem, whether the segment is given or whether it is unknown with respect to the others”) read D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, cit., p. 62.

²⁹ D. GIOSEFFI, *Storia della Pittura. Dal IV all’XI secolo*, cit., p. 12.

³⁰ GIOSEFFI, D., *Rappresentazione geometrica dello spazio*, cit., p. 56.

³¹ The entire passage deserves to be transcribed: “There are no recipes that teach the aspiring author how to reach a high level of expression; nor to an aspiring critic how to recognise it. Faced with the presumed masterpiece, all that remains is to compare one’s humanity with that of the author and measure this on that one, hoping that it is a comparable humanity. It may or may not succeed. But it will make sense to try only if, knowing the language, one has already read or deciphered the text limited to the trivial

meaning and information of the first type and degree" (D. GIOSEFFI, *Storia della Pittura. Dal IV all'XI secolo*, cit., p. 14). What matters therefore is to be able to grasp the expressive level as well. "Knowing the language first and then reading it": it is very interesting that Gioseffi explicitly says, always, that the study and understanding of language is not a final goal, however complex, but an essential step in order to formulate a value judgment. Gioseffi already writes it in the aforementioned *Introduzione all'arte 1969* and reiterates it also in this *history*, in the very first pages: see pp. 20-21. Following the teachings of his mentor Luigi Coletti, whose linguistic approach far preceded semiotic theories, for Gioseffi therefore art is not only a historically determined semantic system but also the story of how humanity has come to be humanising, recovering a phrase from Croce that Berenson also made his own (N. ZANNI, *Memory of Decio Gioseffi*, "Quaderni giuliani di storia", 1, 2007, pp. 227-231).

³² See here on p. 286. Here too we see why he mentioned it in relation to the ambiguity of the term Mannerism and to the fact that the perspective, for some authors, absolutising the point of view would demonstrate that the Renaissance was previously based instead on faith in the stability of the ego. His saying that "the perspective does exactly the opposite [and] relativises the point of view that everyone carries it with him" seems to have a broader meaning here. This is a crucial point in Gioseffi's reading of the passage from the Renaissance to Mannerism, which deserves to be read carefully later in the text when dealing with "How the concept of Mannerism is of little use: Hauser and Brunelleschi".

³³ Already in the *Introduzione all'arte 1969*, the subject for Gioseffi is an 'axiom' that needs no demonstration. Gioseffi then made it clear in 1986 that operationalism must be subject to a "prejudice that many will call idealist or at least Kantian: and in some way it truly is Kantian. It comes from Dingler and not Bridgman. And he essentially says that "before science (before any cognitive process in a systematic and methodical sense has been initiated) there exists on the part of a subject (and whether, and how much you want, still involved in the animal condition) a decision to reach the conscious, conceptual and manual domain of reality" (D. GIOSEFFI, *Rappresentazione geometrica dello spazio*, cit., p. 58). See in the same text, with regard to demonstrations: "nothing else can be demonstrated, except in the presumption that there is an operating subject"; as for meanings, as we have already seen: "without the tacit premise of the presence of a subject who has already given a 'name' [...] nothing means nothing"; finally, as for the operating subject: "No proposition will make sense except 'for a subject' who posited himself as a subject and who proposed himself goals" goals" (see here on pp. 284-286).

³⁴ See here on p. 37.

³⁵ In the *Storia dell'arte in Europa*, p. 21, Gioseffi asks himself at a certain point: "Is this judgment an aesthetic judgment? – and he answers – Yes, if we accept that aesthetics are a general linguistics, as Benedetto Croce intended, that opens the doors of epochs or styles that are encrypted or distant for us (more or less as if they were poems written in a foreign language) and help us to formulate a pertinent judgment and (according to what emerges from his last talks with Raghianti) also *quantifiable* in terms of plus and minus in the context of the fundamental distinction (expressive-inexpressive) between poetry and non-poetry". See also note 20.

³⁶ D. GIOSEFFI, *Palladio oggi: dal Wittkower al postmoderno*, cit., p. 106.

³⁷ The prerequisite of possessing the tools of the art historian to be an art critic (or curator) is not a foregone conclusion, not even today. For Gioseffi, on the other hand, it is a *must* that dates back to the drafting of the visual introduction student-notes for his first university courses in the History of Art Criticism in the 1950s (see note 15). The

privileged work of this historical critique is the comparison of the works to determine the relevance of some over the others: see here at p. 103 an interesting annotation on the Greek temple and its constructive origins, which also implicitly calls into question the historicity of taste: “But it [the Greek temple] gives the perfect example, and is better proportioned for the use of equivalent modular structures, of that system which before being trilitic was with three beams (two uprights and one horizontal) and which does not require, at first glance, any of the historically determined skills that are acquired culturally. So that all our studious attention can be spent on appreciating the ‘internal’ proportions and the proportioning with respect to the buildings and contiguous spaces: so as to be – in other words – perfectly perspicuous in perspective and, in return, optically measurable with respect to the foreground and to the human stature of the onlooker”.

³⁸ See here p. 97. Following what he writes in the first draft of this *history* about the possible formulation of a value judgment that he hopes coincides in the reader with what he expressed, Gioseffi also accompanies us in the ‘double’ reading of Leonardo: “that, while he is exploring (according to that scientific objectivity ‘of an experimental physicist’, which alone responds to the declared artistic conception) the most subtle effects of the light of the *aere grosso* of the twilights, is exalted by the *infinite sweetness*, which assume in that hour *the faces of females and putti*” (D. GIOSEFFI, *Introduzione all’arte 1969*, cit., p. 23). As for the fact that “The ‘aesthetic’ judgment is always resolved, and as it is for any other value, in the ethical judgment”, see p. 21.

³⁹ For example, Gioseffi often tells us “it seems to depend on” and we find ourselves wrong-footed (and fascinated) by the ‘time inversion’ tool he uses. Many of these inversions light up the text. Let’s take for example on p. 126 what he says about a representation of the Roman era ‘of a building *behind* a temple’: “Surely you see that seems to depend on the Strozzi Palace, Palazzo Rucellai, Palazzo Corner and the Sansovino Library, and from the ‘ancient’ palaces painted by Poussin and Claude Lorrain; but, since it is not possible that it depends on such ‘precedents’, it is very probable that the ‘mannerist’ palace, as well as having recovered that much or little that had passed into the medieval tradition, largely derives from precedents of the Roman age”. On the origin of the 16th century palace see: D. GIOSEFFI, *Palladio e Scamozzi: il recupero dell’illusionismo integrale del teatro vitruviano*, “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 16, 1974, pp. 279-281 and 285-286.

⁴⁰ D. GIOSEFFI, *Storia della Pittura. Dal IV all’XI secolo*, cit., p. 14.

⁴¹ See also here, on p. 21, a reflection that closes a passage on the meaning of art and the second level information proposed in the work by the artist: “so as to induce us too to see the world for a while through his eyes; and consequently enrich our life experience and our own ability to judge. So in futile things as in serious issues and in the most responsible decisions, which loom not only on the battlefield but also in our daily life”.

⁴² In fact, a cohesive and immediate gathering of more than sixty former pupils took place in March 2007 and immediately it was decided to start promoting the potential of his method and thus also testify to the existence of his school of thought (N. ZANNI, *Ricordo di Decio Gioseffi*, cit., p. 230).

⁴³ Gioseffi has already collaborated with Casamassima writing the volume *Udine: Le Arti* which was printed in 1982. In 1987 at Palazzo Barberini on the occasion of his speech at the fifth edition of the Giovanni da Udine prize, concomitant with the 500th anniversary of the birth of the artist, Decio Gioseffi awarded the three volumes published by the prestigious Casamassima publishing house. Gioseffi says: “A blue-blooded publisher, sensitive to everything appealing in his region of adoption, open to the most modern needs

of culture and art: wise through direct experience of many service technologies, from graphics to photography and typography: a 'book stylist' (one would be tempted to say), if books were today considered at least on a par with prêt-à-porter" (D. GIOSEFFI, *Giovanni da Udine nella cultura artistica europea*, "Arte in Friuli, arte a Trieste", 11, 1989, p. 20).

⁴⁴ The full text of this second typewritten draft, kept in the Archives of the University of Trieste, is published here on pp. 355-362.

⁴⁵ See note 1. Alongside the Zanni donation to the Archives of the University of Trieste, in the meantime the editorial processing of this *history* has stimulated further donations (of materials on the research activities of the scholar) by Franco Firmiani and Roberto Curci and the recovered photographic cards and slides of academic courses also flow into the Archive (enriching the documentation of his teaching activities): all these materials constitute a Decio Gioseffi Collection.

⁴⁶ From an article published in the blog *Ragghianti & Collobi* [visited 31 July 2021]. Available from: <http://ragghianticollobi.blogspot.com/2020/09/leredita-dellantico-di-decio-gioseffi.html>. It should also be noted that in this blog the text of the introduction to the *Storia della Pittura* De Agostini 1983 has been generously made available and dedicated to the legacy of Antiquity.

