



Flavio Caroli

L'arte

italiana

in quindici

weekend

e mezzo

MONDADORI



Flavio Caroli

L'arte  
italiana  
in quindici  
weekend  
e mezzo

MONDADORI

## *Il libro*

**F**lavio Caroli è uno storico dell'arte dalle indiscusse capacità narrative. In questo saggio che diventa un romanzo, dialoga con un'amica di lunga data accompagnandola per quindici weekend e mezzo alla scoperta di grandi artisti, monumenti universalmente noti e gioielli nascosti (scelti dopo una oculatissima scrematura) nei luoghi nevralgici dell'arte italiana.

Passeggiando per le vie dei centri storici o raggiungendo musei fuoriporta, ci presenta in un racconto ricco di immagini protagonisti come Andrea Mantegna, che si può incontrare nella basilica di Sant'Andrea, a Mantova, non solo attraverso le sue opere ma anche sotto forma di un busto scolpito posto nella Cappella funeraria, e promette: «Si innamorerà dello sguardo lontano di chi vede la grandezza del passato, e subito dopo ne percepisce la caducità e la cenere, e non può che rifugiarsi nella melanconia, e dar vita, con quella, agli unici antidoti concessi agli umani, che sono l'arte e la bellezza». A Venezia, dopo una sosta allo storico Harry's Bar, ci propone l'incontro con Giovanni Bellini alle Gallerie dell'Accademia: «La linea belliniana incontra la linea introspettiva dell'arte occidentale, con una carta in più, risolutiva: la luce come elemento realistico, drammatico e drammatizzante». Ai grandi artisti e alle loro imprescindibili opere affianca aneddoti poco noti, come l'importanza della Cascina Pozzobonelli di Milano, senza la quale il Castello Sforzesco non sarebbe come lo vediamo oggi. Un graffito presente nel portico mostra infatti l'aspetto originario del castello, con la Torre del Filarete, crollata nel 1521: fu su questa immagine che l'architetto Luca Beltrami si basò per ricostruire la torre fra il 1892 e il 1905.

Un percorso nella storia dell'arte che si fa via via racconto personale: «Ricordi quando io ero poco più che un ragazzo, e tu mi sgridavi perché – a tuo dire – perdevo tempo con gli artisti, invece di occuparmi di te?». Oggi le opere di alcuni di quegli artisti, gli avanguardisti degli anni Sessanta appartenenti alla corrente dell'Arte Povera, sono raccolte al Castello di Rivoli, cui dedicare un ultimo, mezzo weekend: «Incontrerai

le grandi metafore insite nell'occupazione dello spazio: metafore legate al naufragio della civiltà classica in Jannis Kounellis; metafore della socialità in Luciano Fabro; metafore dell'infinita ambiguità dei linguaggi che generano l'immagine figurativa in Giulio Paolini».

La felice penna di Flavio Caroli ci indica la via per comprendere appieno il patrimonio artistico italiano, nella convinzione che i capolavori sono il riassunto dei pensieri più profondi di un'epoca storica, e costituiscono «l'apertura visionaria verso il tempo che verrà».

# L'autore



Flavio Caroli, storico dell'arte moderna e contemporanea, ha dedicato i suoi studi alla linea introspettiva dell'arte occidentale, con molte pubblicazioni, fra cui: *Leonardo. Studi di fisiognomica* (1991, 2015), *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio* (2000), *Lorenzo Lotto* (1975, 1980), *Tiziano* (1990), *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* (1987), *Fede Galizia* (1989), *Giuseppe Bazzani. L'opera completa* (1988), *Il Gran Teatro del Mondo. L'anima e il volto del Settecento* (2003), *La pittura contemporanea dal Romanticismo alla Pop Art* (1987), *Il Divisionismo* (2015), *Dalla Scapigliatura al Futurismo* (2001), *Primitivismo e Cubismo* (1977), *Anni Trenta* (1982), *La politica dell'arte* (1979), *Burri. La forma e l'informe* (1979), *Europa, America. L'astrazione determinata 1960-1976* (1976), *Parola-Immagine* (1979), *Nuova Immagine* (1980), *Magico Primario* (1982), *Anni Ottanta* (1985), *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud* (1995), *L'Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* (1998), *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli* (2001), *Le tre vie della pittura* (2004), *Arte d'Oriente Arte d'Occidente* (2006), *Tutti i volti dell'arte* (2007, con Lodovico Festa), *Il volto di Gesù* (2008), *Il volto e l'anima della natura* (2009), *Il volto dell'amore* (2011), *Il volto dell'Occidente* (2012), *Anime e volti. L'arte dalla psicologia alla psicoanalisi* (2014), *Con gli occhi dei maestri* (2015), *Il museo dei capricci. 200 quadri da rubare* (2016) e *Storia di artisti e di bastardi* (2017). Poiché ciò che non può essere teorizzato deve essere raccontato, ha anche incontrato tre volte la narrativa, con *Mayerling, amore mio!* (1983), *Trentasette. Il mistero del genio adolescente* (1996, 2007) e *Voyeur. I segreti di uno sguardo* (2014).

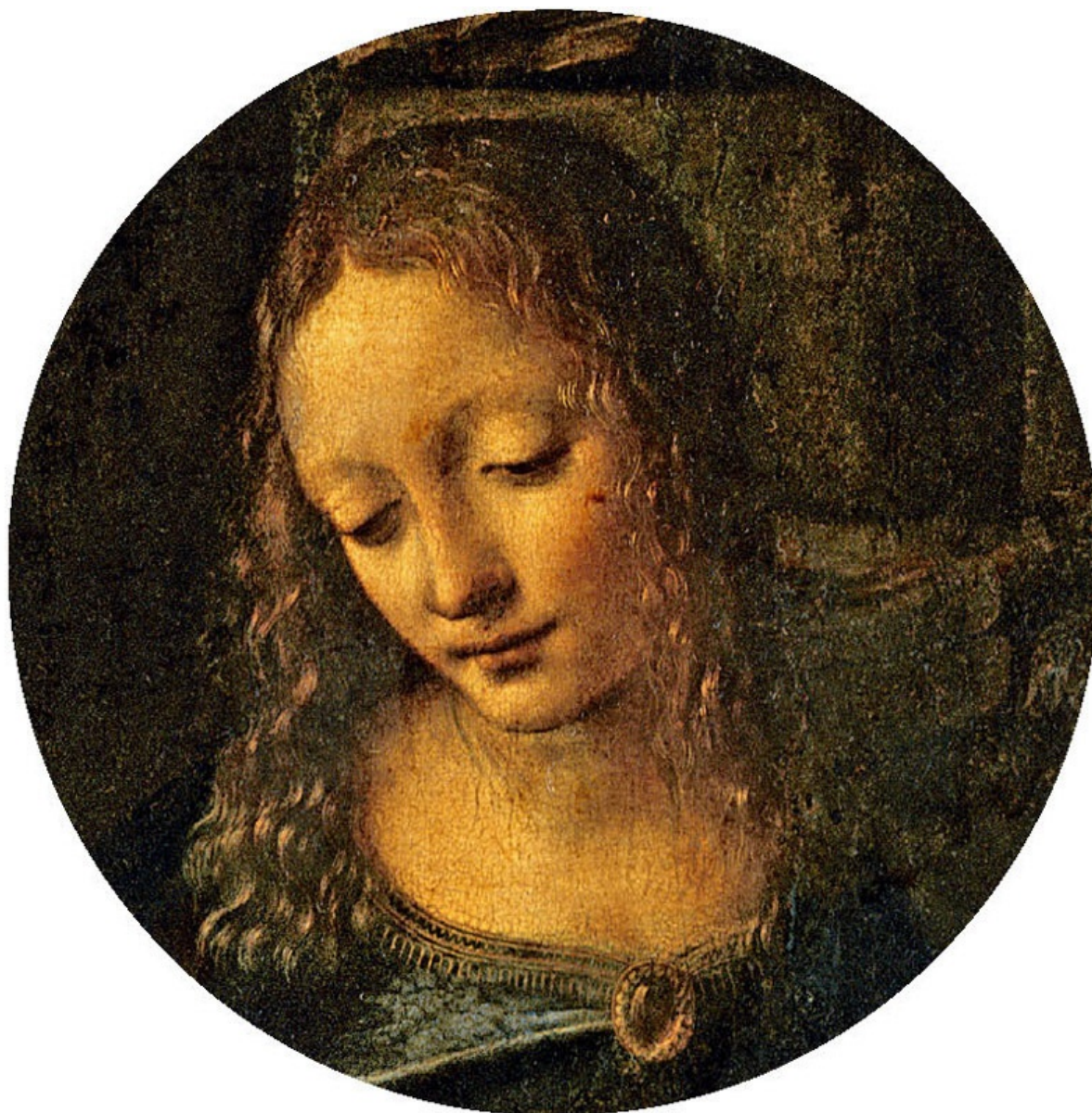
Flavio Caroli

L'ARTE ITALIANA IN QUINDICI  
WEEKEND E MEZZO

**MONDADORI**

# L'ARTE ITALIANA IN QUINDICI WEEKEND E MEZZO

MILANO  
*cuore d'Europa*



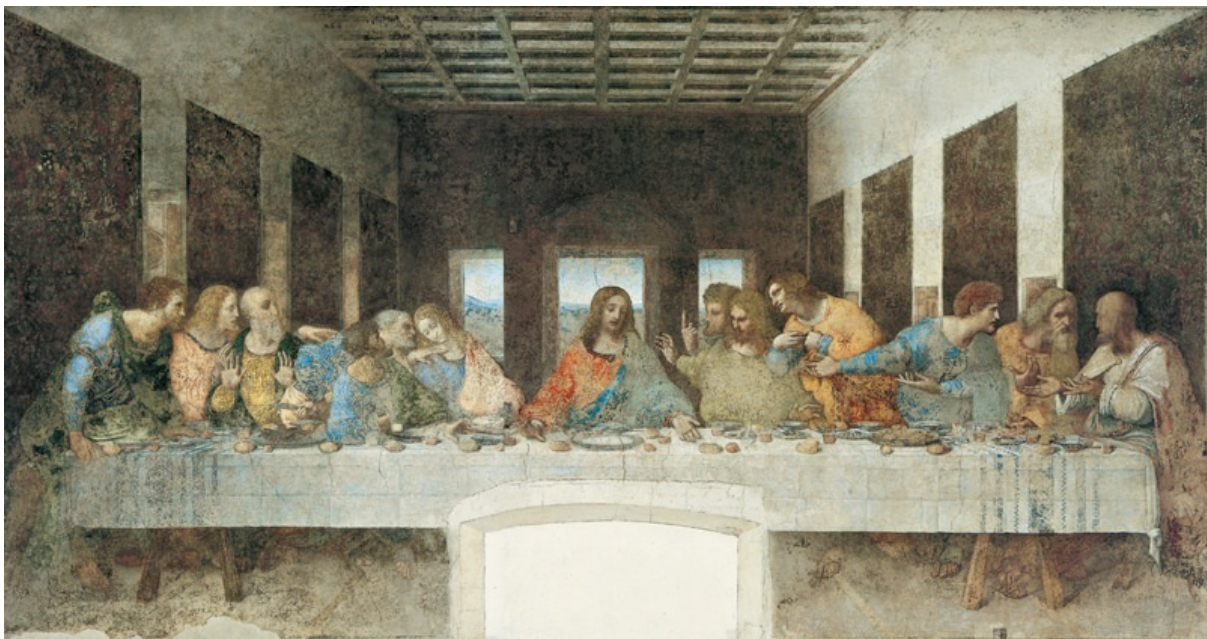
L'ESPLORATRICE: Ho deciso di concedermi un weekend d'arte a Milano con mio marito, che ama l'arte forse più di me, nel senso che la ama più di quanto non ami me. Ma una volta arrivata, da vera dilettante sprovveduta bolognese, non ho trovato i biglietti per vedere *Il Cenacolo* di Leonardo, perché non avevo prenotato per tempo. Mio marito era furibondo. L'ho portato a teatro.



Ma adesso intendo organizzarmi, anzi professionalizzarmi. Chissà perché, ho fiutato che da viaggietti simili si può trarre grande piacere. Visto che lei mi onora della sua antica amicizia, può dirmi per favore che cosa mi consiglia di vedere in un weekend nella città di Milano?

IL PROFESSORE: Che colpo! È stato un gran colpo di fortuna, cara amica, quello di non riuscire a entrare al *Cenacolo* di Leonardo!

Adesso le spiego perché. Il suo ingombrante marito (scherzo, naturalmente) le avrà spiegato che la storia dell'arte è come una teoria di stanze nella quale ogni tanto qualcuno apre una porta che introduce alla stanza successiva: Leonardo fra il Quattro e il Cinquecento, Caravaggio fra il Cinque e il Seicento, Goya fra il Sette e l'Ottocento, e via dicendo. I capolavori sono il riassunto dei pensieri più profondi di un'epoca storica, e costituiscono l'apertura visionaria verso il tempo che verrà. Ora, nulla è più sbagliato che vederli senza avere abbastanza chiaro il quadro complessivo del passato dal quale è sbocciato, come un albero poderoso, il capolavoro stesso. Stava per vedere *Il Cenacolo* da dilettante, generosa amica, e questa è una colpa imperdonabile dalla quale lei stessa intende emendarsi quando dice di volersi «professionalizzare»!



LEONARDO DA VINCI, *Il Cenacolo*, Milano, refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie.

Cominciamo a vedere i rudimenti della storia dell'arte moderna. Lei non lo

sa ancora, ma Leonardo è una specie di nodo attorno a cui ruota la storia dell'arte milanese, che, nella fattispecie, significa storia dell'arte italiana, ciò che, proprio grazie a Leonardo, sta per significare storia dell'arte europea. Il futuro lo vedremo fra poco. Oggi, per quel che ci riguarda, cioè per quel che riguarda la sua visita milanese, conta il passato, quello che precede immediatamente l'arrivo in città, nel 1482, del genio di Vinci.

Dunque, cara discepola, la Milano degli Sforza è teatro di un derby all'ultimo sangue fra il «pensiero in figura» lombardo e quello centroitaliano: fiorentino e urbinato. Pensandoci bene, non ci si poteva aspettare nulla di diverso da una dinastia come quella sforzesca che ha azzannato il potere a Milano ma che ha origini a Forlì, in una terra confinante per via di pianura con i domini urbinati, e per via di monti con la giurisdizione fiorentina.

Lombardia, nelle arti figurative, vuol dire realismo, visione trepida e pulsante della natura, sulle orme della tardogotica «Ouvraige de Lombardie». Le faccio solo un paio di nomi, sui quali potrà documentarsi con facilità: Giovannino de' Grassi e Michelino da Besozzo.

Il termine «Ouvraige de Lombardie» compare per la prima volta in documenti francesi del Quattrocento, per definire un certo tipo di miniatura che sboccia a cavallo fra il XIV e il XV secolo proprio sui modelli dei due formidabili artisti lombardi appena citati. Non per nulla, per questo capitolo di storia dell'arte si parla anche di «Gotico internazionale» o di «Gotico cortese», per dire che si tratta di uno stile inventato nell'eleganza e per il piacere delle corti sparse su tutto il continente. Descrizione minutissima e sensibilissima di ogni evento naturale, horror vacui nell'occupazione di uno spazio ancora assolutamente empirico (cioè non soggetto a leggi geometriche, come lo spazio «prospettico»), eleganza assoluta, amore, ecco, amore sconfinato per ogni dettaglio della natura e del visibile...



GIOVANNINO DE' GRASSI, *Figure femminili*, miniatura dal Taccuino dei disegni, Bergamo, Biblioteca Angelo Mai.



MICHELINO DA BESOZZO, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, Siena, Pinacoteca nazionale.

Firenze invece vuol dire modernità, vuol dire applicazione implacabile delle leggi della prospettiva (ne parleremo al tempo dovuto), vuol dire convinzione che l'occhio umano sia misuratore all'infinito degli spazi – omogenei (su questo termine sarò più preciso proprio quando parleremo dell'«invenzione» del metodo prospettico a Firenze) – del visibile; vuol dire dunque, semplicemente, Umanesimo. E Umanesimo, seguendo il pensiero classico di Protagora, filosofo vissuto nel V secolo a.C., vuol dire che l'uomo è misura di tutte le cose.

In Lombardia protagonista è la natura, a Firenze protagonista è l'uomo.

Naturalismo contro Umanesimo. La battaglia è tutta qui.

Il campo su cui avviene lo scontro (campo esemplare per tutta la civiltà figurativa europea) è la cappella Portinari di Sant'Eustorgio, con gli affreschi eseguiti prima del 1468 dal progenitore-patriarca di tutta la pittura lombarda del Cinquecento, Vincenzo Foppa. Quando i dipinti furono scoperti, nell'Ottocento, si discusse infatti a lungo se fossero di autore lombardo o fiorentino, e d'altronde il nome del committente della cappella, Portinari, è indubabilmente fiorentino (si chiamava Portinari anche il padre della Beatrice di Dante).

Allora, occhio agli affreschi. Cominciamo dal *Miracolo del piede risanato*.

La prospettiva è perfetta, e sostiene, come la corda tesa di un arco, le architetture, che ospitano all'interno del loro vano spaziale le figure, appena segnate da ombre argentate che tradiscono un loro occulto interesse per la rappresentazione di una luce vera.

E guardi poi il *Martirio di san Pietro da Verona*, con quello sfondo deserto e selvatico di Brianza quattrocentesca, del tutto convincente e realistico. Per inciso, il martire fu ucciso proprio lì, in Brianza, vicino a Barlassina. Colline selvagge, pianure di arbusti e di acque che d'inverno diventano brughiera desolata, macchie di carpini e di querce, percorse da rari e pericolosi sentieri frequentati dagli assassini che adesso stanno delinquendo nel primo piano. Nessuna astrazione. Verità. Natura pulsante. Firenze e Lombardia convivono nell'opera dell'antesignano della moderna arte lombarda.



VINCENZO FOPPA, *Miracolo del piede risanato*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari.

In questi stessi anni, però, un urbinate, Donato Bramante, offre a Milano il più alto dono di cultura prospettica e astrattiva di tutto l'Umanesimo; un capolavoro metafisico (non so trovare altra parola) che si segnala fra i massimi raggiungimenti dell'architettura di tutti i tempi. Lo spazio su cui edificare la chiesa di Santa Maria presso San Satiro era irregolare e costretto in confini angusti da una strada, e da edifici confinanti che non potevano essere abbattuti. L'affondo prospettico risultava contratto e limitato. E allora Bramante supplisce alle difficoltà pratiche con un colpo di genio. Ciò che non è permesso dallo spazio reale, sarà ottenuto dallo spazio illusorio. L'architetto

di Urbino inventa una finta prospettiva meravigliosa e mirabolante, che allude a una profondità di venti o trenta metri, e che invece è fatta con una struttura spessa esattamente novanta centimetri. Dopo lo stupore iniziale, la esamini con calma, mettendosi in posizione laterale rispetto all'affondo prospettico dell'abside.

Questa prospettiva non solo indica la via che permetterà gli strepitosi escamotage dell'architettura manierista (l'Umanesimo ha questo di buono, che le arti prodotte dall'ingegno umano sono elaborabili all'infinito), ma nutrirà addirittura le più stupefacenti creazioni del Barocco (vedi San Carlo alle Quattro Fontane, a Roma, del Borromini, e, per filiazione diretta, la finta prospettiva di Palazzo Spada sempre a Roma e sempre del Borromini).

Non per tediare, ma a Milano – ignoto a quasi tutti – c'è un altro lascito di cultura quattrocentesca e bramantesca, sperduto in una mareggiata di automobili e di divieti di sosta, sul fianco della Stazione Centrale. Si chiama Cascina Pozzobonelli, ed è quindi il lacerto di una residenza di campagna. Un bel porticato, intimo, misurato, si perde oggi fra condomini, alberghi e un night club, che l'hanno stretto come più non si poteva, e ha vita sostanzialmente solo per una colonia di gatti che sembrano apprezzare gli equilibri dell'architettura classica.



VINCENZO FOPPA, *Martirio di san Pietro da Verona*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari.





DONATO BRAMANTE, Finto coro prospettico, Milano, chiesa di Santa Maria presso San Satiro.



FRANCESCO BORROMINI, chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, Roma.



FRANCESCO BORROMINI, Galleria Prospettica, Roma, Palazzo Spada.

In realtà, un graffito presente nel portico mostra l'aspetto originario del Castello Sforzesco, con la Torre del Filarete, crollata nel 1521 per colpa di un'esplosione nel deposito di munizioni del castello stesso. Fu su questa immagine che l'architetto Luca Beltrami si basò per ricostruire la Torre del Filarete, quando furono eseguiti i lavori di restauro del castello, fra il 1892 e il 1905. Il castello attuale non sarebbe così com'è oggi, se non ci fosse la Cascina Pozzobonelli.

Se parte in treno, cara allieva, non manchi di gettare uno sguardo.

Riassumendo. Il «pensiero in figura» quattrocentesco, a Milano, lotta fra

Umanesimo centroitaliano e Naturalismo lombardo. Dopo Vincenzo Foppa, la battaglia viene assunta sulle proprie spalle dal fiorentino milanesizzato Leonardo, il quale infatti commisura e sposa il Realismo lombardo con la razionalità e con il grande stile toscano. Potenza del genio... In questo senso, sono esemplari soprattutto i paesaggi delle diverse redazioni della *Vergine delle Rocce*.

Leonardo non è stato educato a una pittura di luce naturale (una pittura «tonale», come diremo in seguito) ma a una pittura di chiaroscuri totalmente impostati in chiave disegnativa.

Sono abbastanza chiaro? Riesco a spiegare in modo semplice, senza tecnicismi, realtà che attengono fatalmente alle tecniche della pittura? Un conto è rappresentare la luce con l'impasto dei colori (pittura tonale), un conto è alludere alla luce con la tecnica del chiaroscuro (come dice la parola, chiaro e scuro, luce e ombra). Leonardo, fiorentino inevitabilmente devoto al disegno, deve produrre luce con la matita, ed è così che inventa lo «sfumato»; una tecnica che produce gorghi di luce e ombra semplicemente con strumenti grafici e chiaroscurali.

Questo per ciò che attiene alla figurazione di ciò che è esterno alla pupilla umana. Ma l'*Ultima Cena* di Santa Maria delle Grazie è rivoluzionaria soprattutto per un altro motivo: perché comincia a rappresentare l'anima. Nientemeno. Non dimentichi, perspicace amica, di guardare quel dipinto come l'istante di una scena teatrale o cinematografica. Vi si leggono le reazioni psicologiche – ovviamente diverse l'una dall'altra, a seconda del temperamento dei protagonisti – dei dodici apostoli nel momento in cui Gesù dice: «Uno di voi mi tradirà».



Cascina Pozzobonelli, Milano.



LEONARDO DA VINCI, *La Vergine delle Rocce*, Parigi, Museo del Louvre.



LEONARDO DA VINCI, *La Vergine delle Rocce*, Londra, National Gallery.

Qui nasce la fisiognomica moderna, che significa la psicologia moderna, perché la fisiognomica è lo stadio alborale della psicologia. Qui nasce la sonda che, nei secoli, scenderà sempre più in profondità negli abissi del cuore umano. È curioso, anzi miracoloso, il fatto che il merito di aprire questo viaggio tocchi a un pittore. Eh sì, ha fatto anche questo Leonardo: ha inventato il metodo Stanislavskij. Una specialità, converrà con me, ricca di un certo futuro, che si spinge fino alle prove del suo adorato Al Pacino.

Dalla congiunzione fra Razionalismo toscano e Naturalismo lombardo nasce con Leonardo una lingua figurativa che influenzerà l'intera pittura del Cinquecento, e sfocerà nel genio di Caravaggio (nato alla vita e all'arte in

Lombardia), colonna d'Ercole che introdurrà all'oceano della pittura moderna.

Vede, cara amica, che fortuna ha avuto quando le hanno negato l'accesso al *Cenacolo*? Era una dilettante, e adesso è una semidilettante consapevole. Edgar Degas diceva: «Dipingere è facile quando non sai come si fa, ma molto difficile quando lo sai». Lo stesso dicasi della storia dell'arte.

Ringrazi il cielo e si prepari a nuove avventure.



BOLOGNA E PARMA  
*fra Apollo e Dioniso*



L'ESPLORATRICE: Ho seguito i suoi consigli. È stato bellissimo. Ma i dubbi, anzi le certezze, sulla mia ignoranza si sono fatti intollerabili. Non so quasi nulla della mia città, si rende conto? Allora, adesso, vorrei passare un weekend a Bologna come se fossi una straniera capitata qui per conoscere il vero sapore dei tortellini. Potrebbe aiutarmi, per favore? E visto che ormai

sono abbastanza informata per lanciare io una discussione (almeno questo), vorrei cominciare ponendole una domanda che dimostrerà come, impegnandomi, potrei essere una buona allieva. Dove dovrei collocare, le chiedo, il capolavoro scultoreo di Santa Maria della Vita di Niccolò dell'Arca, del quale ignoravo addirittura l'esistenza, e che mi pare sia stato realizzato proprio negli stessi anni degli affreschi di Sant'Eustorgio: devo annoverarlo fra i prodotti del Realismo lombardo o fra quelli del Razionalismo centroitaliano? Fra i naturalisti, o fra i cultori della «dolce prospettiva» (come diceva Paolo Uccello), cioè fra gli «umanisti»? (Come vede ho già fondato delle mie autonome categorie di pensiero spero non troppo arbitrarie, e mi permetto addirittura una citazione.)

IL PROFESSORE: Dovrebbe collocarlo tra i fisionomi ovviamente (genia intellettuale che è una sintesi fra le due categorie precedenti), cioè fra gli antenati della psicologia e poi della psicoanalisi. Il fatto è che lei è dotata o di una strepitosa fortuna o di un intuito eccezionale, perché sta mettendo il dito proprio sulla ferita originaria da cui nasce l'arte moderna.



NICCOLÒ DELL'ARCA, *Compianto sul Cristo morto*, part., Bologna, chiesa di Santa Maria della Vita.

Gli anni di Foppa, di Niccolò dell'Arca, e naturalmente di Leonardo, sono quelli drammatici in cui il «pensiero in figura» occidentale vira di centottanta gradi e diventa una telecamera puntata sull'anima, sull'interiorità delle persone rappresentate. «Farai le figure in tale atto il quale sia sufficiente a dimostrare ciò che la figura ha nell'animo; altrimenti la tua arte non sarà laudabile» scrive Leonardo.

L'artista del Quattrocento (Brunelleschi, Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Leon Battista Alberti...) ha convogliato ogni sua meravigliosa, poderosa energia nella misurazione del visibile, di ciò che sta al

di fuori dell'orgogliosa pupilla umana. I risultati sono stati sublimi. Ma poi cominciano i dubbi, e ci si avvia alla fine della «grande illusione»: l'illusione di essere padroni del mondo servendosi semplicemente dello sguardo (la «prospettiva», cioè la misurazione razionale dello spazio, doveva essere lo strumento privilegiato); l'illusione, citando Protagora e magari travisandolo un po' per eccesso di protagonismo, di essere «misura di tutte le cose».

L'orgoglio umano è ferito. E l'occhio comincia a farsi introflesso e meditabondo. Un pensiero come quello citato di Leonardo comporta una rivoluzione addirittura antropologica. Da questo momento in poi, il problema diventa quello di rappresentare l'anima. Ma come si può rappresentare l'anima (che non si vede) con gli strumenti di un'arte in tutto e per tutto «visiva»? Con la fisiognomica, rispondono gli artisti più avveduti; con una pratica artistica che permetta di rappresentare, attraverso il volto, l'anima: i sentimenti, tutti i sentimenti, dai più tragici ai più teneri, che compongono quello che Alessandro Manzoni definiva il «guazzabuglio del cuore umano».

Le risposte sono di due tipi. Risposte teoriche, che arrivano soprattutto dal genio sconfinato di Leonardo (ne parleremo). E risposte drammaticamente poetiche e creative: qui, all'avanguardia c'è la potenza tragica di Niccolò dell'Arca, anzi proprio il suo *Compianto sul Cristo morto*. In verità, è tutta l'area lombardo-emiliana che in questo periodo comincia a produrre *Compianti* in terracotta, per rappresentare lo strazio causato dalla morte di Gesù. Lo fa Guido Mazzoni a Modena, a Busseto e a Ferrara. Lo fa Agostino de Fondulis nella stessa chiesa di San Satiro, a Milano, di cui abbiamo già parlato.

Ma il *Compianto* di Niccolò dell'Arca è un'altra cosa, perché qui spira il vento dell'eternità, o dell'inferno. Nell'«urlo di pietra» – come disse Gabriele d'Annunzio – della Maddalena, Niccolò rappresenta uno strazio che l'arte ha toccato parzialmente, nelle arti figurative, con la scultura greca, e totalmente, in letteratura, con la tragedia classica. Il tutto realizzato, da Niccolò, con due soli strumenti espressivi: il primo è l'iterazione, l'espansione della materia nello spazio (che anticipa addirittura soluzioni di Bernini e del Barocco), per esprimere movimento, al fine di far sentire tangibilmente il soffio gelido del vento di morte. E il secondo è l'urlo, cioè il momento estremo di uno strazio interiore che si manifesta, e si rivela, ed esplose, nella fisionomia devastata della protagonista.

Qui comincia la lunga teoria di bocche urlanti che da sempre vorrei riunire in una mostra, al fine di mostrare la spina dorsale dell'arte occidentale. Le bocche urlanti di Ercole de Roberti, di Michelangelo, di Raffaello, di Sofonisba Anguissola, di Guido Reni, di Caravaggio, su su fino all'*Urlo* di Munch, e a quello di *Guernica* di Picasso. Vorrei farlo perché l'arte, in

diverse epoche, con quell'urlo rappresenta il dramma che l'uomo occidentale ha sempre sentito sotteso al proprio destino. L'urlo segregato nella strozza di chi emette disperazione, mentre cerca salvezza e verità.

Siamo, e saremo sempre, sotto l'egida o di Apollo o di Dioniso. L'uno domina regalmente le leggi della bellezza e della felicità. L'altro è signore del caos, ne gode i piaceri e ne sconta i tormenti. Questi sono gli archetipi di cui ci ha fatto dono la classicità, volenterosa amica, e agli archetipi non si sfugge, né fra cinque giorni, né fra cinque milioni di anni.

Vuole capire tutto con gli strumenti implacabili del confronto, del paragone, della dialettica e, quando c'è, del contrasto? Vada in Pinacoteca, in via Belle Arti, per ammirare la *Santa Cecilia* di Raffaello.



GUIDO MAZZONI, *Compianto sul Cristo morto*, part., Modena, chiesa di San Giovanni Battista



GUIDO MAZZONI, *Compianto sul Cristo morto*, Ferrara, chiesa di San Michele del Gesù



GUIDO MAZZONI, *Compianto sul Cristo morto*, part., Busseto (PR), chiesa di Santa Maria degli Angeli.



AGOSTINO DE FONDULIS, *Compianto sul Cristo morto*, Milano, chiesa di Santa Maria presso San Satiro.



ERCOLE DE ROBERTI, *Maddalena piangente*, Bologna, Pinacoteca nazionale.





RAFFAELLO SANZIO, *Trasfigurazione*, part., Città del Vaticano, Musei Vaticani.



CARAVAGGIO, *Ragazzo morso da un ramarro*, Londra, National Gallery.



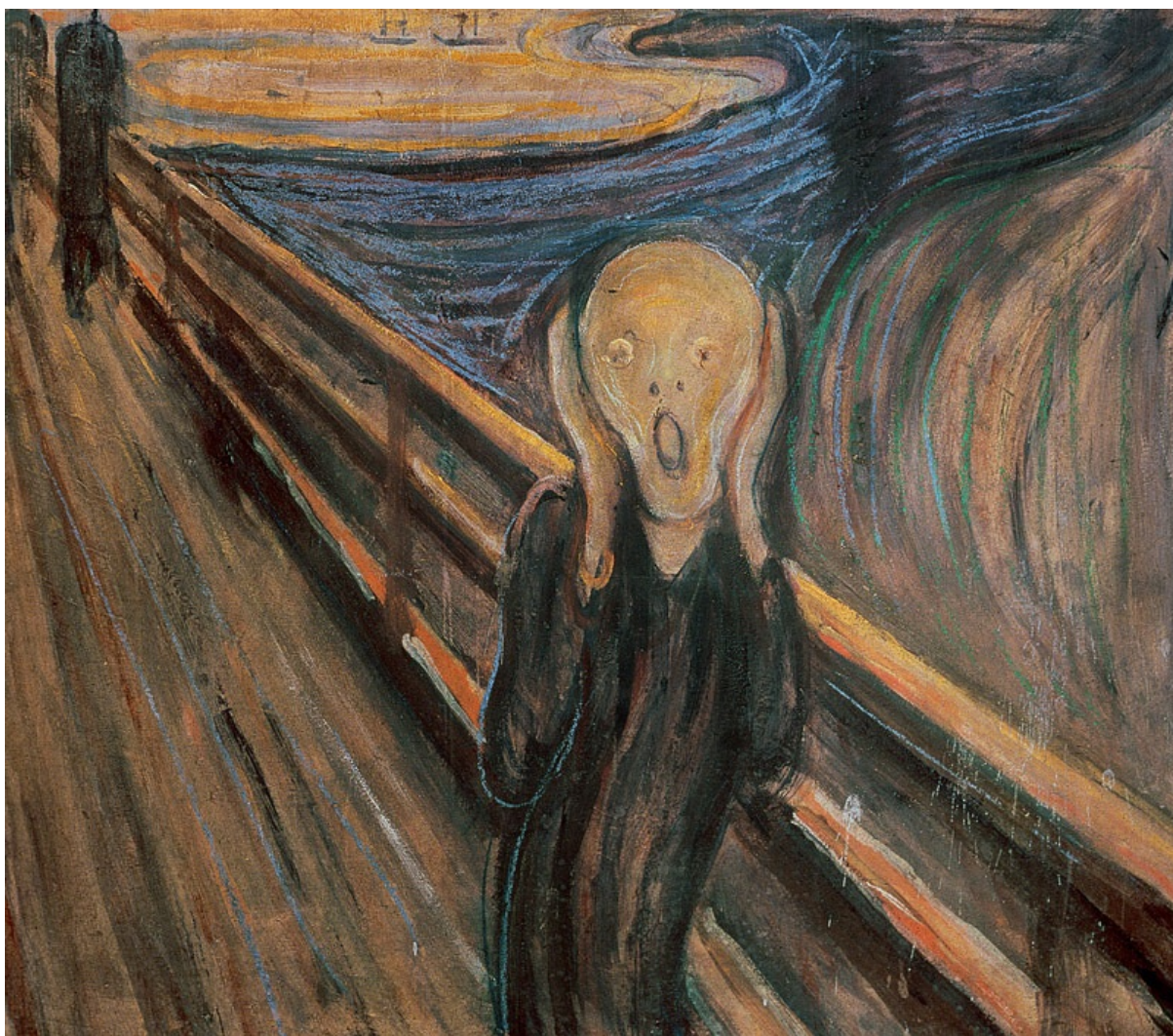
SOFONISBA ANGUISSOLA, *Fanciullo morso da un gambero*, Napoli, Gallerie di Capodimonte.



MICHELANGELO BUONARROTI, *Anima dannata*, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Galleria degli Uffizi.



GUIDO RENI, *Strage degli innocenti*, part., Bologna, Pinacoteca nazionale.



EDVARD MUNCH, *L'urlo*, part., Oslo, Galleria nazionale.



PABLO PICASSO, *Guernica*, part., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Qui Apollo trionfa, come un monarca almeno apparentemente incontrastato. Ma, come spesso accade, nulla è come sembra.

Diciamo anzitutto, a maggiore onore dei suoi cromosomi bolognesi, che nel 1514 questa pala viene realizzata per la beata Elena Duglioli dall'Olio, o per meglio dire per la sua cappella in San Giovanni in Monte. La beata Elena, infatti, ha seguito le orme di Cecilia, rimanendo vergine nel matrimonio. Evento, a Bologna, estremamente raro e apprezzato. O sbaglio? Ai lati di Cecilia, Raffaello ha il genio di contrapporre due coppie di santi assai significative: Paolo e Giovanni simboleggiano l'amore celeste (che qui trionfa), mentre Agostino e Maddalena rappresentano l'amore terreno. Inoltre, la musica celeste appare eseguita da un coro angelico sospeso fra le nuvole, mentre la musica terrena è incarnata dagli antichi strumenti ai piedi dei protagonisti (preciso di passata che il Vasari sostiene che la splendida natura

morta ante litteram – dipinta cioè settanta o ottant’anni prima della nascita ufficiale del «genere» natura morta – è opera dell’allievo di Raffaello Giovanni da Udine).

In questo dipinto, tutto è ordine, misura, perfezione, come sottolinea lo sguardo rivolto al cielo di Cecilia, che ringrazia per la bella compagnia e per l’assenza di tentazioni carnali; come suggerisce lo sguardo d’intesa fra san Giovanni e sant’Agostino; e come conferma la profonda meditazione di san Paolo sui piaceri terreni. Perfino l’occhiata intensa della Maddalena verso lo spettatore, segretamente seducentissima, attenua i suoi richiami in omaggio a tanta, dolcissima, severità.



RAFFAELLO SANZIO, *Estasi di santa Cecilia*, Bologna, Pinacoteca nazionale.



Ma attenzione, dicevo. Questo non è un dipinto qualsiasi. Questa è l'opera con la quale Raffaello rivoluziona la concezione della pala d'altare, perché elimina l'immagine della divinità, e affida la magia della sacra rappresentazione all'estasi stessa – estasi psicologica – dei singoli personaggi. L'adorazione diventa un sentimento intimo che sgorga dal cuore e dall'anima dei protagonisti. Tutto è perfetto, l'eleganza dei portamenti, la studiaticissima simmetria, la suprema compostezza della composizione. Ma i messaggi essenziali vengono trasmessi dalle anime, o meglio dalle anime così come esse si manifestano nei volti. Ebbene sì, proprio dalla fisiognomica! E questo è il segno sottile ma definitivo che il «pensiero in figura» di Leonardo è penetrato anche nella mente di Raffaello (il quale peraltro non ha mai negato tale devozione), e che la psicologia è destinata a servire le intenzioni espressive non meno di Apollo che di Dioniso.

A questo riguardo, non è però possibile ignorare l'eredità trasmessa all'arte emiliana dalla ricchezza e fors'anche dall'ambiguità di Raffaello; eredità maturata soprattutto a Parma nel grande confronto Correggio-Parmigianino. Poiché lei, agile amica, ha impegnato il sabato a Bologna, domenica mattina si precipiterà a Parma per vedere tre chiese, San Giovanni Evangelista, il Duomo e la Steccata, oltre alla Camera della Badessa e agli affreschi di Fontanellato. Non si lamenti. È necessario. Lo scontro è avvenuto lì.

Bisogna convincersi: nella vita dei grandi artisti la competizione scatena le energie migliori e più selvagge, ma alla fine qualcuno ci lascia le penne. Nella corsa Raffaello-Michelangelo, cade Raffaello, che si spegne a 37 anni (Michelangelo gli sopravviverà per quasi nove lustri). Nello scontro Bernini-Borromini, si suicida Borromini. E può anche darsi che alla fine cadano entrambi, come se si elidessero a vicenda. È appunto il caso di Correggio e Parmigianino, che muoiono giovanissimi, uccisi – si direbbe per giustizia distributiva – dalla città madre: Parma.

Correggio, nato nel 1489, ha quattordici anni più di Parmigianino, che però è più precoce, ed è immediatamente intenzionato a ingaggiare battaglia. Il giovane Correggio capisce subito, dalla sua provincia, che non si può essere moderni se non ci si confronta con la sconvolgente novità dell'arte moderna, le *Stanze* di Raffaello. Così, va a Roma, e il risultato di quel primo trauma visivo è già un capolavoro: la Camera della Badessa, a Parma, 1519. Un pergolato, ispirato a quelli del Mantegna (cominci a pensare, cara amica, che una sua visita a Mantova si fa urgente e imprescindibile, perché Mantegna, adesso, è una specie di convitato di pietra che sbuca da tutte le parti!), ospita i trastulli di alcuni putti morbidi come farfalle e pettinati all'indietro come ballerini di tango. Ciò che li rende simpatici è l'amore che nutrono per un

cagnone di grossa taglia, che tollera l'impetuosità dei pargoli, e si abbandona agli scherzi dei suoi coetanei e compagni di giochi.

L'adolescente Parmigianino vede, incassa e decide di mettersi all'inseguimento. A lui (un purosangue) il destino imporrà di inseguire per tutta la vita, con una fatica – fisica e psichica – che non conosce confronti. L'occasione per la risposta si presenta in un castelletto piazzato in un borgo della Bassa, Fontanellato. L'ambientazione è infatti quella dei pioppeti vicino al Po, ed è qui, fra questi acquitrini, che Francesco (come una specie di Bernardo Bertolucci ante litteram) rievoca una storia crudele. La divina Diana, elegante come una dama parmigiana, trasforma il trepido Atteone in cervo, e lo condanna a essere sbranato dai suoi a loro volta elegantissimi segugi. Upper class e sadismo primigenio: i termini dopotutto complementari dell'arte di Parmigianino non cambieranno più.

Permetta tuttavia, preziosa amica, a un cinofilo come me di prendere atto dell'amore condiviso dai due grandi, non genericamente per gli animali, ma proprio per i cani. C'è un disegno di Parmigianino al British Museum di Londra che lei può ammirare anche subito sul telefonino. Si vede il pittore che sorregge la sua cagna incinta. Lei è di una bellezza indimenticabile: muso attento, poppe pronte per il suo destino di madre, ma soprattutto orgoglio, orgoglio di essere amata da uno che condivide la sua buffoneria, e chisseneffrega se è il più grande pittore del mondo.

Correggio è punto sul vivo, e capisce chi è il vero sfidante. Così, prende – letteralmente – il volo, verso la cupola di San Giovanni Evangelista. Qui fa una cosa che la pittura non aveva mai fatto: dipinge l'aria. La pittura danza in uno spazio infinito, si fonde con l'atmosfera, per colorarsi, allo zenith, di una luce gialla che dilaga sull'umanità dipinta e sull'interno stesso della chiesa. Sono intuizioni che prenderanno consapevolezza teorica un po' più di un secolo dopo, con l'apertura ufficiale della stagione barocca.



CORREGGIO, Volta della Camera della Badessa, Parma, ex convento di San Paolo.



PARMIGIANINO, *Stufetta di Diana e Atteone*, part., Fontanellato (PR), Rocca Sanvitale.



PARMIGIANINO, *Autoritratto con cagna gravida*, Londra, British Museum.

Parmigianino rimane a bocca aperta. Intuisce che quel coraggio espressivo deriva dall'apertura mentale donata a Correggio da Roma, e che dunque senza misurarsi con la città dei papi non si va da nessuna parte. Conseguentemente, va. È il 1524. Raffaello era seduttore selvatico e dandy. Ma anche lui, Parmigianino, è seduttore e dandy. Tant'è che i romani lo proclamano erede di Raffaello. Francesco Mazzola si fa le ossa. Ed è costretto a rafforzarle quando, nel 1527, i tedeschi compiono il sacco di Roma. Nella vita, quel che può succedere non si sa veramente mai...

Correggio, intanto, a Parma, va avanti. Rilancia su un piatto già ricco. Chiama «all-in», e si gioca la pelle. Nella cupola del Duomo, 1526-30, spinge

al limite l'intuizione di san Giovanni Evangelista, e prima di tutto decide che la pittura deve inglobare, o ingoiare, anche il tamburo della chiesa, che diventa un parapetto dal quale si affacciano gli apostoli. Il tema dell'affresco è *L'Assunzione della Vergine*, e, pensa Correggio, la Vergine ascende dal sepolcro che è collocato in terra proprio sotto il centro della cupola. Il volo verso il Paradiso ha un andamento spiraliforme (secondo i più attendibili studi sulla balistica), e quanto più si inerpicica tanto più incontra la luce, una luce che cessa di essere terrena e diventa celeste.

I frati committenti non capiscono, forse non possono capire. Criticano. Contestano. Antonio Allegri, detto il Correggio, deve tornare a Correggio. Ma questo non è dolore che possa essere digerito o dimenticato. L'artista soffre. Rimpiange. E muore. Di frustrazione, di irriconoscenza, di incomprensione, di solitudine, si muore.

Sta per scoprirlo anche il tenero, fragile rivale Parmigianino. Non potendo tornare in una Parma temporaneamente ma completamente correggesca, si ferma a Bologna. La trappola sta per scattare. Stavolta i frati parmigiani chiamano lui, per affrescare la chiesa della Steccata. Francesco prende tempo. Dipinge l'arcone con una raffinatezza che forse non ha equivalenti in tutto il Rinascimento italiano. Ma mentre fa questo, con la coda dell'occhio guarda la conca. Già, perché c'è una conca anche alla Steccata, e su quel terreno bisogna fare i conti con le cupole del Correggio.



CORREGGIO, Cupola di San Giovanni Evangelista, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista.



CORREGGIO, *Cupola del Duomo*, Parma.

Più ci pensa, più Francesco sente che si tratta di una specie di roulette russa. Se tenterà di dipingere l'aria, diranno che è un epigono del Correggio. Se andrà avanti per la sua strada, e si manterrà fedele alla propria ineffabile eleganza, diranno che è in ritardo rispetto alla visione «ariosa» di Antonio Allegri.

Francesco Mazzola allunga i tempi. Pensa: «Suicidarmi no». I frati si infuriano. L'artista passa il Po e si rifugia oltrefrontiera, a Casalmaggiore, che è governata dagli spagnoli. Qui muore nel 1540, per un male misterioso. Muore a 37 anni. Lui, che era stato nominato erede di Raffaello, muore a 37 anni come Raffaello. Cade sull'asticella che poi ucciderà Watteau, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Rimbaud, Majakovskij... È l'età in cui i «divini fanciulli» se ne vanno. Per legge di natura o per consunzione esistenziale, non si sa.

Strani destini, vero amica mia? Ma noi, coi tempi, siamo stati oculati. Disponibili a qualche fatica, ma oculati. Dopo una raffinata colazione a



Modena in qualche tempio di nuova cucina, lei sarà pronta per un pomeriggio nuovamente bolognese, alla Galleria d'Arte Moderna. Curiosamente, ma molto significativamente, la dimostrazione di questa perpetua divisione emiliana fra Apollo e Dioniso si estende all'arte contemporanea, e al pittore bolognese per eccellenza, Giorgio Morandi. Bisogna visitare il suo museo, e capire il suo intero percorso creativo, per ammetterlo. Per troppi anni, Morandi è stato ritenuto un monaco (che non era) o un angelo (che lui stesso rifiutava di essere).

Morandi è già splendidamente ma sobriamente lirico in un originario *Paesaggio fuori Porta Santo Stefano*, dipinto, a vent'anni, nel 1910.



PARMIGIANINO, *Le vergini stolte*, decorazione del sottarco del presbiterio, Parma, basilica di Santa Maria della Steccata.

L'artista lo concepisce dopo una visita alla Biennale di Venezia, che ha esposto opere di Manet, Renoir, Seurat, e soprattutto di Monet. Sorprendentemente, Morandi dimostra di aver capito al volo, e al primo sguardo, la teoria delle «ombre colorate», che è il fondamento stesso dell'Impressionismo monettiano. Nel quadro infatti non c'è traccia di chiaroscuro accademico, e questo è già un risultato fondamentale. Ma la seconda parte del pensiero di Monet, quello che invita a dipingere l'«attimo luminoso», Morandi, con piena consapevolezza, la rifiuta; allontana la

volatilità luministica dell'Impressionismo, e sceglie l'imposto spaziale di Cézanne, sposando l'idea che bisogna dipingere «col cono, col cilindro e con la sfera», ciò che permette di rispettare la geometria delle figure solide fondamentali. La strada, il cielo e le case, impastati con una materia sfuggente ma densa, testimoniano il persistente legame del pittore con le suggestioni che gli sono arrivate, da ragazzo, dalla contemplazione dei capolavori di Cézanne riprodotti in cartoline in bianco e nero. Adesso, dopo la Biennale, l'arte di Cézanne Morandi l'ha vista dal vero, e può commisurare i colori del francese con le propensioni naturali della propria tavolozza.

Il fatto è che Morandi risulta eccezionalmente testardo, o eccezionalmente fedele a se stesso, a seconda di come si valuti la questione. Di certo, scopriamo subito delle roccheforti mentali che non cambieranno col tempo, come dimostra la severità plastica e volumetrica della *Natura morta*, 1919, che va addebitata all'adesione di Morandi al clima aristocratico del movimento «Valori plastici», dopo gli anni bellissimi, e ancora una volta architettonici e «edificativi», della Metafisica.

A questo proposito, bisogna correggere immediatamente un equivoco. «Pittore monotono» si dice di lui. Ebbene, dal 1910 al 1920, Morandi cambia stile cinque volte, e sempre su posizioni di avanguardia: non esclusa una rapida, distillatissima adesione al Futurismo, che è quanto di più lontano dalle sue solitarie meditazioni si possa immaginare.

La *Natura morta* del 1919 è un racconto ampio e generoso, con pagnotte fragranti e solide come rocce; con tovaglie ingessate e accartocciate a metà fra l'ultimo Cézanne e gli studi di accademia; con frutti torniti dal chiaroscuro quattrocentesco, ma improvvisamente baciati da un soffio di luce meridiana; con un residuo di pittura metafisica in un parallelepipedo di pura e nuda geometria; con l'intonazione generale che definirei «Fumo di Londra», se non fosse significativamente vicina ad alcuni – francesissimi – Derain contemporanei. Per Derain, si parla, in questi mesi, di «ritorno all'ordine». Per Morandi, non saprei... In Morandi l'ordine c'è sempre, e non richiede «ritorni» di sorta...



GIORGIO MORANDI, *Paesaggio fuori Porta Santo Stefano*, Bologna, Museo Morandi.



GIORGIO MORANDI, *Natura morta*, Roma, Collezione ENI.

Negli anni Venti, l'artista sente la necessità di un incontro rinviato per troppo tempo con la verità del visibile. Da un lato lo fa con un «ritorno all'antico» (dunque, non «all'ordine»), a un certo Ottocento, o addirittura al Settecento di Chardin. Dall'altro lato, l'artista è talmente consapevole della sfida primaria del XX secolo, che sfiora l'astrazione, in una magnifica corsa appaiata con Mondrian.

Si ferma giusto un attimo prima della perdita di contatto definitiva con il visibile. *Paesaggio*, del 1921, è potenzialmente una struttura geometrica pura, una tarsia di luci e di forme che potrebbero ricondursi alla bidimensionalità, con la superficie bionda illuminata della casa intorno alla quale ruotano le piramidi evaporanti degli alberi, con un cielo incredibilmente color malva, e

con la terra che si riassume in una campitura color melanzana. «Il visibile è fatto di geometrie» sostiene adesso Morandi. «Ma la bellezza, la sensualità della vita, possono accontentarsi di venire espresse con poche strutture geometriche? Mondrian pensa di sì. Io penso di no.»

Morandi risponde insomma da par suo al quesito fondamentale dell'arte contemporanea. Ma così profondo è in lui il rifiuto del minimalismo geometrico, che ben presto – per reazione e contrappeso – lo assale il demone dell'informalità: per continuare la nostra metafora, ecco materializzarsi l'oscura zampata di Dioniso. Intorno al 1930, Morandi affronta il pensiero del caos. Nella *Natura morta* di collezione privata del 1931, i contorni delle forme si fanno incerti, la materia densa, le idee chiare e distinte sul visibile semplicemente scompaiono. Passo dopo passo, Morandi perde la sua vena «pura», «pierfrancescana», e lotta con un'oscurità che solo l'arte è in grado di controllare ed esorcizzare. Figurativamente parlando, è questo uno dei momenti più affascinanti di tutta la sua storia.



GIORGIO MORANDI, *Paesaggio*, Bologna, Museo Morandi.

Alcune correnti torbide e insidiose nella pittura morandiana rimarranno fino alla fine. Le ritroviamo nei paesaggi del tempo di guerra, con visioni sconvolte e terremotate, come nel *Paesaggio* del 1940. Alberi che perdono riconoscibilità proprio come nei sussulti di un bombardamento, campiture giallastre che forse alludono a campi di grano e forse no, casolari senza porte e senza finestre, abitati si direbbe solo da fantasmi. E tutto questo sotto un cielo azzurrognolo e trasparente, che ignora le tragedie permanenti del pianeta Terra.

Poi, poco prima della fine, l'occhio di Morandi si fa vitreo e impassibile. Fra potenziale astrazione geometrica e caos informale, l'artista sembra trovare

un proprio «realismo magico», raggelato ma palpitante, una specie di «école du regard» degna dei giovani Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet. A momenti, Morandi sembra essere più giovane di loro. Arriva a vedere un paesaggio di Bologna, anzi proprio uno scorcio della sua via Fondazza, quasi da «Day After», con muri illuminati da luci termonucleari, mentre su un cielo denso e quasi cobalto sopravvivono le scie bianche di due reattori.

Di fronte a *Cortile di via Fondazza*, 1958, appena terminato, alcuni autorevoli testimoni sentono Morandi sussurrare: «C'è qualcosa di sinistro...». E questa sarà l'unica concessione alla parola di un uomo nato per l'immagine, un artista destinato a perdersi non in ciò che si dice ma in ciò che si vede.

Capisce, fedele amica, di quali fondamentali sbandate verso Apollo o verso Dioniso può essere madre la sua contorta Bologna?



GIORGIO MORANDI, *Paesaggio*, Bologna, Museo Morandi.



GIORGIO MORANDI, *Natura morta*, Collezione privata.





GIORGIO MORANDI, *Cortile di via Fondazza*, Bologna, Museo Morandi.

RAVENNA  
*«dolce ansietà d'Oriente»*



L'ESPLORATRICE: Vista così, la storia dell'arte sembra avere perfino una logica e una consequenzialità. Ma allora mi spiega perché anch'io, nella mia ignoranza, capisco che i capolavori di due città assai vicine come Ravenna e Bologna appartengono a tradizioni lontanissime fra di loro? Non solo. Ma che una terza città a un passo da me, Ferrara, è a sua volta distante mille miglia

dalle due citate sorelle circonvicine?

IL PROFESSORE: Ravenna è un unicum, anzitutto un unicum visivo, se posso esprimermi così, per l'ambiente che offre allo sguardo. Il paesaggio che dalla città porta al mare è uno dei più incongrui, epici, scassati, incredibili d'Europa. Qui, i bulldozer e le draghe divellono quotidianamente la pineta in cui Boccaccio concepì il selvaggio «Trionfo della Morte» di Nastagio degli Onesti, pensato esattamente in uno degli angoli più primitivi e metafisici d'Italia. Qui, dove spuntano isole d'acciaio sul mare oleoso, in questo spazio enorme e glauco, passavano fruscianti e altere le triremi gote e bizantine.

Sui canali, le petroliere fendono la campagna, e in prospettiva vedi i castelli metallici delle raffinerie, una nave misteriosamente erta tra filari di viti, e capanni da pesca in piena campagna, lascito secolare di un'economia inestricabilmente contadina e marinara. Ravenna ospitava la più popolosa comunità armena del Mediterraneo. E dunque qui vivevano fianco a fianco armeni e turchi, greci e veneziani. Qui, sopravviveva l'arte di Bisanzio, quando la capitale era dilaniata dalle lotte iconoclaste.

All'alba del V secolo, dopo la morte di Teodosio, nel 395, la frattura tra le regioni occidentali e orientali dell'Impero è accentuata dalla loro divisione politica tra i due figli del sovrano scomparso. L'Impero orientale rimane ricco e intatto, mentre quello occidentale comincia a franare sotto le crescenti aggressioni di popoli dell'Europa settentrionale e centrale. Roma viene saccheggiata dai Visigoti nel 410 (a Bisanzio l'evento è vissuto con assoluta indifferenza), poi viene ancora messa a ferro e fuoco dai Vandali nel 455; infine, nel 476, insieme al resto d'Italia, cade nelle mani di un re barbaro, Odoacre, il quale a sua volta è sconfitto da Teodorico (poi defunto nel 526), re degli Ostrogoti.

È questo il momento in cui Ravenna – città ponte per antonomasia fra Oriente e Occidente – diventa la più importante città italiana, un ruolo che le spetterà fino alla metà dell'VIII secolo. Dal 402 al 455 è capitale – dopo Milano – dell'Impero romano d'Occidente, poi è sede del potere ostrogoto e della corte romanizzata di Teodorico, infine ospita i viceré bizantini, dopo la riconquista dell'Italia, nel VI secolo, da parte delle truppe di Giustiniano. Da questo momento, può essere considerata la *longa manus* in Occidente di Costantinopoli.

Per capire la diversa evoluzione del pensiero figurativo romano-occidentale e di quello bizantino basta confrontare, a poche decine di metri di distanza, due distinte fasi dei capolavori musivi ravennati. Il mausoleo di Galla Placidia (sarà questa la prima tappa del suo weekend ravennate) è il più antico edificio della città adriatica che conservi ancora tutti i suoi mosaici.

Sottolineo per inciso che Cole Porter compose *Night and Day* dopo aver visto il meraviglioso cielo che ne occupa la volta. In origine il mausoleo era unito a una chiesa fondata da Galla Placidia, figlia di Teodosio, e, come madre dell'imperatore Valentiniano, imperatrice d'Occidente dal 425 al 450, anno della sua morte.

Sopra la porta principale, una lunetta a mosaico raffigura il Buon Pastore, in un paesaggio che certamente si ispira alla pittura pompeiana, cioè «romana». Le rocce in primo piano hanno la funzione «giottesca» di scandire lo spazio, e di offrire all'immagine una solida base. La profondità è segnata dalla pecora di scorcio, dalla posa avvilita del Buon Pastore, perfino dall'allusione atmosferica del cielo azzurro che incupisce verso lo zenith. La «verità» è inseguita e descritta dalle flebili pianticelle che animano un paesaggio asciutto e roccioso, amato, secoli dopo, da Gustav Klimt. «Realtà», dunque, scena sacra ambientata in un paesaggio pacato, limpido e credibile.

Pochi metri più in là, un secolo dopo, in piena cultura bizantina, il coro della basilica di San Vitale (sarà questa la visita della domenica mattina) è rivestito da alcuni dei più bei mosaici che si conoscano. Emblemi. Fissità ieratiche. Ogni minima porzione di spazio scintilla dei colori più rari: verde e oro antico, azzurri marini, vampe improvvise di scarlatto e di porpora, e ovunque tocchi di bianco, per dare luce, con una tecnica in fondo non lontana da quella del «puntinista» ottocentesco Seurat.

Tanto grandiosa, ma controllata magnificenza assume, nella parte inferiore dell'abside, le forme della corte dell'imperatore bizantino Giustiniano (527-65) e di sua moglie Teodora, raffigurati con il loro seguito mentre portano offerte all'altare. Giustiniano è accompagnato dalla sua guardia del corpo, munita di uno scudo con il monogramma CHI-RHO, da funzionari e da tre ecclesiastici, uno dei quali è Massimiano, vescovo di Ravenna negli anni in cui viene completata la chiesa. Le teste sono indagate con una tale precisione da suggerire l'ipotesi che si tratti di ritratti ispirati a persone realmente esistenti. Invece, la raffigurazione dello spazio è volatile, evaporante. Tutto vive nella bidimensionalità. I piedi di Giustiniano sono dietro al vescovo, ma il suo manto è davanti a lui. Ogni figura di questa processione intoccabile e divina guarda, di fronte a sé, l'immobilità dell'infinito. Abbiamo superato di poco il 540, e in qualche modo è già nata l'arte astratta.

Quel tempo, e quell'arte, fecero di Ravenna la città più irraggiungibilmente alta e nobile dell'intera civiltà occidentale. Di più. Come dicevo, le guerre iconoclaste, che nell'VIII secolo distrussero interamente ogni testimonianza figurativa da Bisanzio fino alla Croazia, resero i monumenti di Ravenna unici al mondo. Oggi, pensare a Ravenna significa pensare a gemme inimitabili affondate nell'umidità di terre che sanno di salsedine. Il capoluogo

dell'Emilia, Bologna, a lei tanto caro, è mentalmente lontanissimo. A Ravenna si guarda a est, si pensa a est. Ed è per questo che l'anima della città è isolazionistica, e sottilmente superba. Eugenio Montale percepì questa verità, quando scrisse una poesia meravigliosa ambientata sul molo di Porto Corsini, che dedicò alla moldava Dora Markus:



*Cristo Buon Pastore, Ravenna, mausoleo di Galla Placidia.*



*Giustiniano I e il suo seguito, Ravenna, basilica di San Vitale.*



*Teodora e la sua corte, Ravenna, basilica di San Vitale.*

*Con un segno  
della mano additavi  
all'altra sponda*

*invisibile la tua patria vera.*

Questa è infatti la «dolce ansietà d'Oriente», come dice Montale stesso, che segna la vita di una comunità e di un luogo.

Che destino alto e nobile! Ma poi, quelle che definirei le esondazioni periferiche della storia hanno travolto tutto. Dopo la signoria di Bisanzio, Ravenna è rimbarbarita. La città si è addormentata per secoli nella solitudine, e in un orgoglio più o meno motivato. Curiosamente, stranamente, ha anche maturato una cultura anarchica del tutto assente in altre città dello Stato della Chiesa, a partire proprio dalla sua cattolicissima, anzi chiesastica Bologna. Ravenna è diventata una specie di Livorno adriatica, con il mito di amabili briganti come Stefano Pelloni, detto il Passatore.

Ma la città esarcale-bizantina è imprevedibile. Alla fine, tante occulte ambizioni si sono coagulate improvvisamente nel Rinascimento del secondo dopoguerra. In questo momento, a Ravenna sono maturati due eventi fondamentali. Il primo è una stabilizzazione delle strutture amministrative, che ha per protagonista il senatore Rodolfo Salvagiani, massacrato nel 1922 per motivi politici, ma miracolosamente sopravvissuto con una calotta d'argento sul cranio. Quelle strutture, magari un po' troppo severe e costrittive, tuttavia reggono, a differenza di ciò che accade in altre città dell'Emilia Romagna.

Il secondo evento è l'iniziativa privata, che nel caso di Serafino Ferruzzi ha origini agrarie. Chi scrive ricorda quando, nel 1976, fu raggiunto a Londra da una telefonata del direttore del «Corriere della Sera» Piero Ottone che chiedeva a lui, ravennate, notizie su un protagonista della Borsa di Chicago, un magnate cui il «Wall Street Journal» aveva dedicato una pagina di elogi: Ferruzzi, appunto. Nella redazione del più diffuso giornale italiano, le idee su Serafino erano ancora confuse.

Poi, come un fulmine a ciel sereno, è arrivata l'industrializzazione, in mezzo ai capanni da pesca (soprattutto quelli efficientissimi della Baiona), e in mezzo ai riflessi abbaglianti di canali intrecciati come fili di una ragnatela. Chi scrive ricorda anche la costruzione del polo industriale dell'ANIC, con giganteschi macchinari che sconvolsero improvvisamente gli acquitrini di una pineta paludosa, in cui si apriva una stradina che portava alla bicocca in cui era morta Anita Garibaldi, con le infinite suggestioni romantiche che l'inquietante casolare portava con sé. In quel luogo, agli occhi di un adolescente, Garibaldi fuggiasco e innamorato conviveva con i fumi neri del petrolio. Noi ragazzi eravamo affascinati. Ma Michelangelo Antonioni capì immediatamente l'importanza «antropologica» di ciò che stava accadendo, e portò la sua testimonianza nel film *Deserto rosso*. Io lo ricordo mentre girava

in via Pietro Alighieri (proprio dalle parti di San Vitale), ma ancor di più quando venne a studiare le fisionomie (così a me parve) nella nostra festa del liceo all'Hotel Jolly. La visione di *Deserto rosso* sul web è il suo compito per la domenica pomeriggio. Non si stupisca. Per capire Ravenna e l'arte ravennate, quel film è importante come la visita a un museo.

Ma a questo punto, cara amica bolognese, mi consenta una annotazione personale. Come sa, a Ravenna io sono nato. E una volta all'anno, in autunno, con i vecchi amici ravennati abbiamo un'abitudine. Come alibi presento un mio libro. Ma la sostanza è che poi andiamo a cena al ristorante Il Gallo. Vediamo se indovina chi sono. Potrebbe averli conosciuti anche lei, nel passato. Di solito, al tavolo siedono il più importante scrittore di Ravenna, mio compagno di scuola dalla prima media, un avvocato già Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia (la massoneria è stata importante per Ravenna e Ravenna è stata importante per la massoneria), amico dal ginnasio, un illustre giornalista, sodale del cuore di Raul Gardini, e il *deus ex machina* della politica culturale di Ravenna per decenni, mio cugino. Ce la fa a identificarli? Delle frequentazioni che lei, cara amica, intratteneva un tempo dovremo, d'altronde, riparlare. I ravennati le piacevano, o sbaglio?

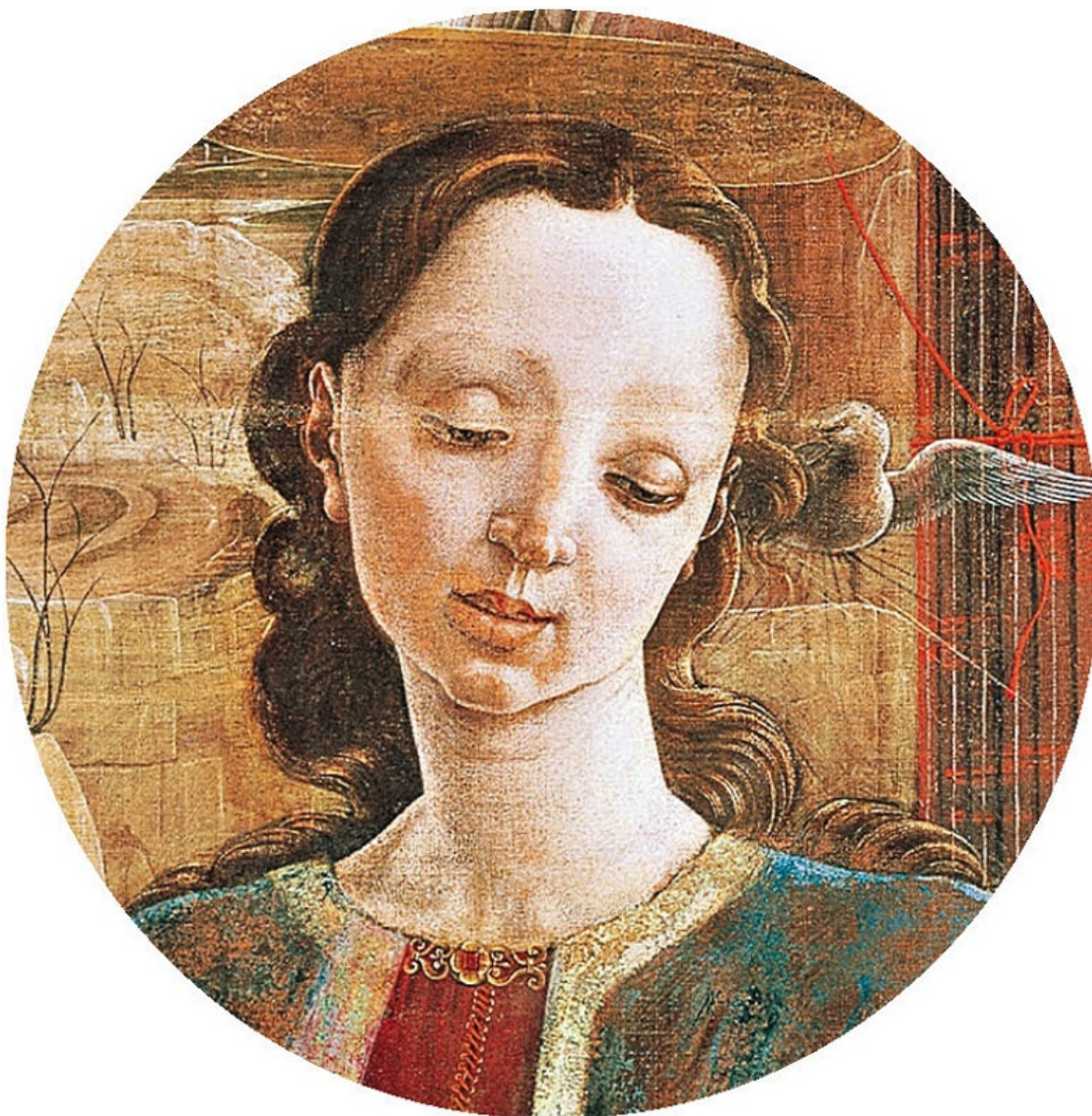




Immagine tratta dal film *Deserto rosso*, di Michelangelo Antonioni, con Monica Vitti.

Con questi amici, largamente esperti del mondo internazionale, auguriamo a Ravenna un coraggioso abbandono del suo isolamento. Ma per essere sinceri, nelle brume novembrine, ci piace sentire che quella trapassata grandezza imperiale non è estinta del tutto, e il sole per noi si alzerà ogni giorno sul mare, che a Ravenna è a est, e porterà sempre ai misteri d'Oriente.

FERRARA E MANTOVA  
*la pittura del metallo e delle spine*



L'ESPLORATRICE: Ho capito. La grandezza di Ravenna si perde nella stremata raffinatezza di Bisanzio e nella notte dei tempi. E c'è chi pensa che i romagnoli siano solo rudi e carnali... Ma con Ferrara torniamo nell'arena rinascimentale?

IL PROFESSORE: No, cara signora no, così non va. Anzitutto mi permetta una precisazione su quella parolina: «romagnoli», che voi bolognesi (vi conosco fin troppo bene) pronunciate con una punta di sussiego, come per alludere a una razza di ballerini di liscio, di amatori e di bagnini. Nei secoli, i «romagnoli» erano quelli che stavano con Roma, dunque ideologicamente, culturalmente, artisticamente si schieravano contro Bisanzio. I romagnoli erano gli abitanti delle terre che avvolgevano l'Esarcato (cioè i domini di Bisanzio), da Pesaro fin quasi a Ferrara. Non per nulla, si è parlato a lungo di terre «romagnole» anche per quelle ferraresi, cioè estensi. Per Ravenna, la parola «romagnolo» è sostanzialmente impropria, e appare assai più opportuno usare la definizione di Ravenna città «esarcale-bizantina»: qualcosa, se posso dire, di più antico e nobile delle pur splendide altezze della civiltà bolognese. I secoli e le vicende della storia e della cultura hanno sostanzialmente dimostrato l'esattezza di questa definizione.

In secondo luogo, la ricchezza, la straordinaria ricchezza di città italiane vicinissime fra di loro ci induce a una precisazione. Obbedendo a inconfutabili motivazioni storiche, noi seguiamo la costituzione – per luoghi e nei luoghi – della storia dell'arte moderna in Italia: un edificio potente e strutturato. Ma sotto – come le basi su cui poggia una piramide, o un grattacielo – ci sono le fondamenta antiche di questo edificio. A Ravenna, è stato necessario parlare della civiltà bizantina, cioè della lingua figurativa dell'Impero romano d'Oriente. In Sicilia, non potremo ignorare le culture arabe e normanne. E via dicendo. Fortunatamente, il poderoso edificio della modernità non poggia sulle sabbie mobili, ed è vanto dell'Italia portare, a pochi chilometri di distanza, testimonianze sublimi del passato antichissimo, del passato moderno, e della modernità...

Occupandoci di Ferrara, per esempio, dobbiamo affrontare un enigma sontuoso, il mistero di una civiltà figurativa in buona parte ancora gotica (quella del «Gotico internazionale» o del «Gotico cortese» fiorita fra il XIV e il XV secolo, come abbiamo detto a proposito di Milano), che produce però risultati qualitativamente vertiginosi, risultati che sentono l'inquietudine dei tempi che stanno per diventare moderni, e che alla fine, proprio sul crinale estremo della loro esistenza, sfociano nel grande fiume delle idee che creeranno l'essenza stessa della civiltà occidentale moderna. Per quel che riguarda Ferrara, padre di questo meraviglioso travaglio, più che Leonardo, è l'altro gigante del Rinascimento, il nordico spinoso Andrea Mantegna.

È per questo che, data anche la vicinanza dei luoghi, giudico assolutamente necessario che nella mattina del sabato lei faccia una puntata a Mantova per vedere la *Camera degli Sposi*.

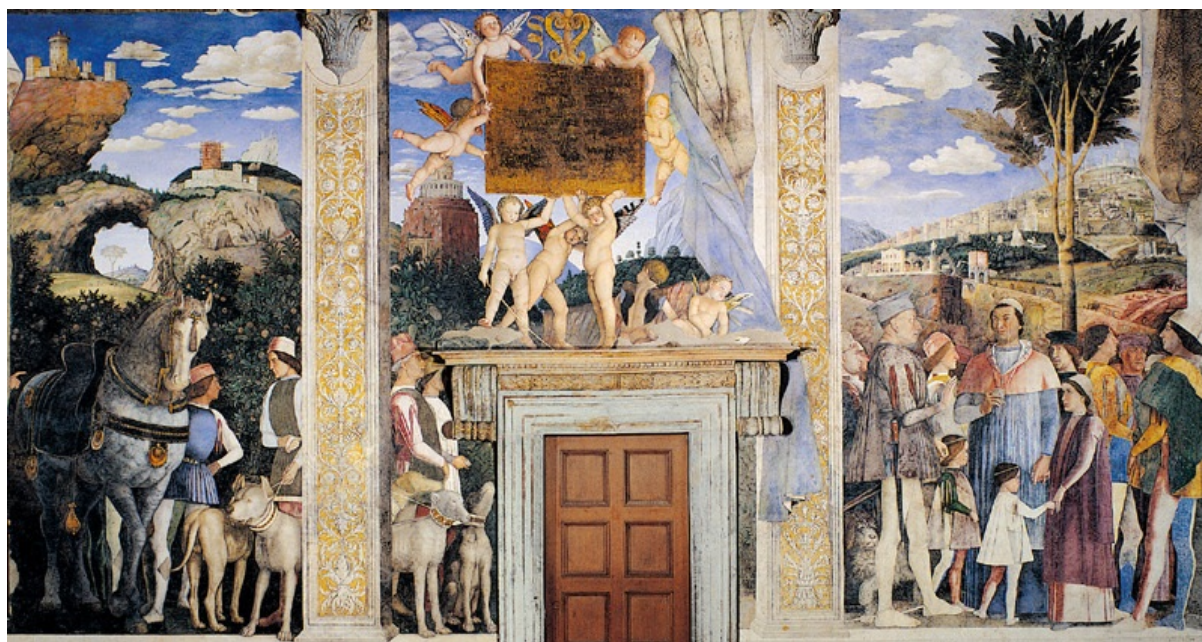
Andrea Mantegna è, con Piero della Francesca (di cui ci occuperemo in un

futuro weekend centroitaliano; per ora non ci allontaniamo troppo dalle nostre terre d'origine), una delle due radici fondamentali dell'arte italiana. Una al Nord, una al Centro della penisola.

Ma Mantegna è meno fortunato di Piero. E sì che lei se ne innamorerà appena vedrà il suo autoritratto scolpito nella basilica di Sant'Andrea a Mantova. Si innamorerà dei suoi boccoli zingareschi, che però trovano un equilibrio nella norma classica che li vuole equilibrati e quasi numerati a uno a uno. Si innamorerà di guance che stringono il naso di aquila e una straordinaria bocca atteggiata all'ingiù, che parla di scetticismo e amarezza per la infinita vanità del tutto. Si innamorerà dello sguardo lontano di chi vede la grandezza del passato, e subito dopo ne percepisce la caducità e la cenere, e non può che rifugiarsi nella melanconia, e dar vita, con quella, agli unici antidoti concessi agli umani, che sono l'arte e la bellezza.



ANDREA MANTEGNA, *Camera degli Sposi*, Mantova, castello di San Giorgio.



ANDREA MANTEGNA, *Camera degli Sposi*, Mantova, castello di San Giorgio.

Lei, amica mia, ama gli artisti, e non fa testo. Ma sa quante volte ho sentito dire, in varia forma, «Mantegna si stima ma non si ama»?

Bisogna chiedersi il perché di un equivoco così gigantesco, evidentemente occultato negli archetipi inconsci della civiltà occidentale. Mantegna rappresenta una spina appuntita e dolorosa infilata sotto la pelle dell'arte europea, una spina che si vorrebbe ignorare, e che invece è essenziale per spiegare le purulenze che sono venute dopo.

Adesso, fedele allieva, dovrò fare un po' di teoria, ma lei non si spaventi, perché in realtà tutto è abbastanza semplice. Il gusto purovisibilista, guidato da Roberto Longhi, per una pittura «di superficie», ottimistica, luminosa e costruttiva dell'arte italiana ha impiegato un secolo per affermarsi, e ciò è accaduto in sintonia con l'affermazione dell'arte astratta, un'arte appunto «di superficie». Mi presti attenzione. Quando Longhi descrive lo schema prospettico fondamentale di un dipinto di Piero della Francesca (costituito da quattro triangoli isosceli, con due muri laterali, un selciato e un cielo che corrono verso il punto di fuga), dipinge già un quadro astratto, una specie di Mondrian semplificato, e forse non lo sa. Così, la spina dorsale dell'arte italiana – fondata inevitabilmente sulla razionalità e sulla classicità – è stata identificata con la catena Giotto, Masaccio, Piero, Raffaello, Annibale Carracci (anche se è morto a 49 anni «di malinconia»), Tiepolo, Hayez e via

dicendo.

In base a queste premesse, nella storia dell'arte la pittura di «contenuti», con le sue malinconie e le sue spine non è amata, e forse nemmeno contemplata. È anzi possibile stilare una catena anche degli «antipatici». Dopo Mantegna, l'«intellettuale» Leonardo, e il «bizzarro» Lorenzo Lotto, e il «dottor Sottile» Poussin, fomentatore di dubbi cartesiani, e il superbo Degas, che non per nulla da un dipinto di Mantegna ha tratto una copia fondamentale per tutta la sua carriera di pittore. È la catena amara e pessimistica dell'anima occidentale. È la catena costruita con la durezza lapidea (ma a momenti tenerissima) dell'autore della *Camera degli Sposi* detta anche *Camera picta*.



Busto di Andrea Mantegna, cappella funeraria di Andrea Mantegna, Mantova, basilica

di Sant'Andrea.

Prima di arrivare lì, tuttavia, visto che lei sarà già nella chiesa mantovana di Sant'Andrea dove avrà ammirato l'autoritratto del Mantegna, varrà la pena di ammirare la mantegnesca *Sacra Famiglia*. Ecco infatti uno splendido esempio di come Mantegna possa essere anche tenero e affettuoso. Al centro di un verziere generoso di frutti e di profumi, incontriamo il Bambino più struggente, biondo e presago della sua sorte che sia lecito incontrare in tutta la pittura del Quattrocento. Ma anche la Madonna non scherza, con la sua faccia grossa e un po' prognata (vogliamo dire «padana»?), e l'esclusiva felicità per il fatto di tenere fra le mani il proprio cucciolo, ancora lontano dai giorni terribili della Passione.

Così, quando entrerà nella *Camera picta* del castello di San Giorgio, lei saprà di essere davanti a un artista di eccezionale vastità intellettuale e sentimentale. Si incanterà davanti al virtuoso che inventa il sottinsù che mette in prospettiva scorciata la nudità di putti grassocci, in compagnia di un pavone che medita di prendere il volo, all'ombra di nuvole di gesso che introducono all'azzurro del cielo. Capirà che questa è un'idea talmente nuova e azzardata che troverà un seguito avventuroso, decenni più tardi, con le cupole del Correggio a Parma, e più stabilmente nutrirà l'immaginario barocco.

Ma poi, il grande romanziere, o il grande poeta epico Mantegna le offrirà il miracolo. Ghigne di cortigiani, superbie di provincia, presunzioni luciferine, ma anche arie e affetti di famiglia, cani meravigliosi, il tutto davanti a colline ancora bagnate dalla luce della classicità. Si sa, d'altronde, che il pittore, in compagnia dei suoi sodali, batteva le zone del lago di Garda alla ricerca di reperti archeologici di epoca romana. Ecco: i reperti probabilmente sono lì, custoditi da quelle colline.



ANDREA MANTEGNA, *Sacra Famiglia*, Mantova, basilica di Sant'Andrea.



ANDREA MANTEGNA, *Camera degli Sposi*, part., Mantova, castello di San Giorgio.





ANDREA MANTEGNA, *Camera degli Sposi*, part., Mantova, castello di San Giorgio.



ANDREA MANTEGNA, *Camera degli Sposi*, part., Mantova, castello di San Giorgio.



ANDREA MANTEGNA, *Camera degli Sposi*, part., Mantova, castello di San Giorgio.

A questo punto, mi offenderei se non le tornasse alla mente il mio ragionamento avviato qualche pagina fa. Con Mantegna comincia la storia alternativa dell'arte europea, la storia delle spine e di anime inquiete che possono non essere gradite, ma che restano il sale della civiltà occidentale...

Trasferita a Ferrara, avendo capito Mantegna, nel primo pomeriggio del weekend estense lei potrà degustare la visita a un museo non celeberrimo, il Museo del Duomo. Qui incontrerà la follia originaria, gotica, sibaritica, e appunto mantegnesca, del padre assoluto dell'«Officina ferrarese» (per citare il titolo di un famoso saggio di Roberto Longhi): Cosmè Tura.

Nelle ante d'organo realizzate per il Duomo nel 1469, è già possibile rintracciare con pienezza sia la follia che la ferocia del pittore ferrarese. Nell'*Annunciazione* Cosmè vorrebbe essere addirittura tenero quando colora, di un biancore che appartiene più alla pietra dura che all'epidermide umana, il volto di una fanciulla che riceve in questo momento l'annuncio fatale. Ma poi la natura bislacca dell'artista gli prende la mano: le dita della giovane donna sono, ancorché nobili, lunghe e grifagne come artigli, il paesaggio

(mantegnaresco) è nudo e riarso come nel Grand Canyon del Colorado, e sotto arconi albertiani meriggiano inopinatamente una tortora e uno scoiattolo, il quale mangia noccioline, allietato solo da un cielo rosa-azzurro che vanta perfino un attimo di piacevolezza atmosferica.

Ma nel *San Giorgio e la principessa* Cosmè Tura non ha neppure più bisogno di alibi. Il cavallo, scolpito con metallo grigio e lucidato, digrigna i denti alla furia del mondo e a un dragaccio rostrato si direbbe già consapevole della sua sorte. Quanto al santo, egli è pallido e metallizzato a sua volta, e pare infuriato anche perché un inopportuno e imprevedibile ramo d'edera occupa metà del cielo, e lo infastidisce nel momento supremo in cui bisogna usare la lancia con agilità. (La sera della visita a Ferrara, lei che è una buongustaia dovrà mangiare la pietanza denominata «salama da sugo», piatto tipico della città. Francesco Arcangeli diceva che la salama da sugo ha la ferocia perversa di Cosmè Tura...)



COSMÈ TURA, *Annunciazione*, part., anta dell'organo della cattedrale, Ferrara, Museo della Cattedrale.

Abbiamo visto il padre pazzo (nato a Sibari e trapiantato nella succulenta eleganza della Pianura padana) dei divini artigiani che lavorano nell'«Officina ferrarese». E siamo così pronti a incontrare il capolavoro, a Palazzo Schifanoia. È questa la risposta ferrarese alla *Camera degli Sposi* di Mantegna, ed è stata ordinata da Borso d'Este nel 1570: si tratta del più grande affresco voluto da una corte nel secondo Quattrocento.

Protagonista ne è Francesco del Cossa, che mitiga alla luce di natura il tormento innaturale di Cosmè Tura. Lo fa nelle bellissime, rasserenate tessitrici del mese di Marzo (quanto alla complessità – importantissima –

delle simbologie, cara amica, dovrà munirsi di una guida ad hoc). Lo fa nell'istantanea che ritrae Borso d'Este e la sua corte, foto di gruppo che rivaleggia proprio con la *Camera degli Sposi* mantovana. Ma lo fa soprattutto nel *Trionfo di Venere*, che sottomette un sibaritismo mai sopito (con cigni che tirano vascelli da parata, conigli insaziabili e alberi scolpiti) a una luce franca e vera, fredda ma scintillante come quella del mese di aprile cui è dedicato l'affresco.

Del Cossa fa insomma ciò che può per tornare alla natura. Ma l'eredità gotica e il rovello interiore a Ferrara sono troppo forti. Francesco se ne va a Bologna (ciò che non mancherà di farle piacere) perché gli Este non lo pagano abbastanza. E il campo resta aperto per il terzo genio ferrarese, Ercole de Roberti, che fa subito un balzo indietro verso la mente lunatica di Cosmè Tura. In verità, pur essendo collaboratore del Cossa, e lavorando di fianco a lui, Ercole non ha mai dimenticato le proprie passioni, come dimostra l'affresco *Trionfo di Vulcano* nello stesso ciclo di Schifanoia.

La qualità è altissima. Fabbri di latta, ma agili e sgambati come ballerini di salsa, inscenano una loro coreografia sincopata. Il carro trionfale stavolta è trainato da bertucce. E Marte e Venere giacciono imprigionati in una coperta di alluminio, spiegazzata con le durezze geometriche del metallo rottamato.



COSMÈ TURA, *San Giorgio e la principessa*, ante dell'organo della cattedrale, Ferrara, Museo della Cattedrale.



FRANCESCO DEL COSSA, *Marzo*, part., Ferrara, Palazzo Schifanoia, salone dei Mesi.





FRANCESCO DEL COSSA, *Aprile. Trionfo di Venere*, part., Ferrara, Palazzo Schifanoia, salone dei Mesi.



FRANCESCO DEL COSSA, *Marzo*, part., Ferrara, Palazzo Schifanoia, salone dei Mesi.



ERCOLE DE ROBERTI, *Settembre. Trionfo di Vulcano*, Ferrara, Palazzo Schifanoia, salone dei Mesi.

Fra i moschettieri dell'«Officina ferrarese», Ercole è il più giovane e il più aperto ai tempi nuovi. Una decina di anni più tardi, dipingerà la fondamentale «bocca urlante» (torniamo a noi), unico frammento sopravvissuto della cappella Garganelli in San Petronio a Bologna. Questa bocca urlante (che lei, signora, avrà già visto nella Pinacoteca nazionale della sua città) è quasi perfettamente contemporanea alla fatidica bocca urlante di Niccolò dell'Arca, da cui siamo partiti.

Che significa tutto ciò? Significa che il Medioevo, il Gotico, il rovello decorativo, l'horror vacui, sono veramente finiti, anche a Ferrara. Il ruscello Ercole de Roberti si è riversato nel fiume solenne che origina la linea introspettiva dell'arte occidentale. E adesso anche il capriccioso genio dei ferraresi fa il suo ingresso nella modernità.

JESI, RECANATI E MONTE SAN GIUSTO  
*il Rinascimento malinconico*



L'ESPLORATRICE: Sono affascinata da queste province italiane che spesso risultano più creative delle capitali, e che – soprattutto – possono dichiararsi assolutamente autonome le une dalle altre. Allora, prima di toccare le intangibili città-guida, mi dice ciò che pensa delle Marche, terra da me particolarmente amata per il paesaggio e per la sua umanità?

IL PROFESSORE: Mi invita a nozze, cara amica, soprattutto perché lì si è compiuto il destino dell'artista forse a me più caro dell'intera storia dell'arte, Lorenzo Lotto, su cui scrissi un libro quasi mezzo secolo fa. Scendendo in macchina da Bologna, lei vedrà in lontananza una piccola altura, e io so che una sottile contrazione nel basso ventre le dirà che quella è Recanati, a lei nota come patria di Giacomo Leopardi. Stavo per scrivere, citando Giovanni Pascoli, che riceverà «l'azzurra vision di Recanati». Sarebbe stato un errore. La vista di Recanati non è solare e rappacificata come quella della San Marino pascoliana, ma ha qualcosa di ambiguo, di chiuso, di sfuggente, di doloroso: l'arte dei grandi spiega perché.

Quando arriva nelle Marche per il primo soggiorno (1506-12), e firma il contratto per il polittico di San Domenico (oggi nel museo di Recanati), Lotto ha 26 anni. È famoso, molto famoso per la sua età, ed è opinione diffusa che egli sia, con Giorgione, uno dei due giovani leoni della pittura lagunare. I marchigiani non si dimostrano avari, il compenso di 700 fiorini appare gratificante, ed è un fatto che i guadagni di un pittore che da vecchio lotterà con la lira, per non dire che si arrabatterà nella miseria più nera, sono mediamente alti fino al capitolo successivo della sua vita, che sarà quello bergamasco.

In maniera imprevista, ma esaltante, Lotto ci fa conoscere una umanità sottile e pensosa, già tormentata dalla malinconia: santi con la barba mal rasata che tradiscono un acuto odore di convento, soldati con il doppio mento di chi è destinato alla pinguedine, e fisionomie androgine, vecchi uomini con occhi di cocker triste, un san Sigismondo ossuto con la pupilla dilatata che potrebbe incarnare le stesse fattezze dell'artista; e poi c'è la fretta di angeli a ciglio asciutto, che si affannano per l'ultimo straziante atto di amore terreno, la composizione della salma di Cristo (il vero dolore, come tutti sappiamo, viene dopo le esequie, quando non si sa più che cosa fare per amore, perché ormai c'è il vuoto, la carne dei defunti non esiste più, e restano solo le immagini).

Giovanni Bellini è un padre presente, ma lontanissimo: qui le luci sono taglienti e gelide, contornano occhi e profili perduti, si posano su mani ossute e sottili, si insinuano nei bottoni, compiono interminabili magie sui gioielli che Lotto comincia a collezionare con passione avida e maniacale.

I detrattori di Lorenzo, che non mancano, nel tempo hanno ripetuto la solita baggianata degli «influssi raffaelleschi», attaccando la *Deposizione nel sepolcro* di Jesi o la *Trasfigurazione* del Museo civico di Recanati (che sarà l'altra sua meta specifica, dimenticavo di dirlo, nel primo giorno del weekend; ma vedrà lei le opportunità nella divisione dei tempi fra Jesi e Recanati). Oggi è chiaro che si tratta di altri due capolavori. Certo, Lotto è stato a Roma, e

sarebbe inutile insistere sul problema del dare e dell'avere con Raffaello. Ma, tornato nelle Marche, articola la sua idea di classicità con un tale impasto di deformazione anatomica e di filtro naturalistico, da fondare il «Manierismo ante litteram», senza essere manierista.

Ecco l'eredità della linea introspettiva leonardesca che si fa carne, pittura e modernità, sia nella figura che nel paesaggio. Lotto è il primo a palesare apertamente una meditazione sugli studi fisiognomici di Leonardo.



LORENZO LOTTO, *Polittico di Recanati*, Recanati, Museo civico Villa Colloredo Mels.

Chi potrà mai diminuire la gola pre-poussiniana (anticipatrice di Nicolas Poussin: perdoni, non vorrei metterla in difficoltà sciorinando termini troppo

tecnici) della *Deposizione*, con la croce erta su una collinetta levigata come una mammella, accompagnata da un virgulto fruscante come una quercia appena piantata: fra fumi vaganti, ori estenuati di tramonto, lontananze perdute come nell'ultimo paesaggio del mondo?

Dopo gli anni bergamaschi (1513-25), che saranno i più felici della sua vita (anche se un prelado è solito accoglierlo con un incoraggiante invito: «Oh l'è zà el Loto con le sue importunità»), dopo il ritorno a Venezia, dov'è nato, la Venezia dei poveri nella quale divide una camera d'affitto con uno spadaccino di professione, l'artista riallaccia i rapporti con le Marche.

Lotto supera il crinale dei 50 anni, e la sua fortuna comincia, in tutti i sensi, a declinare. Una mente politica direbbe che egli ha compiuto almeno due errori fondamentali. Anzitutto, abbandonate le Marche nel 1512, non è tornato a Venezia, dove, morto Giorgione e non ancora affermato Tiziano, avrebbe potuto ingaggiare una seria battaglia per la leadership con il giovane e inquieto Sebastiano del Piombo.

Vi è tornato invece nel 1525 (è il secondo errore), quando la situazione era definitivamente compromessa, lasciando quella borghesia bergamasca che pure lo aveva trattato con considerevole generosità. Facile e troppo scontata diagnosi. Probabilmente, Lotto non ne poteva più proprio di quella borghesia che rispettava la sua bravura ma non capiva il suo genio. E in ogni caso gli impulsi della creazione, che fatalmente derivano da qualche forma di ipersensibilità, non sono mai stati affidati al calcolo o alla prudenza.

Nel soggiorno marchigiano dei suoi 50 anni, in ogni caso, fra opere tutte supreme, Lotto lascia almeno due capolavori assoluti. Il primo è l'*Annunciazione di Recanati*. Che sta succedendo in questo quadro? Una fanciulla perversa per troppa umiltà riceve la visita di un angelo androgino e forse travestito. C'è magia, stregoneria, nell'aria; volano demoni, che il gatto percepisce al punto da inarcare la schiena. Volano demoni in un pomeriggio d'estate che si assopisce su un pergolato, che striscia ombre su libri, candele, muri antichi e vetri controluce. Demoni dell'invisibile, terreno e ultraterreno: ciò che la pittura sa rappresentare quando, un paio di volte in un secolo, cessa di essere tecnica e diventa visione, profezia, mistero rivelato.



LORENZO LOTTO, *Deposizione nel sepolcro*, Jesi, Pinacoteca civica e Galleria di arte contemporanea.





LORENZO LOTTO, *Trasfigurazione di Cristo*, Recanati, Museo civico Villa Colloredo Mels.

Per il secondo capolavoro, diligente allieva, dovrà guidare verso le Marche profonde di Monte San Giusto, peraltro bellissime, a tratti disabitate, ondulate e misteriose come quelle della Francia meridionale, verso la Savoia. Fin qui, Lotto ha inventato un calibro luministico talmente addentrato nella materia delle cose da prevedere l'alta tensione, il fuoco e poi la cenere di Rembrandt. Ma nella *Crocifissione*, forse la più moderna invenzione sacra del Cinquecento, tutto ciò inaspettatamente esplose. Gorgi di luce, anfratti d'ombra, «notte americane» o «effetti notte» (come si dice nel cinema) davanti a un cielo plumbeo come tutte le desolazioni del mondo, schiacciato

su una folla crudele per una ferocia che non intende esprimersi a parole.

Ed è proprio nelle Marche che Lotto, fattosi oblato della Sacra Casa di Loreto, vive il suo ultimo atto. Cara amica, faccia di tutto per arrivare anche in questa località marchigiana e vedere l'opera estrema, la *Presentazione al Tempio*. Con pochi tocchi stremati e malcerti, Lotto apre sul Goya della Quinta del Sordo, e compone un enorme poema senile della consunzione universale, delirio di luce e di cenere, prefigurazione esitante dell'aldilà.

Mi rendo conto che il suo weekend nelle dolcissime Marche non porterà sempre allegria. Ma qui lei toccherà probabilmente il massimo di inquieto turbamento nel suo amore per l'arte. Consideriamo queste giornate come una piccola «discesa all'inferno». D'altronde la Bellezza e l'appagamento, come lei probabilmente sa, spesso vanno inseguiti proprio all'inferno.



LORENZO LOTTO, *Annunciazione di Recanati*, Recanati, Museo civico Villa Colloredo Mels.



LORENZO LOTTO, *Crocifissione*, Monte San Giusto, chiesa di Santa Maria della Pietà in Telusiano.



LORENZO LOTTO, *Presentazione al Tempio*, Loreto, Museo Pinacoteca della Santa Casa.

PERUGIA E CITTÀ DI CASTELLO  
*il tempo e il luogo della classicità*



L'ESPLORATRICE: Non so perché ma sento che anche le Marche e l'Umbria, secondo lei, affiancate l'una all'altra come gemelli monozigoti, hanno tradizioni figurative diverse e lontane...

IL PROFESSORE: Come ha fatto a intuirlo? Le dolci Marche sono patria di

romanticismi perduti e disperati. Nelle Marche vince Dioniso, un Dioniso malinconico. In Umbria trionfa Apollo. L'Umbria è patria non so se di ogni classicismo, di certo del moderno classicismo italiano.

È per questo che adesso la invito a trascorrere un weekend in questa terra. Il viaggetto si rivelerà imprevedibilmente ricco e avventuroso. A Perugia, le impongo (mi perdoni) di visitare anzitutto non tanto gli affreschi di Pietro Perugino nel Collegio del Cambio, che sono stati eseguiti fra il 1496 e il 1500, e sono dunque una specie di manifesto del classicismo maturo. Quelli li vedrà nella seconda parte del pomeriggio.

No. Io la invito a vedere gli incunaboli di Pietro Perugino nella Galleria Nazionale dell'Umbria, per constatare che mentre a Milano e a Bologna si prepara quel viaggio nell'animo umano che segnerà la linea introspettiva, espressionistica e dionisiaca dell'arte occidentale, Perugino imbocca la strada esattamente opposta, che è quella (apollinea) della pacificazione universale, una linea che raggiungerà la propria sublimità con Raffaello (ne abbiamo già parlato), e verrà ereditata da Guido Reni, da Pompeo Batoni, da David, da Ingres, e poi da coloro che hanno avuto la forza e la pazienza di dichiararsi classicisti nell'era contemporanea. Già, perché anche dichiararsi misurati e sereni nel mondo delle grandi tragedie (guarda caso, il nostro) richiede cuore intrepido e un coraggio da leoni.



PIETRO PERUGINO, *Dio padre con profeti e sibille*, Perugia, Collegio del Cambio, Sala delle Udienze.

Le cose stanno infatti così: il destino dell'Occidente è stato drammatico, e la via maestra per esprimerlo è stata la linea introspettiva nata con Leonardo, come abbiamo detto. Ma una specie di complesso di inferiorità verso la matrice classica dello stesso Occidente ha fatto vivere e prosperare – grosso modo una volta per secolo – anche una fremente nostalgia per la classicità. C'è il classicismo cinquecentesco (che comincia proprio col Perugino), quello seicentesco (che parte con gli affreschi di Palazzo Farnese di Annibale Carracci e passa per Guido Reni), quello settecentesco (di Pompeo Batoni e poi di Mengs), quello ottocentesco (di David e Ingres), e c'è anche il classicismo novecentesco dei pittori dei «Valori plastici» e di un certo Astrattismo rasserenato. Apollo e Dioniso, dicevamo. Classicismo e Romanticismo. Classicismo ed Espressionismo. È inutile ripeterlo. Alla fine, l'Occidente – per adesione o per ripulsa – torna sempre agli archetipi primari della propria verità, che sono stati fissati in epoca classica.

E allora eccolo il giovane Perugino, che nel 1472 circa (Raffaello è ancora nella mente di Giove) esegue il proprio *Gonfalone con la Pietà*. È chiaro che noi non possiamo dimenticare il *Compianto* di Niccolò dell'Arca da cui è cominciato il nostro viaggio nell'arte, e i tentativi che, in pittura e scultura, l'hanno preparato. Ebbene, il Perugino è l'esatto contrario. Perugino è perfettamente equilibrato sia come forma che come sentimenti. San Girolamo e la Maddalena si contrappesano, e creano una prima quinta ai lati di una Madonna non urlante ma rattristata, e di un Gesù abbandonato e composto nel rigor mortis. Di più: il paesaggio è intonato a tanta serena mestizia: una seconda quinta paesistica comincia a stringere la piramide ottica con rocce ora in luce ora in penombra, verso un punto di fuga illuminato e placido, con picchi lontani e querce trepide nel pieno sole...

Sempre nella Galleria Nazionale, le consiglio poi di guardare bene *L'Adorazione dei Magi* (eseguita a metà degli anni Settanta), che è una specie di Raffaello prima della nascita di Raffaello. Perugino sta mettendo a punto quella raffinata e fusa melodia che è il seme originario del virus classicista dilagato negli anni seguenti in tutta Italia, con i bolognesi-ferraresi Francesco Francia e Lorenzo Costa, con Cima da Conegliano, con Giovanni Bellini e con lo stesso Raffaello. Capito questo dipinto, gentile e classica amica, non avrà difficoltà a penetrare nel moderatismo ordinato degli affreschi del Cambio.

Ma adesso devo stupirla. Per dimostrarle la continuità direi quasi cromosomica del classicismo umbro, la invito a salire in macchina (siamo già al secondo giorno del weekend) e a trasferirsi a Città di Castello. «Per fare che?» dirà lei. Per visitare la Fondazione Burri. «Pazza idea» dirà lei. Pazza sì, confermerò io, per almeno due ordini di motivi. Primo: perché paragonare le ragioni dell'arte antica con quelle dell'arte moderna è operazione in ogni caso temeraria. Secondo: perché gli stessi critici dell'arte contemporanea sentiranno un sapore aspro e quasi repellente udendo la parola classicismo applicata all'arte di Alberto Burri.

Idea pazza ma estremamente fruttifera, concluderò io. E argomenterò il mio pensiero commentando per lei opere ospitate dalla splendida collezione, nel tentativo di approfondire le sue conoscenze su un autore non facilissimo.

Guardi bene. Nella storia di Burri, è già fondamentale una delle sue prime opere, il grande *Pannello Fiat* del 1950. Ammirerà un'architettura perfetta di neri, grigi, argenti, su cui rintoccano le note, sottilmente accordate e dissonanti, dei gialli, dei rossi, dei bianchi: il bianco dei *Cretti*, concepiti venticinque anni dopo...

C'è la forma, sta nascendo la vita. Ed eccola la vita, nella celebre serie dei



*Sacchi*, realizzati intorno al 1953. Eccola trasparire, miserabile e sublime, in muri di affettuosa desolazione, eccola rabbrivire in ferite praticate sulla corteccia del mondo, in incisioni meticolosamente slabbrate prima dell'intervento chirurgico, o durante il medesimo. Eppure, tutto è ordine, l'urlo è agghiacciante ma non esce dalla strozza, i sacchi accampano i propri pausati sipari con la insaziabile perfezione della classicità.



PIETRO PERUGINO, *Gonfalone con la Pietà*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



PIETRO PERUGINO, *L'adorazione dei Magi*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



ALBERTO BURRI, *Pannello Fiat*, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini, collezione Burri.

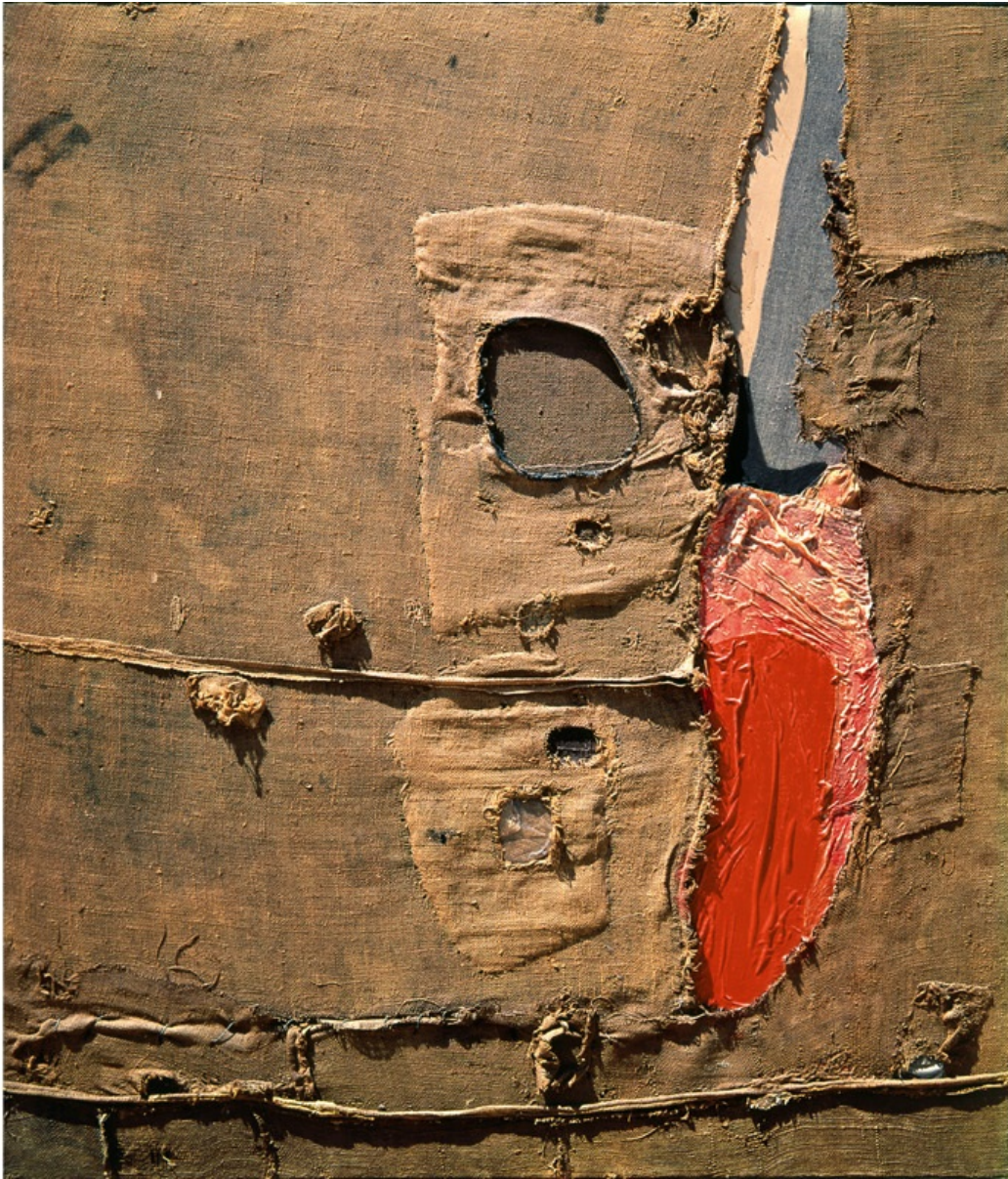
Un lungo balzo e siamo ai *Cellotex*, 1977. La forma, adesso, è padrona. Protende poche campiture solenni ed essenziali; le fa dialogare con battute scarne e pregnanti; incorpora la vibrazione della materia e il suo acuto contrasto con la «zona» cromatica dipinta di lacca nera (questo *waste land* della pittura moderna); divide emblematicamente il quadro nei simboli archetipici del giorno e della notte, dell'Essere e del Nulla. Ma appunto: non tutto l'Essere è natura. La mente (l'arte) può essere un regolatore della vita e della bellezza.

Poi, arriviamo al *Grande Cretto*, l'opera più monumentale realizzata da Burri nel corso della sua vita. Tutto nero. Quindici metri per cinque. Come

trasmetterle le mie emozioni, come parlarle, mia passionale amica, di questo fronte alluvionale della materia e dell'oscuro, questo pianeta lavico essiccato in tempi lontanissimi, questa valanga di magma galattico che minaccia di travolgerci in silenzio, questo incontro ravvicinato con le origini dell'universo? E come far capire che ogni metafora naturalistica è inadeguata, che nel *Cretto* c'è la musica romantica ma c'è soprattutto Bach; che tutto è forma, pura, complessa, calcolatissima Forma?

In questa domanda si decide, crediamo, la spiegazione della grandezza di Burri. La sua fantasia sembra aver intuito il punto che unisce e divide la forma e l'informe; l'immagine e la materia; l'arte e la natura. Io lo capii una notte nella casa di campagna di Burri. Capii la linea d'ombra che unisce e separa il Nulla dall'Assoluto.

È talmente importante e rivelatore, per me, quell'incontro con il maestro, che un po' devo raccontarglielo. Seguendo un copione sofisticato, nel pomeriggio Burri mi aveva invitato a una passeggiata per Città di Castello. Guardava i muri. Accarezzava le sbrecciature degli intonaci. Con l'indice indicava quadrati di muro scrostato. Allora capii. Quelli non erano quadrati ma quadri, «Burri» (nel senso di dipinti di Burri) potenziali che spiegavano perfettamente la psicogenesi (perdoni il parolone) del suo lavoro.



ALBERTO BURRI, *Sacco 5P*, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini, collezione Burri; *Cellotex*.



ALBERTO BURRI, *Cellotex*.



ALBERTO BURRI, *Grande Cretto nero Capodimonte*, Napoli, Museo di Capodimonte.

Poi Burri mi caricò su una jeep e affrontò la salita di un bosco senza strada segnata, per portarmi in una casa ai confini del mondo. Era la «Casa di passo» che aveva comprato quando faceva il cacciatore. Allora, l'artista produceva la corrente elettrica col motore di un camion. Adesso l'edificio era perfettamente restaurato.

Ma intorno, e a perdita d'occhio, per trecentosessanta gradi si vedeva solo natura, vegetazione, foglie scintillanti alla luce della luna. I rumori erano tanti e forti: le chiacchiere o le proteste che gli animali scambiavano fra di loro.

Dormii pochissimo. Il paesaggio là fuori mi attendeva. Poco prima dell'alba uscii su una terrazza, e dopo un po' sentii di non essere solo. Burri era accanto a me. L'immensa bellezza di ciò che vedevo era assoluta, e tanto informe da apparire perfetta. Burri era tutto lì, nella luce di un'alba che univa il suo destino di cacciatore con l'Assoluto.

Appunto. Avevo attraversato la linea d'ombra che fa da confine fra il Nulla e l'Assoluto. Nell'arte, i termini di confronto per una simile intuizione sono pochi e imbarazzantemente grandi: Michelangelo, Borromini, Turner, un po' Medardo Rosso... Giganti di tale schiatta... Se il problema del «non finito»

nella cultura moderna è stato quello di non chiudere la forma in una esteriorità arbitraria, Burri porta il quesito alle estreme conseguenze: «finisce» l'informe, per una scommessa con le norme e le potenzialità stesse dell'arte figurativa.

Il suo posto nella pittura contemporanea è affidato alla capacità di formulare in un «oggetto», che è l'opera, le ipotesi conoscitive del nostro tempo: la materia, il caos – che non significa disordine, ma energia –, la possibilità di descrivere l'invisibile naturale, l'ordine della ragione.

Semplicemente, Burri affronta i temi perenni della classicità, nella terra della classicità.



ENEZIA  
*l'anima e la luce*



L'ESPLORATRICE: Lei ha parlato di Perugino e di Burri come se fossero pietre miliari della stessa strada. Ho guardato con attenzione, ma mi sembra che la distanza sia notevole. Secondo lei, è davvero possibile vedere una continuità fra l'arte antica e l'arte contemporanea? Che cosa rende possibile tale continuità?

IL PROFESSORE: Le rispondo con quattro parole: IL PENSIERO IN FIGURA. Così io lo definisco. Un gigante del passato impazziva meditando sulla magia di ogni sua singola immagine. Così fa un artista di oggi. L'intensità, la pazzia, sono le stesse. Naturalmente, poi, il risultato ora è felice, ora non lo è, ora risponde alle intenzioni espressive, ora non ce la fa. Ma queste sono le regole della vita. E chi non lo capisce è meglio non dico che si occupi d'altro, ma che eserciti la sua duttilità mentale con un'ampia conoscenza della storia dell'arte nell'arco (ridotto all'osso) di almeno 3000 anni.

Infatti adesso, se lei ne ha voglia – ma meglio sarebbe dire su suo comando –, dobbiamo affrontare i grandi nodi, le «capitali». A Venezia, o per meglio dire al Veneto, dovremo dedicare almeno due weekend. Nel capoluogo, prenoti un albergo centralissimo, perché le nostre destinazioni sono, ancorché vicine, raggiungibili solo a piedi, e non avremo tempo da perdere. Ma perché parlo scioccamente al plurale? Com'è ovvio, io non ci sarò. Tuttavia, continuiamo così. Mi sento, mi sentirò vicino a lei col cuore e con l'anima.

Dopo una sobria ma golosa colazione all'Harry's Bar, partiamo dalle Gallerie dell'Accademia, per incontrare Giovanni Bellini. In verità, la chiave fondante della pittura belliniana non possiamo ammirarla, perché è conservata nel Museo di Pesaro. La studierà per ora in riproduzione, e la vedrà in un giorno di primavera, visto che quel dipinto rappresenta esattamente la primavera. L'importante è sapere che esiste, e portare nel cuore il ricordo della sua bellezza.

Si tratta della *Incoronazione della Vergine*, 1474-75, che si qualifica – *sic et simpliciter* – come l'origine di una chiave fondamentale della pittura occidentale: il cosiddetto tonalismo, la pittura «tonale». La figurazione orientale conoscerà qualcosa di apparentemente simile, che tuttavia sarà sostanzialmente, filosoficamente lontano da ciò che accade in Europa. Il tonalismo è la norma che guiderà la pittura europea per secoli, una norma che permetterà all'arte di inseguire costantemente la bellezza del visibile, legando la visione occidentale a una perenne idea di verità e, in senso lato, di «realismo».

Spieghiamo chiaramente che cos'è la «pittura tonale», definizione ed entità realizzativa che ricorreranno, dicevamo, da questo momento in poi, per cinque secoli (pur continuamente aggiornate nella loro valenza espressiva), poiché si tratta delle leggi capitali che governano l'intera rappresentazione pittorica occidentale. Ho ripetuto il concetto perché, ancora una volta, temo di parlare in modo eccessivamente difficile e «tecnico». Cerco di comunicare l'idea di fondo con parole semplicissime. Pittura tonale significa che ogni punto del dipinto deve essere imbevuto della stessa quantità di luce, deve essere luministicamente «intonato» con tutti gli altri punti dell'immagine. Il

pittore identifica una precisa entità di luce ambientale, che guida il quadro e governa la rappresentazione. Ogni singolo dettaglio dell'opera deve vivere all'interno di questa norma luministica, splendida, infinitamente seducente, ma inflessibile.

Fino all'*Incoronazione della Vergine*, e in generale fino alla pittura di Giovanni Bellini che stiamo per incontrare, la figurazione italiana – da Roma, a Firenze, a Bologna, alla stessa Venezia – ha coltivato problemi essenzialmente plastici, linearistici, prospettici, ma non si è mai avventurata organicamente sul terreno sfuggente e tradizionalmente poco «italiano» della rappresentazione della luce naturale. Quello è un campo che apparteneva agli artisti del Nord. In Italia si coltivava questa preclusione non senza un certo snobismo. Michelangelo, ancora in pieno Cinquecento, non faceva mistero dei suoi pensieri: dipingere «paesi» era cosa da tedeschi, che non avevano ben compreso che cosa fosse l'Umanesimo, cioè le leggi prospettiche, la scansione proporzionale delle figure nello spazio, l'«uomo misura di tutte le cose».

Giovanni Bellini, nell'*Incoronazione*, abbandona definitivamente gli accaniti esercizi disegnativi nei quali rivaleggiava con suo cognato Andrea Mantegna, obbedisce a meditazioni del tutto diverse, e inventa la pittura di verità e di luce in accezione italiana. Questo è il risultato di una esplorazione negli incanti della natura che diventa il contraltare italiano del naturalismo fiammingo di Van Eyck.

Lo sguardo incantato alle Prealpi venete, il rintocco del colore dei castelli sull'azzurro denso e incantevole del cielo solcato da nuvole, eppure madido di luce e abbagliante nell'atmosfera, creano le meraviglie che producono improvvisamente una rivoluzione per nulla annunciata, nata proprio dall'incrocio fra la tradizione fiamminga e i colossali raggiungimenti – sempre in direzione di una suprema verità ottica – di Piero della Francesca.

Vuole la tradizione che sia Antonello da Messina, in questi anni compagno di strada di Giovanni Bellini, a importare dal Nordeuropa la tecnica della pittura a olio (ciò è verosimile se non altro per la sua formazione napoletana, in una città artisticamente legata alle Fiandre), e che sia dunque Antonello a fornire al veneziano lo strumento stilistico risolutivo per la nuova, smagliante vita di una pittura che intende abbandonare la sordità della pittura a tempera.



GIOVANNI BELLINI, *Incoronazione della Vergine*, Pesaro, Musei civici.

A proposito del rapporto infuocato Antonello-Bellini, lei troverà una splendida testimonianza nella *Pietà con tre angeli* del messinese, conservata al Museo Correr. Se il suo albergo sarà quello a cui penso io, il cammino verso le Gallerie dell'Accademia si allungherà non più di due o trecento metri. Il capolavoro di Antonello celebra uno struggente matrimonio fra l'incanto ottico dei fiamminghi (con una fedele immagine della chiesa di San Francesco, così come appare ancor oggi a Messina) e la plastica luminosa del corpo di Gesù, frutto dell'eredità di un Piero della Francesca non toscano, ma inopinatamente sbarcato nelle lagune venete.

Dicevamo della pittura orientale, soprattutto cinese. Essa obbedisce

certamente a principi di verità ottica come quella occidentale, ma non può dirsi propriamente «tonale». L'artista orientale tende a identificarsi e a respirare con la natura. Mentre quello occidentale non rinuncia al fatto di sentirsi «altro» rispetto a essa. Non si spaventi di queste parole che hanno origine filosofica. In realtà, contengono una verità elementare: il metodo «tonale» è un modo artisticamente sofisticato per imporre alla natura le leggi, pur commosse e splendenti, della signoria dell'uomo sul mondo e sulle cose, da Bellini a Tiziano, a Canaletto, a Bellotto, a tutta, proprio tutta, la pittura di paesaggio ottocentesca. Qualcosa di assolutamente analogo a ciò che ha determinato la creazione della prospettiva lineare, con il conseguente «dominio» dello spazio figurativo, che è quanto dire – simbolicamente – dello spazio che avvolge la vita degli umani. Ne parleremo fra poco, a proposito di Firenze.

È un po' un peccato che abbiamo dovuto invertire l'ordine dei fattori, parlando prima della luce che dello spazio. L'abbiamo fatto per banali motivi geografici, perché adesso, nel nostro viaggio verso sud, toccava a Venezia. MA È IMPORTANTE AVERE LE IDEE CHIARE, ANZI CHIARISSIME. IN ITALIA, LO SPAZIO VIENE PRIMA DELLA LUCE. Più precisamente: NEL NOSTRO PAESE, LA SOLUZIONE MODERNA DEL PROBLEMA SPAZIALE ANTICIPA DI QUALCHE DECENNIO LA RAPPRESENTAZIONE DELLA LUCE NATURALE. L'ho detto: brutalmente, ma l'ho detto. E adesso mi sento meglio.



ANTONELLO DA MESSINA, *Pietà con tre angeli*, Venezia, Museo Correr.

In Italia, tutto parte proprio dalla identificazione di uno spazio quasi scientifico (merito di Firenze), che trova nella luce veneziana un meraviglioso completamento. Sulla lunga distanza, il cammino è risultato vincente. I fiamminghi, che hanno seguito il percorso inverso (dalla luce allo spazio, cioè dal realismo ottico alla prospettiva), hanno finito per accettare lo «spazio» italiano, hanno progressivamente perso originalità, e alla lunga sono stati sconfitti. Il Cinquecento sarà il secolo dell'arte italiana, non dell'arte fiamminga.

Spero, occhiuta discepolo, di essermi spiegato con chiarezza, e di non aver sprecato energie, così preziose nel rapporto con lei.

Ora, il suo occhio troverà il perfetto ma più elaborato seguito dell'*Incoronazione della Vergine* nella cosiddetta *Pietà Martinengo* dello stesso Giovanni Bellini, 1505 circa, esposta nelle Gallerie dell'Accademia. Una madre e un figlio morto sovrastati dalla luce declinante e funebre, ma sublime, delle colline venete. Strazio nella luce di tramonto. Di «Pietà» ne abbiamo già viste due, a Bologna e a Perugia. L'urlo di Bologna e la malinconia di Perugia. Ma qui, in Bellini, c'è qualcosa di più: la luce, appunto. La linea belliniana incontra la linea introspettiva dell'arte occidentale, con una carta in più, risolutiva: la luce come elemento realistico, drammatico e drammatizzante...

A Giorgione il compito di fare un ulteriore passo avanti. Infatti, quando entra in scena il nuovo astro dell'arte, la pittura tonale conosce una improvvisa, quasi definitiva sintesi con i geniali dubbi atmosferici e chiaroscurali, figli della visione toscana, di Leonardo da Vinci. Il quale arriva a Venezia nella primavera dell'anno 1500, e influenza la pittura lagunare sia per i suoi studi fisiognomici che per l'originalità della rappresentazione del paesaggio, per buona parte dovuta, come sappiamo, alla educazione disegnativa fiorentina. Forse è esattamente questo il momento in cui l'alta intellettualità, cioè la «prospettiva» fiorentina, la perfezione ottica dei fiamminghi e il naturalismo di Foppa e dei lombardi progenitori di Caravaggio (torniamo alle origini del nostro discorso partito da Milano), ormai alleati, trovano di comune accordo il punto di rilancio verso le nuove idee che faranno la pittura moderna.



GIOVANNI BELLINI, *Pietà Martinengo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Giorgione si abbeverava alla sorgente «tonale» di Bellini fin dall'adolescenza (vedi la *Pala di Castelfranco*). Ma nella primavera dell'anno 1500 avviene l'incontro fatale con Leonardo, e un'eco diretta, per quel che riguarda la chiave fisiognomica, è già da scoprire nel cosiddetto *Ritratto di vecchia*, forse ispirato a un *Ritratto di vecchia* messo su carta dallo stesso genio di Vinci. Lei ammirerà il ritratto di Giorgione nelle stesse Gallerie dell'Accademia.

Ma per quel che riguarda il paesaggio, cioè la pittura tonale, le considerazioni fondamentali vanno fatte in riferimento al capolavoro assoluto che denominiamo *La Tempesta*.

Prendiamo atto anzitutto che *La Tempesta*, dipinta pressappoco nel 1505, è la prima opera d'arte alla quale venga applicato il termine «paesaggio». La parola ha esattamente questa origine. Un «amatore» cinquecentesco, Marcantonio Michiel, riferisce di aver visto, nel 1530, in casa di Gabriele Vendramin, un «paeseto in tela cun la tempesta, cun la cingana et soldato», senza alcun particolare accenno al tema del dipinto. Tema che noi infatti, cara amica, ignoreremo, anche se la discussione, certamente affascinante,



porterebbe forse a valutare una adesione di Giorgione alla cultura ebraica, cultura che impone un assoluto divieto alle immagini, com'è esplicitamente scritto nell'Esodo. Se così stessero le cose, l'artista sarebbe un geniale trasgressore di una norma quasi divina, a favore di un'immagine «narrativa» e occidentale.

Giorgione, nobilissimo nella pura, solenne devozione al visibile, è perfetto: nulla sfugge alla sua precisione quasi sovrumana. Tutto è supremo nella sua visione, tutto è orchestrato in una altissima musicalità del visibile, come dicono gli alberelli battuti dal vento sotto il cielo squarciato dal temporale; come dicono le architetture bruciate dal fuoco che un fulmine abbatte sul mondo; come dice la sacca d'ombra in primo piano, che vive in quanto un residuo di luce penetra all'interno della materia pittorica; come dice il volto maschile, che sembra calcolare con assoluta precisione l'intercapedine di atmosfera che divide il nostro occhio dall'oggetto della rappresentazione, e dunque misura la quantità di aria che lo avvolge, e la quantità di luce che appartiene a quel punto preciso del dipinto. In chiave veneziana questa è l'«aria grossa» di cui parlava Leonardo, realizzata con il colore e con la luce, cioè con la pittura tonale, invece che con il chiaroscuro disegnativo leonardesco, cioè fiorentino: il chiaroscuro disegnativo che invece si identifica con ciò che definiamo lo «sfumato» leonardesco. Perdoni le ripetizioni, ma è necessario essere precisissimi.



GIORGIONE, *Pala di Castelfranco*, Castelfranco Veneto, Duomo.



GIORGIONE, *Ritratto di vecchia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di vecchia*, Amburgo, Kunsthalle.



GIORGIONE, *La Tempesta*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

La nuova accezione del tonalismo è nata, e diventerà la chiave intima e inevitabile della pittura europea. Giorgione la nobilita a un'altezza di assoluta classicità e di squisita musicalità, in un mondo visivamente perfetto e divinamente intangibile. Verosimilmente, la mitica città rappresentata nel dipinto ha un modello preciso, uno scorcio di Padova. E l'ispirazione per il paesaggio va ricercata nei colli di Asolo, celebri e a loro volta classici, perché il Bembo vi ha ambientato i suoi dialoghi d'amore.

Ma c'è di più. C'è la luce attimale del fulmine che in un attimo – appunto – abbaglia il mondo. Attenzione: qui nasce un'idea che, per la pittura, si rivelerà risolutiva. Qui si compie un passo avanti nella pittura occidentale

moderna, che si muoverà sempre più da una rappresentazione «fuori del tempo» a una rappresentazione di verità quotidiane, anzi addirittura «attimali» (pensi all'Impressionismo), perché la tensione verso la verità quotidiana appartiene al destino dell'espressione occidentale...

Tutto ciò che in Giorgione è poesia in Tiziano diventa poema. Così, ottima discepola, nella giornata di domenica, ci trasferiamo alla chiesa dei Frari. Forse dovrà indossare occhiali speciali che servano a schermare l'eccessiva bellezza, come i Ray-Ban schermano il bagliore del sole, perché a quel punto lei verrà abbagliata dall'*Assunta*, con la Cappella Sistina il più colossale shock che possa colpire un occhio innamorato della pittura. Nelle cascate rampanti di sudori cromatici che scrosciano per sette metri verticali di sensualità allo stato puro, negli spiazzi tonali che fanno squillare la musica assordante ma accordatissima di granate attenuate, di olive ingiallite, di viola purpurei, di bianchi tormentati quel tanto che basta perché non offendano un tessuto pittorico infinitamente ricco nella sua disarmante naturalezza, cioè nell'epidermide baciata dalla luce di puttini soffici come poppanti, è posseduto l'oscuro oggetto del desiderio della pittura di tutti i tempi.

Qui prosperano la larghezza e la regalità di un'arte che non ha limiti né reticenze, e può ricoprire il mondo come un vello ancor più travolgente delle sue già meravigliose apparenze. Tiziano ha fatto questo: ha inventato il sudore cromatico del mondo e delle cose, un sudore cromatico che, trasposto in pittura, genera il senso stesso, antico, moderno, perpetuo, della misteriosa, miracolosa «cosa» fatta con i pennelli e i colori.

Sarà esausta, nella serata di domenica, mia seducibile amica. Esausta come dopo un pomeriggio d'amore.



TIZIANO, *Assunta*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

MASER, PADOVA E ANCORA VENEZIA  
*il Manierismo veneto*



L'ESPLORATRICE: E questa è la pittura «di luce», che si identifica con una pittura «di superficie». Conoscendo la sua sensualità di inveterato voyeur, capisco bene perché si accalora, e tenta di accendere anche me. Ma, se intendo esattamente, lei attribuisce grandissima importanza soprattutto alla linea introspettiva dell'arte occidentale. Potrebbe spiegarmi bene perché?



IL PROFESSORE: Perché è la chiave stessa della civiltà occidentale. Qui tocchiamo un tema di importanza enorme, che va molto al di là della storia dell'arte. L'arte è una chiave profonda che permette di capire una gigantesca verità. La civiltà occidentale è l'unica che ha intrapreso un viaggio analitico verso ciò che la psicoanalisi definisce «il profondo» o «l'inconscio individuale». La civiltà occidentale ha messo il profondo su un tavolo anatomico, e si è data il compito di esplorare il continente che il poeta romantico Richter definiva l'«Africa interiore»: un mondo immenso, infido e sconosciuto. Non per nulla, si parla di psico-analisi.

Al contrario, per le altre civiltà l'uomo e il mondo respirano in simbiosi. Non si analizza un bel nulla. Il mondo va assaporato godendolo in simbiosi con la natura, non analizzato. D'altronde, semplifichiamo le cose al massimo. Lei se la immagina una seduta di psico-analisi a Kabul o in Nepal? Impensabile, semplicemente impensabile, per la diversità delle radici stesse di quelle grandi culture.

Figuriamoci se a me non piace la pittura «di superficie». Ma se l'arte e la storia dell'arte hanno un senso, la linea introspettiva dell'arte occidentale ha una tale importanza storica, umana, antropologica, intellettuale, da mettere in secondo piano anche le delizie della «superficie» e della sensualità.

Infatti, adesso si prepari, perché ho ideato per lei, nella seconda puntata veneta, un weekend particolarmente movimentato, in bilico proprio fra «superficie» e introspezione.

Ho calcolato tutto. La sua prima tappa sarà Maser, in provincia di Treviso, per visitare, a Villa Barbaro, i fondamentali affreschi di Paolo Veronese.

Paolo Caliari battaglia per una vita con Tintoretto, e il giudice unico è Tiziano, il quale, dopo seria meditazione, sceglie lui, il Veronese. Paolo ha il dono della felicità e della classicità, e il talento della profondità nella superficialità, tasto rarissimo che infatti troverà rari esecutori in tutta la storia dell'arte. Negli affreschi di Maser, Veronese tramanda il vero volto del popolo veneto cinquecentesco, e inscena il gran teatro di un mondo che non vive più di sigle psicologiche standardizzate (mi permetta di usare parolacce derivate dalla civiltà dei consumi) come nella commedia dell'arte, ma è denso, sanguigno, curioso e passionale. Per arrivare al Don Giovanni di Mozart-Da Ponte (quest'ultimo veneto verace) mancano un paio di secoli, ma espressivamente parlando, negli affreschi di Maser sembra mancare un attimo, davvero un attimo.

Dietro finte porte si affacciano camerieri untuosi che entrano nel nostro spazio vitale tradendo l'arguzia con cui dovettero mimetizzarsi fra le astuzie e le insidie della vita in villa. Ma soprattutto il teatro si fa realistico, «vero», insinuante e quasi sboccato, in squarci ritrattistici fra i più alti del secolo.

Nobildonne col volto abbagliato di luce seducono con il chiarore marziano dei loro occhi fissi e concentrati, e il nostro pensiero corre fatalmente alla Donna Anna che non perdonerà mai Don Giovanni. Le serve accudiscono i cagnolini, ma sono serve grifagne e intriganti, protagoniste dell'eterna provincia veneta, quella che due secoli dopo sarà protagonista, oltre che del *Don Giovanni*, della commedia umana di Carlo Goldoni.

E questo è il Veronese «commediante» e campagnolo. Poi c'è il Veronese cittadino, regista dei più grandi kolossal narrativi concepiti dalla pittura prima di Giambattista Tiepolo. Se la grande scena di Tiziano, e in qualche modo anche di Tintoretto, finisce in tragedia, Veronese inventa, con una singola immagine, il teatro più mirabolante del mondo. Per farlo, sceglie il tema che meno sembrerebbe prestarsi alle spettacolarizzazioni: *L'ultima cena*. Lei, studiosa amica, avrà avuto cura di ammirarla alle Gallerie dell'Accademia fin dal weekend precedente.

A compartire lo spazio si stagliano tre archi classici di estesa forza e opulenza. La città, dietro, è tentacolare e scintillante di luci. E lì, dove Cristo sta per congedarsi dai suoi discepoli, lì dove sta per svelare il tradimento di Giuda, poco prima di ritirarsi nell'Orto degli ulivi e chiedere a Dio di allontanare da lui un calice di sofferenza eccessivo per qualsiasi mortale, lì è un vero guazzabuglio di servi vocianti, di cani, di curiosi, di nani e di ballerine di ogni specie.

Troppo. Troppa spudoratezza. L'Inquisizione mette infatti Veronese sotto processo. Alla fine, Paolo accetta di cambiare il titolo del quadro in *Convito in casa di Levi*, ciò che rende già più plausibile quel party scatenato e indecoroso. Ma le interesserà sapere, mia talora trasgressiva interlocutrice, ciò che Veronese dice ai giudici: «Ai matti, e agli artisti, è concesso tutto...». Manifesto non solo di un'epoca, ma di una intramontabile filosofia di vita.



PAOLO VERONESE, *Giustiniana Giustiniani con la nutrice*, Maser, Villa Barbaro, Sala dell'Olimpo.



PAOLO VERONESE, *Convito in casa di Levi*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Lasciata Maser, lei vorrà fermarsi a Padova (saranno circa le sei di sera) per ammirare il *Trasporto di Gesù al sepolcro*, 1574, di Jacopo Bassano nella chiesa di Santa Maria in Vanzo (di cui parleremo), poi andrà a cena a Venezia. Se non voglio occuparmi adesso del capolavoro di Jacopo, ho le mie

buone ragioni. Sono anni, quelli in cui è stata dipinta quest'opera, nei quali si preparano decisive novità. E poiché quel dipinto è fra i più significativi incunaboli della incipiente modernità, è meglio delineare prima il quadro di culture e di fantasie che sta maturando con energia irrefrenabile.

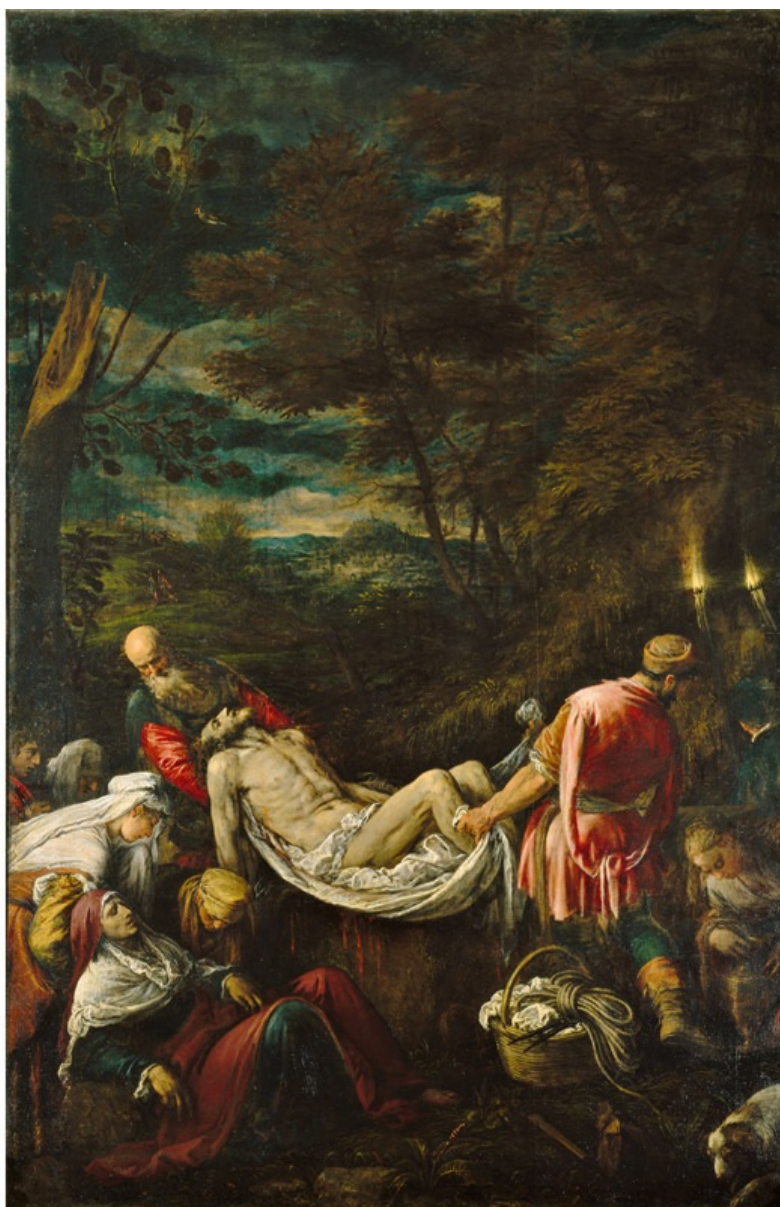
Do per scontato che la mattina della domenica lei sarà pronta e fresca per immergersi nella decorazione della Scuola di San Rocco del Tintoretto. Qui Iacopo Robusti dipinge per la prima volta, fra il 1564 e il 1567, nella Sala dell'Albergo. Ha meno di cinquant'anni, ed è dunque nel pieno delle sue energie fisiche e intellettuali. Sente che è il suo momento. Adesso si tratta di far saltare, senza ulteriori remore, il banco della pittura moderna. Vuole la cronaca che lo faccia con il leggendario colpo di mano che mette fuori gioco tutti i concorrenti impegnati a compilare diligenti progetti tradizionali, e che gli permette di appendere in poche ore un immenso telero proprio negli spazi che gli altri misurano con attrezzature mentali totalmente scavalcate dai tempi nuovi.

Riprende il lavoro dieci anni dopo, e per un lustro, con la decorazione della Sala Superiore. Fra il 1582 e il 1587, chiude l'opera con le invenzioni visionarie della Sala Terrena.

Ma se si pensa che la prima tela di Iacopo per la contigua chiesa del Patrono risale al 1549, gli anni durante i quali il piccolo diavolo si impegna per i suoi committenti privilegiati si aggirano intorno ai quaranta: una vita.

Una vita dedicata a un luogo; a un'invenzione; a un delirio. Tintoretto è consapevole che questa per lui è occasione irripetibile, al fine di realizzare la propria Cappella Sistina. Con la convinzione – condivisa da tutti i grandi – che nel mare bisogna buttarsi. In un modo o nell'altro, per volere delle potenze celesti, le energie dureranno finché sarà necessario che sostengano i coraggiosi. Mai disperare. Le tempeste più tremende non saranno che inevitabili prove verso il compimento di un destino voluto *ab aeterno*.

Adesso, nell'arena veneziana, Iacopo ha un nemico colossale, ma vecchio e provato: Tiziano. Tintoretto avverte la sua caduta di potenza, e come una belva feroce si prepara all'attacco definitivo. La committenza aristocratica, per Tintoretto, è sempre stata irraggiungibile per volere del cadorino, padre padrone dell'arte veneziana, colui che ha sull'arma le tacche di vittime illustri come Giorgione, Lotto e Pordenone. Si può agire sui suoi sodali, come Pietro Aretino, che un po' cede, infatti, e la pagherà godendosi il muso lungo di Tiziano per il resto dei suoi giorni. E si può realisticamente identificare la propria forza nella committenza borghese, qual è quella delle Scuole: prima fra tutte, perché ricca, e ancora spoglia di dipinti, la Scuola Grande di San Rocco.



JACOPO BASSANO, *Trasporto di Gesù al sepolcro*, Padova, chiesa di Santa Maria in Vanzo.

Ma il diavolo di Pieve di Cadore non ha trascurato nulla. Fattosi da difensore allenatore, ha contrapposto alla velocissima, instancabile mezz'ala di sfondamento Tintoretto un centrocampista classico ed elegante che riesuma gli ineffabili vantaggi della «leggerezza» già usati da Raffaello contro Michelangelo: Paolo Veronese, come abbiamo detto. Se posso usare volgarissimi termini calcistici, Tiziano ha tentato di mettere Platini al marcamento di Maradona. Per parte mia, sagace amica, anticipo i risultati di un totalizzatore mai chiuso definitivamente. Il Seicento è per Tintoretto. Il Settecento per Veronese. L'Ottocento più per Veronese che per Tintoretto. Il

Novecento più per Tintoretto che per Veronese (si pensi all'uso delle luci nel cinema, e si ricordi il tifo conclamato di Emilio Vedova). Il Duemila sembra intenzionato a dimenticare Paolo, essendo visceralmente legato alla drammaticità di Iacopo.

Tintoretto ingaggia infatti con la pittura uno dei corpo a corpo più furibondi che il pensiero in figura ricordi. Battaglia all'ultimo sangue, nella quale o si vive o si muore. Le possibilità sono soltanto due: perdersi in una invenzione che potrebbe rivelarsi puro caos e velleità. O vivere in un'idea dell'arte che predica il disprezzo della pittura tradizionale, ma nel medesimo tempo è affermazione suprema di pittura pura, di luci, di ombre, di segni, di bave, di lampi, di incendi, di un tutto e di un nulla che raccolgono in sé ogni miracolo di cui è sostanziato il visibile.

Battaglia di contenuti, quella di Iacopo, alle prese con gli infiniti sottintesi di un cattolicesimo nel suo passaggio più incerto, fra tentativi di ripresa di una Riforma cattolica che ansima contro i poderosi assalti del protestantesimo, e climi da Controriforma, ormai sintonizzati con le idee di Carlo Borromeo.

E battaglia di forme. Forme che già nella Sala dell'Albergo abbattono ogni consuetudine ottica, anzitutto in una *Crocifissione* che è l'antenato di tutti gli effetti notte (o notti americane, come dicono i francesi) del cinema contemporaneo. La luce-ambiente livida e mortale appare perforata da almeno tre spot, che devastano ogni ragionevole impianto luministico con bagliori insensati, e finiscono tuttavia per trovare anche una tonalità naturale, sul palcoscenico più equivoco e spettrale della pittura prima di Caravaggio.

Tanto è potente e quasi improvvisata la visione sintetica dell'insieme quanto sono stupefacenti i particolari: Re Magi bagnati di saliva biaccosa che tesse la sua scia nello spazio come al seguito di lumache velocissime; fantasmi volanti con cappucci rossi che stanno in piedi solo grazie a una specie di dinamismo centripeto; nature morte assaporate quasi di passata, senza farci troppo caso, e realizzate con una materia che ha densità di vino e di susine. La velocità e la materia di quelle nature morte saranno amate da Filippo De Pisis, ma anche da De Chirico «pictor optimus», e soprattutto da Emilio Vedova, come abbiamo già detto, che ne ha fatto il referente ideale di un'intera esistenza.

Non siamo che alle premesse. Nella Sala Superiore, quanto la materia, a cinque metri di distanza, si raggruma in serissime (ma forse in qualche misura anche irridenti) anatomie michelangiolesche, tanto, nel dettaglio, si distrugge, e svanisce in una specie di folle autoeccitazione.

La testa di un cane vive nella tenerezza di orecchie brune e di un muso truccato di bianco, con acuta psicologia e fulminea simpatia. Una frasca è pittura gestuale degna di Emilio Vedova: strisciate di pennello informi e

direzionate, prugne nerastre su ori purissimi, matasse di bianco perché la luce penetri là dove, per legge di natura, non dovrebbe esistere.

E infine, ecco la Sala Terrena, dove all'insensatezza materica si aggiunge l'insensatezza strutturale, ed entrambe confluiscono in una sorta di insensatezza spaziale. La progressione è miracolosa, in quanto Tintoretto ha l'intenzione di tradurla nell'insensatezza di una rappresentazione di paesaggio. Qui, il risultato è così estremo e raro che verrebbe probabilmente ignorato dalla pittura del futuro se un caso del destino non decidesse il passaggio a Venezia di un orientale visionario (proprio perché di cromosomi iconoclasti) come El Greco.



TINTORETTO, L'adorazione dei pastori, Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Sala Capitolare.



TINTORETTO, *Crocifissione*, Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Sala dell'Albergo.





TINTORETTO, *Santa Maria Egiziaca penitente nel deserto*, Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Sala Terrena.

Tintoretto, infatti, inventa la spiritualità, o l'animismo, o più semplicemente l'allucinazione di un paesaggio che esiste solo negli spasimi di un occhio che intende distruggere il mondo per ricrearlo. La *Fuga in Egitto* raccoglie un artritico san Giuseppe e la nota bianco-rossa inconsuetamente scintillante della veste della Madonna in un quarto esatto della superficie dipinta. Il resto è delirio di tramonti rosati e oltremontani, precipizio di spazi ventosi, liquame di monti bruciati più che in Gustave Moreau, foglie bordate di arzigogoli beige come in un tardo imitatore di Monet, mattoni umidi e strusciati che prevedono Pietro Longhi e Giuseppe Maria Crespi.

Per il Cinquecento, si tratta di un punto estremo prima del precipizio. Iacopo vorrebbe certamente superarlo. Se non lo fa, è perché gli mancano gli strumenti tecnici del cinema: macchinisti, datori di luci, direttori di scena. Il suo destino non è infatti quello di diventare un po' trombonescamente un regista come Cecil B. DeMille. Ma sarebbe quello di inventare un cinema tragico e spettacolare che, pur sfiorando Orson Welles e Andrej Tarkovskij, non è mai esistito, e, a questo punto, non esisterà più.

Però Tintoretto agisce sul suo tempo. Ecco perché, cara amica, le ho caldamente suggerito di fermarsi a Padova per il *Trasporto di Gesù al sepolcro*, di Jacopo Bassano. È evidente che in questo momento tutta la pittura è alle soglie di una verità che, con infiniti tormenti, troverà il suo interprete in Michelangelo da Caravaggio. Verità nel senso di descrizione veritiera delle passioni, cioè verità psicologica, «realismo». E verità nel senso di adesione a ciò che dicono gli occhi, al visibile: e questo potrebbe definirsi «naturalismo».



TINTORETTO, *Fuga in Egitto*, Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Sala Terrena.

La cosa straordinaria è che tali due spinte negli anni Ottanta del Cinquecento convivranno, e creeranno un'immensa inquietudine che trascinerà con sé anche artisti nati in una temperie classica come i suoi conterranei bolognesi Annibale e Ludovico Carracci. La *Bottega del macellaio* e il *Mangiafagioli*, capolavori giovanili di Annibale, parlano chiaro. Nello stesso *Trasporto* di Jacopo Bassano, che lei ha avuto la buona idea di vedere a Padova, pulsano in simbiosi luci artificiali e bagliori astrali di tramonto, paesaggi immensi e minuti tesori di pigmento sgranato, nature morte e appoggi della luce sulla carne. Natura. Verità. Realtà. Verità ottica del mondo in cui viviamo.

Tintoretto, Jacopo Bassano, Annibale e Ludovico Carracci sono inquieti affluenti che cercano il fiume. Per forza di cose, quel fiume si chiamerà Caravaggio.

## FIRENZE E AREZZO

*Lo spazio. La luce*



L'ESPLORATRICE: Al tempo. Prima di parlare della rivoluzione caravaggesca, dobbiamo chiudere il discorso su quella rivoluzione che definiamo Rinascimento. Non abbia fretta. Le pesa tanto avere un'allieva come me? Una discepola attenta, che suppone si debba, adesso, affrontare il tema della rappresentazione dello spazio, e di Firenze, la nuova Atene, o l'Atene

moderna.

IL PROFESSORE: Diavolo d'una donna! Sa braccare gli uomini come i nobili inglesi braccavano la volpe...

Firenze è protagonista di due rivoluzioni in un secolo, il Quattrocento: evento unico nell'intera storia dell'arte. La prima rivoluzione consiste nella misurazione del visibile. La seconda si manifesta nel viaggio verso la perdutezza dell'invisibile.

Instancabile amica, ha ragione. Ora per lei si tratta di dedicare due giornate alle origini del Rinascimento, e io tutto vorrei meno che ammannirle le solite banalità che ha già letto in cento libri o ascoltato da mille guide turistiche. Vorrei essere quanto più sintetico possibile, e spiegare con esattezza ciò di cui stiamo parlando. Occorrerà usare una lingua talora un po' specialistica, ma sono certo che lei mi seguirà.

Misurazione del visibile, come dicevamo, significa invenzione del metodo prospettico lineare. Che cos'è la «prospettiva»? L'ideatore del nuovo sistema di misurazione dello spazio, nel 1401, fu Filippo Brunelleschi che, riflettendo sui principi della rappresentazione pittorica, fece dapprima appello ai principi dell'ottica medievale – che ben conosceva –, e alle leggi della visione negli specchi. Così, inventò il seguente, leggendario esperimento. Prese due tavole dipinte che rappresentavano l'una il Battistero di Firenze visto dalla porta del Duomo e l'altra piazza della Signoria vista da un angolo della piazza stessa. Il colpo di genio fu quello di guardare le tavole non frontalmente, come si fa normalmente, ma dal retro, attraverso un foro che permetteva di vederle riflesse in uno specchio. In tal modo, si percepiva la convergenza delle ortogonali verso un punto di fuga, e si determinava non empiricamente, ma con legge geometrica, la diminuzione proporzionale dei corpi che occupavano lo spazio.

Idea geniale, ripeto, nella sua semplicità, che fu infatti capita e recepita da altri due geni, Masaccio e Donatello. Il metodo di Brunelleschi fu poi codificato da Leon Battista Alberti nel *De Pictura* del 1435. Alberti sintetizza così l'uso della prospettiva lineare in pittura: «Il quadro è una intersezione piana della piramide visiva». Spiegazione elementare della convergenza delle ortogonali verso il punto di fuga.

Tutto chiaro? Tecnicamente sì, spero mi risponda lei, pensosa discepola più avvezza alla speculazione che alle matematiche. Resta da indagare il senso di tutto questo, giacché nulla, nel mondo, accade casualmente e senza significato. Infatti, ai suoi interrogativi ha risposto un grande storico dell'arte, Erwin Panofsky, il quale, in un libro fondamentale, *La prospettiva come forma simbolica*, ha dimostrato che l'invenzione della prospettiva lineare

deriva da una strutturazione millenaria del pensiero occidentale, ed è, conseguentemente, «forma simbolica» di una specifica concezione del mondo.

L'uomo occidentale si ritiene «altro» rispetto al mondo (come abbiamo già detto, il contrario di ciò che accade in tutte le filosofie, o religioni, d'Oriente): e poiché il suddetto uomo occidentale ha la pretesa di controllare, cioè di misurare, il mondo (che è quanto dire, per le arti figurative, il visibile), l'astuzia della ragione, come direbbe Hegel, ha fatto sì che gli artisti inventassero il metodo prospettico lineare. Tutto qui. Le altre tradizioni non l'hanno inventato perché a loro non interessava. E a loro non interessava perché non corrispondeva alla loro concezione del mondo.

Nella misurazione del visibile, si è prodotto un percorso del tutto parallelo a quello della fisiognomica, cioè della psicologia. Ciò è dovuto a un punto di partenza identico, che ripeto e che non mi stancherò mai di ripetere: l'uomo d'Occidente è l'unico che si ritiene «altro» rispetto a una natura che intende dominare. L'uomo d'Oriente si identifica con la Natura, pensa di farne parte, respira con essa. Se le sembro schematico, sono contento. Bisogna semplificare al massimo, perché la verità non ha bisogno di orpelli. Le cose stanno esattamente così.

Adesso, riflessiva amica, lei è pronta per fare il suo ingresso nella cappella Brancacci per ammirare Masaccio. Incontrerà subito un particolare importantissimo e molto divertente. Quando imposta mentalmente la *La guarigione dello storpio e la resurrezione di Tabita* (1425-26, affresco poi largamente eseguito anche da Masolino), Masaccio prima di tutto decide il metodo con cui definire il vano spaziale. Come gli imbianchini, pianta un chiodo in quello che sarà il punto di fuga, poi tende due cordicelle che segneranno la scansione prospettica degli edifici. Durante un restauro, si è trovato il buco del chiodo! Che meraviglioso imbianchino è stato Masaccio!

L'umanità potente che ammirerà su quelle pareti sublimi (un'umanità che nel *Tributo* è strutturata architettonicamente come la cupola di Santa Maria del Fiore) deriva esattamente da queste certezze spaziali, tettoniche, che in ultima istanza diventano certezze morali, fondamenti di una nuova moralità.

Nella giornata di sabato, cara amica, lei farà a tempo, nella chiesa di San Lorenzo, a verificare l'applicazione del metodo prospettico anche alla scultura, per esempio nel *Martirio di san Lorenzo* di Donatello, il quale, creando lo «stiacciato», segna uno spazio illusorio tridimensionale che estende al rilievo le leggi della pittura.

Veloce, però. Perché la macchina già l'attende, nell'estenuato sabato fiorentino, per portarla ad Arezzo, al fine di ammirare gli affreschi di Piero della Francesca. È giusto fare così, infatti. Vedere Piero senza soluzione di

continuità subito dopo Masaccio. Masaccio e Piero devono stare insieme come il letto e il guanciale. Si capirà l'enorme passo avanti compiuto dal secondo nel giorno stesso in cui si percepirà la poderosa intuizione dapprima, poi la straordinaria diligenza artigianale del primo.



MASACCIO, *La guarigione dello storpio e la resurrezione di Tabita*, Firenze, chiesa di Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci.



MASACCIO, *Pagamento del tributo*, Firenze, chiesa di Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci.



DONATELLO, *Martirio di san Lorenzo*, Firenze, chiesa di San Lorenzo.

Si capisce che un pittore rivoluzionario come Masaccio sia destinato a diventare un riferimento fondamentale per la formazione dell'artista votato a mettere d'accordo per sempre – in via programmatica oltre che in via poetica – le strade fondamentali della pittura europea, quella plastica italiana e quella «naturalistica» del fiammingo Van Eyck.

Piero della Francesca – al termine di un formidabile e per nulla scontato processo intellettuale – riesce a conciliare la ferrea legge prospettica fiorentina con la luce e il colore del Nord. Quella luce e quel colore verranno poi trasmessi alla pittura veneziana, grazie anche a un ciclo di affreschi, oggi sparito, a Ferrara (*Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* si intitola un gran libro di Roberto Longhi), e l'arte lagunare avrà il destino di diventare – come dicevamo – il punto di convivenza istituzionale fra il plasticismo toscano e il naturalismo fiammingo.

Agli Uffizi, domenica mattina, infaticabile amica, lei troverà il *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* (1465-72), che sono fra le opere più severamente prospettiche e più «fiamminghe» dell'arte italiana. Piero risolve il problema prospettico «a priori», in virtù di certezze geometriche tradotte in appunti



disegnativi, il che gli permette di usare poi liberamente la luce e il colore, ciò che non poteva fare Masaccio, vincolato alla plastica chiaroscurale, come creatrice, essa stessa, di prospettiva.

Per Piero, la passione per la matematica deriva dalla sua stessa attività di pittore (non viceversa), e dalla volontà di reperire un ordine divino sotto la pelle del visibile. Come al solito, temo di essere troppo «tecnico» e complicato. Ma vede che, parlando pianamente, le cose sono più semplici delle parole che faticano sempre a contenerle? Raggiunta una esattezza geometrica nella rappresentazione dello spazio, accade il miracolo. Chi potrebbe supporre che tanto rigore intellettuale possa sciogliersi negli incantevoli riflessi del fiume, in un inno alla luce spalancata sul mondo, così assonante con la luce del paesaggio fluviale nella *Madonna del cancelliere Rolin* di Van Eyck? L'aria nitida e azzurra corre verso l'infinito, e la luce è alta al punto da rendere le ombre appena accennate. La visione obbedisce a una legge ottica che prefigura ciò che verrà definito «tonalismo» veneziano, su cui ci siamo ampiamente soffermati a proposito di Giovanni Bellini.



PIERO DELLA FRANCESCA, *Leggenda della Croce. Disfatta e decapitazione di Cosroe (Battaglia di Eraclio contro Cosroe)*, Arezzo, basilica di San Francesco.





PIERO DELLA FRANCESCA, *Doppio ritratto dei duchi di Urbino*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



JAN VAN EYCK, *Madonna del cancelliere Rolin*, Parigi, Museo del Louvre.

Siamo davanti a una sintesi talmente geniale che risulta evidente come questi dipinti siano poi diventati, secoli dopo, un riferimento determinante per la trepida esattezza del pittore postimpressionista Georges Seurat.

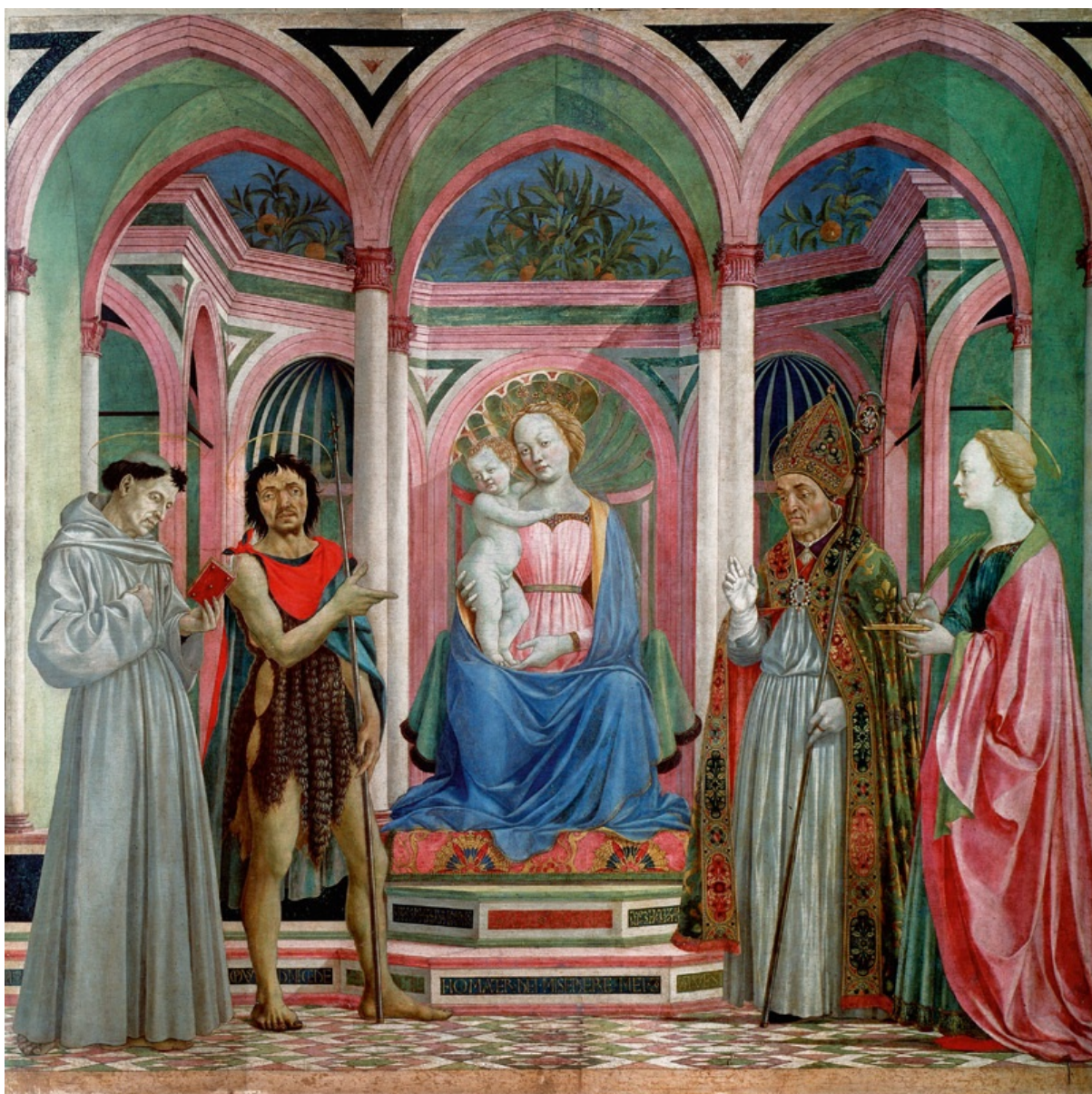
L'acqua di Van Eyck e quella di Piero sono le più vive e belle dell'intero Quattrocento europeo. Ma siamo più precisi. L'acqua di Piero è meno minuziosa di quella del fiume fiammingo forse identificabile con la Mosa, però configura una sintesi ottica che sarà l'esempio, anzi la meta di tutta la pittura di paesaggio che verrà.

Con Piero della Francesca, il dialogo dell'uomo con la natura è sostenuto a un punto di meraviglioso equilibrio. Luce di vita e luce di pensiero. L'uomo

offre ordine alla natura, la preserva dal caos, e la natura offre infinite delizie alla sua creatura privilegiata.

Maledetti toscani! In un pugno d'anni hanno risolto il problema dello spazio. Purtroppo per loro, Piero della Francesca a parte, mantengono però un serio complesso di inferiorità sul tema della luce, che hanno cominciato ad ammirare nei dipinti fiamminghi arrivati a Firenze. Il grande mediatore tra Fiandra e Firenze, dicevamo, sarà Venezia. E per portare Firenze a un prodigioso recupero sul terreno della luce e del colore, addirittura con qualche anticipo su Piero (ma in una chiave meno scientifica, e più empirica), ci vuole proprio un veneziano. L'abbiamo trascurato perché era troppo impellente il confronto diretto Masaccio-Piero. Dobbiamo recuperare.

Posto che lei, paziente amica, è già dentro agli Uffizi, deve sedersi davanti alla «Pala de' Magnoli» di Domenico Veneziano, eseguita nel 1445 circa. Vorrei essere lì quando avrà la rivelazione, cioè quando scoprirà che, sulla struttura architettonicamente pausata del dipinto, costruita secondo l'originaria tradizione prospettica fiorentina, Domenico fa scendere una lama di luce diagonale, per cui la parte destra del dipinto è in ombra, e la parte sinistra segnata da un pieno chiarore. Il passo avanti è decisivo. In attesa dei futuri sviluppi della pittura veneziana, un po' per merito di Domenico Veneziano un po' per merito di Piero, Firenze ha incontrato la luce!



DOMENICO VENEZIANO, *Pala di santa Lucia de' Magnoli*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Dopo una scoperta così clamorosa, gentile allieva, potrà godersi gli altri quadri fiorentini degli Uffizi, tutti trascinati da questa risolutiva corrente di pensiero e di bellezza. Potrà anche, semplicemente, assaporare un dolce o un gelato. In ogni caso, sarà consapevole di non aver mai imparato tanto dalla e sulla pittura come nel weekend all'ombra di Santa Maria del Fiore.

FIRENZE E VOLTERRA  
*la Maniera e i maledetti anomali toscani*



L'ESPLORATRICE: E la seconda rivoluzione fiorentina in che cosa consiste? O, per meglio dire, che cosa porta con sé?

IL PROFESSORE: La seconda rivoluzione, l'ho già detto, risiede nel viaggio verso la perdutezza dell'invisibile. Attenta, allieva, perché l'evento è così

antropologicamente decisivo che sembra guidato, più che mai, da una superiore astuzia della ragione. Come lei forse sa (anche se probabilmente non gliene importa nulla), nel campionato dei filosofi io ho sempre tifato Schopenhauer contro Hegel, ma devo arrendermi al fatto che ancora una volta abbiamo a che fare con l'astuzia della ragione.

Al centro c'è di nuovo Leonardo, che anticipa tutti addirittura di decenni. È stato talmente poderoso, nel Quattrocento, lo sforzo dei fiorentini (bisogna ammetterlo: soprattutto dei fiorentini) per misurare il mondo con la tecnica della prospettiva, e per padroneggiare millimetro per millimetro il corpo di un uomo signore del mondo e «misura di tutte le cose», che verso la fine del secolo comincia a serpeggiare una certa insoddisfazione.

«Ok. Possiamo calcolare con certezza quasi assoluta gli spazi della rappresentazione, siamo in grado di immaginare un uomo perfetto del tutto simile a un dio (che è perfetto per definizione), ma è lì che risiede la verità? La verità non risiede forse nei principi extraumani della fede (per chi “cattolicamente” crede, e crede oggi nelle predicazioni di Girolamo Savonarola), o nell'anima dell'uomo, che ha labirinti avvolti nel mistero?» Così pensa l'artista fiorentino. Il primo a captare questi tormenti, anzi a formularli, è proprio lui, Leonardo da Vinci. Il quale ben presto affonda il bisturi della sua intelligenza non meno nell'invisibile (con gli studi di fisiognomica, cioè di psicologia) che nel visibile (con gli studi sull'acqua, sul paesaggio, sulle macchine militari, e via dicendo).

Gli artisti fiorentini la grande crisi la patiranno, eccome, e non si negheranno la possibilità di teorizzarla in quel movimento, in quell'aura, in quel clima che si definisce Manierismo, o più propriamente Maniera. La magia nera di Firenze, che nessuno ha mai raccontato con scrittura adeguata, ha un apice storico che trova una fulgida ma instabile vita incastonata fra due repubbliche (la prima estesa, con sussulti, dal 1494 al 1512, la seconda, tragica, dal 1527 al 1530). Si tratta di un breve altopiano governato da una irresistibile voglia di libertà, un altopiano poi rapidamente sprofondato nel nulla, come certe isole inopinatamente ingoiate dal mare.

Lì sopra, infatti, sull'altopiano, succede di tutto: fumo, zolfo, aristocrazia luciferina della novella Atene, ma poi ombre, nevrosi, delitti, stravaganze, e insomma il crogiolo, il maledetto crogiolo ribollente di una stregoneria che non ha equivalenti nella storia. La divina, e naturalmente più visionariamente moderna, Roma di Raffaello e Michelangelo appare, al confronto, Olimpo razionale, ordinato e proiettato verso il futuro, illuminato da ogni possibile virtù.

Non a caso, tutto comincia alla vigilia di un'esecuzione capitale. Girolamo Savonarola (il cui profilo incappucciato, terreo e aquilino, è rapito al tempo in



un ritratto del suo devoto Fra Bartolomeo) scaglia ancora maledizioni dal pulpito, che gli ultimi artisti del Quattrocento, esaltati dalla repentina assenza di governi che imponessero regole a cui uniformarsi, e anche intimamente convinti che neppure la «regola» umanistica porterà felicità e salvezza, danno sfogo alle loro inquietudini.

Poco dopo la morte del frate, Filippino Lippi offre un corpo macilento alla *Maddalena* più ossuta della pittura fiorentina (i dipinti di Firenze, cara amica, li vedrà la domenica, mentre il sabato sarà dedicato alla puntata a Volterra, come diremo), senza ignorare che nella chioma incolta, lunga come una pelliccetta fino ai piedi, e nella magrezza di chi conosce le privazioni del mondo, possono sopravvivere formidabili, perverse, direi anoressiche capacità di attrazione. E quanto a Piero di Cosimo, domenica mattina ammirerà una *Liberazione di Andromeda*, 1513-15, pensata con una tale allucinazione di spazi, di nebbie e di mostruosità, che il gusto postsurrealista la recepirà come un'incantevole anticipazione di Freud e del manifesto surrealista del 1924.



FRA BARTOLOMEO, *Girolamo Savonarola*, Firenze, Museo nazionale di San Marco.

Savonarola dura poco (il tempo normale destinato, in Italia, allo spirito di austerità), e arriva la bella età del Soderini. Fra i mugugni di qualche «piagnone» nostalgico di Savonarola, e nuovi spiriti pagani, ci si prepara alla gara del secolo, o del millennio, perché, sui muri di Palazzo Vecchio, Leonardo, tornato da Milano, dipingerà la *Battaglia di Anghiari* e Michelangelo la *Battaglia di Cascina*. Il vinciano, anima capricciosa e sperimentale, tenta una maldestra tecnica all'encausto, che distrugge il suo capolavoro in qualche lustro. Restano meravigliosi disegni preparatori, che, esprimendo violenza allo stato puro, nutriranno la linea «profonda» della pittura a venire. Michelangelo realizza un cartone rivoluzionario, che non

metterà mai a fresco. Il bozzetto viene letteralmente consumato dai giovani pittori che lo consultano, e vogliono salire alla sua altezza empirea e disperata. Di due opere capitali del pensiero visivo occidentale, possediamo solo qualche copia moderatamente significativa. Quando si dice l'odore di zolfo...

Ma Leonardo inventa la psicoanalisi adleriana, a lei, giovanile allieva, tanto cara. Teorizza, e realizza, un'idea di violenza (di «forza», dice lui) che magicamente, forsennatamente, comunica nella raffigurazione di guerrieri che si scannano. Quanto a Michelangelo, sotterra semplicemente un capitolo di cultura denominato «umanesimo», perché proprio nella sua ipertrofica forma umana, nel groviglio di torsi, bicipiti e quadricipiti di alcuni soldati sorpresi mentre fanno il bagno, non c'è commentatore intelligente che non veda un delirio talmente al di là della misura umana da spingere l'arte in una dimensione che, senza le spalle di Michelangelo, sarebbe, o sarà, di puro incubo.



FILIPPINO LIPPI, *Maria Maddalena*, Firenze, Galleria dell'Accademia.



PIERO DI COSIMO, *Liberazione di Andromeda*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



LEONARDO DA VINCI, *Studio per la battaglia di Anghiari*, Budapest, Museo di Belle Arti.



MICHELANGELO BUONARROTI, *Studio per la battaglia di Cascina*, University of Oxford, Ashmolean Museum.

La Maniera nasce qui. Perché, qui, il problema diventa filosofico oltre che formale (e non mi accusi di indulgere troppo alla filosofia, cioè al pensiero, perché quelli che non pensano, mi creda, sono semplicemente dei cretini). Che cosa accade a Firenze, verso il 1515, di così unico da non avere riscontri in alcuna altra capitale europea (il Manierismo del Nord verrà dopo, e proprio a imitazione dei tormenti italiani), e di così altamente creativo da influenzare l'arte per secoli? Accade che un pugno di grandissimi artisti intuisce non solo che il grandioso sogno rinascimentale e michelangiolesco non può avere adeguato futuro se non per volontà dello stesso Michelangelo (il quale procede, infatti, sviluppando i pensieri suoi, che non si identificano affatto con quelli della Maniera), ma che il mito della Totalità rinascimentale può essere una mostruosa illusione che non ghermisce affatto il placido cammino della verità. Così, il «pensiero in figura» della Maniera sceglie di dimenticare il cielo, di limitare i propri orizzonti alla terra, e anche in questi limiti deve però affrontare problemi giganteschi.

Da un lato, va giù, verso il profondo, in un'esplorazione di umanissime

anormalità, e allucinazioni. Di queste, resta testimone il diario del Pontormo, scritto, con lo stomaco inacidito di uova sode (ne cucinava interi paioli, che poi lo nutrivano per giorni e settimane), in una casetta vicino a via della Pergola, raggiungibile solo con una scala a pioli, che l'artista poteva rapidamente ritirare, al fine di lasciar fuori le chiacchiere becere dei fiorentini che non capivano il dramma dei tempi nuovi.

Dall'altro lato, l'idea stessa di forma classica va a farsi benedire, e la pittura decide di intraprendere un'avventura stralunata, forse capziosa, magari gratuita, partendo da un insegnamento michelangiolesco martoriato e spinto in tutte le direzioni possibili e immaginabili. Il viaggio diventa infinitamente seducente proprio per le zone più occulte della sensibilità, nella caccia pionieristica e intrepida a misteri che, cercando, fatalmente si trovano.

È questa una scuola di libertà, assai più aperta sul futuro, nell'arte, di quanto lo sia nei tormenti, spesso un po' provinciali, che maturano nella società. Così, Pontormo è assalito da feroci languori, e in pittura appare allucinato per azzurri straniti, pesche marce, giallo tuorlo d'uovo (sempre uova...), fin da un affresco giovanilissimo della Santissima Annunziata, luogo che sarà la tana dei nuovi «fauves», come il Convento di San Marco lo era stato dei vecchi «piagnoni». Poi, l'allucinazione originaria sarà quella che lo porterà all'estasi nutrita di veleno caramellato della indimenticabile *Deposizione* di Santa Felicità.

Rosso Fiorentino è già un pazzesco orchestratore di enigmi «cubisti» nella *Pala dello Spedaligo*, 1518, che è fatta di carnaccia geometrizzata, pronta ad aprirsi alle dissonanze estreme, infernali, rosse come fuoco e verdi come il cielo di Marte, della *Deposizione* di Volterra. Lei, amica insaziabile, l'avrà ammirata il giorno precedente. E chissà se avrà capito perché l'ha amata tanto anche Pier Paolo Pasolini, che l'ha citata, con amore, nell'episodio «La ricotta» del film *Ro.Go.Pa.G.*

Ma se vogliamo sapere quanto in profondità siano arrivati i fiorentini, guardiamo solo i ritratti. Quello di *Cosimo il Vecchio* di Pontormo è Machiavelli più di Machiavelli, nel senso che mai la contrattura e la fatica del potere sono state fisiognomicamente artigliate con tanto fulminea pena, una contrattura che potrebbe manifestarsi anche solo nel dito indice deformato e artritico che duole davanti ai nostri occhi, lasciandoci capire che Shakespeare, cioè Macbeth, Re Lear e Riccardo III, non tarderanno molto ad arrivare.

*Maria Salviati* di Pontormo è larva esangue, forse già estinta, che giudica con occhio irritato e severo la stupida umanità che inutilmente le sopravvive.

E quanto all'*Alabardiere* di Pontormo (che lei si accontenterà di vedere in riproduzione perché oggi appartiene al Museo Getty di Malibu), nel 1530 egli partecipa all'estrema difesa di Firenze assediata dagli imperiali. Illusioni,



dapprima. Poi fame, freddo e abbandono. Infine il tradimento. Poiché le disgrazie non vengono mai sole, gli stranieri portano, oltre che avvilito, peste.



PONTORMO, *Madonna di San Ruffillo*, Firenze, basilica della Santissima Annunziata.



PONTORMO, *Deposizione*, Firenze, chiesa di Santa Felicità.



ROSSO FIORENTINO, *Pala dello Spedalingo*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



ROSSO FIORENTINO, *Deposizione dalla croce*, Volterra, Pinacoteca e Museo civico.



PIER PAOLO PASOLINI, «La ricotta», episodio di *Ro.Go.Pa.G.*

Andrea del Sarto, maestro superato ma a suo tempo generoso dei «nuovi fauves», chiude la sua vita così. Quando il morbo si manifesta, i parenti lo sistemano in una stanza, murano la porta, e se ne vanno. Di lui, come delle luminose angosce della prima, vera Maniera, tutti pensano «chi s'è visto s'è visto». «Quando io considero a quanti accidenti e pericoli di infermità, di caso, di violenza, e in modi infiniti, è sottoposta la vita dell'uomo, quante cose bisogna concorrino nello anno a volere che la ricolta sia buona, non è di che io mi meraviglio più che vedere uno uomo vecchio, uno anno fertile» scrive Francesco Guicciardini. Andrea del Sarto non è fra i fortunati destinati a invecchiare. Lo lasciano al suo destino nel tempo in cui, come suggerisce lo

stesso Guicciardini, matura l'opportunità più cara agli italiani, che è quella di soccorrere i nuovi vincitori.



PONTORMO, *Ritratto di Cosimo il Vecchio*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



PONTORMO, *Ritratto di Maria Salviati*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



PONTORMO, *Alabardiere*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



ROMA  
*la grande illusione*



L'ESPLORATRICE: Eh già, capisco. Firenze, madre del Rinascimento, alla fine del Quattrocento è vinta dalla insidiosissima malattia di coloro che potrebbero rapidamente chiudere la partita, ed essere proclamati vincitori. Nel tennis – il mio sport – si dice «braccino», o paura di vincere...

IL PROFESSORE: Come sempre lei capisce al volo, amica mia. A Roma le cose prendono una direzione più complessa. Va detto che, a differenza di quanto accade a Firenze, l'orgoglio classico, a Roma, è talmente solido e titanico, e sono talmente grandi i geni che lo incarnano (Raffaello e Michelangelo su tutti gli altri), che non si ha nemmeno la percezione di una crisi. I giganti non possono permetterselo. Ma la crisi, con il cambio di direzione verso un nuovo «oscuro oggetto del desiderio», c'è, e tocca a noi vederne la crescita nel corso dei decenni, verso esiti che, sulla fine del Cinquecento, saranno sconvolgenti.

Piazzata in un buon albergo vicino a piazza del Popolo, cara allieva, si prepari dunque a un vertiginoso, doloroso viaggio verso il male oscuro, o il vizio assurdo, del Rinascimento italiano, nella sua capitale.

Nato di Venerdì Santo, Raffaello muore di Venerdì Santo a 37 anni, come Parmigianino, Watteau, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Byron, e un'altra manciata di «divini fanciulli» che hanno avuto in dono fin dall'adolescenza la grazia, il successo, la felicità, e che si estinguono, come certi insetti, in un lampo, dopo aver proiettato la luce più concentrata e abbagliante del mondo.

Evidentemente, è questa la soglia sulla quale le energie dell'adolescenza si estinguono, per impossibilità, o non-volontà, di andare avanti. Per incapacità di diventare adulti.

L'accecante arco vitale di Raffaello è infatti direzionato verso la grazia, una grazia sempre più complessa, che ambisce a farsi ordine universale; che assume sul proprio fragilissimo apice i massimi sistemi del pensiero cattolico e occidentale. Di più: una grazia che cerca di ricondurre nel suo cerchio anche il nemico più terribile, vale a dire il richiamo della carne e del desiderio sessuale. Fatto sta che, al termine della sua partita esistenziale, Raffaello non regge il gioco, e nell'ultima opera lascia trapelare l'orrore dell'abisso, un attimo prima di essere ingoiato dal nulla e dal caos, signori del mondo così com'è, non come dovrebbe essere.

Quando Raffaello scende nell'arena romana, alla fine del 1508, un papa poderoso come Giulio II non esita un istante, ordina di distruggere gli affreschi esistenti (ci ha messo mano anche un grande come Lorenzo Lotto), e assegna l'intera decorazione delle sue Stanze a quello che al suo intuito appare già come un «divino fanciullo». Il quale, sorretto da una grazia che, a lui come agli altri, appare dovuta a pura fatalità naturale, non ha esitazioni o pentimenti. Non si tormenta come fa invece Michelangelo, negli stessi mesi, a trecento metri di distanza, di fronte alla volta della Cappella Sistina.

Si dà invece un obiettivo modesto come quello di rappresentare l'intero universo del visibile e del pensabile. La prima Stanza è dedicata non più che all'esaltazione del Vero, nei due versanti della verità rivelata, studiata dalla teologia (*La disputa del Sacramento*), e della verità razionale, studiata dalla

filosofia (*La Scuola di Atene*); del Bene, rappresentato dalle Virtù cardinali e teologali, e dalla legge sia civile che ecclesiastica (*Virtù e la Legge*); del Bello, rappresentato dalla Poesia (*Il Parnaso*). Questo per cominciare. In un'impresa sovrumana che Raffaello sembra svolgere in souplesse, tant'è che alla fine dell'impresa (1511) il ciclo fatale della grazia gli lascerà non più di nove anni per godersi l'aria frizzante a una quota diciamo di 4000 metri, dove l'aria è avara di ossigeno.

Il risultato è, in tutti i sensi, miracoloso: uno dei massimi concentrati di «pensiero in figura» affrontati da un essere umano. Perfezione di spazi archeologici, architettonici e naturali, in un «luogo» stipato di pensiero, di sapienza e anche di emozioni. Potenza immaginativa nella visione di accadimenti primari che appartengono al mito, e sono esistiti solo negli archetipi dell'umanità. Luci dolcissime e bionde e che sbucano dietro a un Olimpo detentore di tutte le verità. E tutto questo governato da una misura prospettica che fa di Raffaello un dio che vede come un uomo, se possiamo dire così un «agrimensore della Totalità».

Si può vivere senza ossigeno? La risposta è no. Così, l'ossigeno, cioè la vita, e diciamo pure la carne e il sesso, Raffaello va a cercarlo nei vicoli di Roma. Chissà se lei capisce questi tormenti, severa amica mia... Sulle foie di Raffaello, vorrei essere più preciso, ma sappiamo poco al riguardo. Restano solo sussurri. I principali indizi arrivano da Raffaello stesso, e il più importante è fornito dal ritratto della *Fornarina*, figura femminile che i famigerati sussurri garantiscono aver avuto gran parte nella vita e nella morte del giovane urbinato. In verità, gli studi più recenti sembrano rendere evidente un gioco, soprattutto linguistico, che più esplicito di così non potrebbe essere.

La parola «Fornarina» per la denominazione del quadro risale solo alla fine del Settecento. E quindi dimentichiamo la tradizione più antica che parla della figlia di un fornaio, attraente al punto da indurre il giovane seduttore a copule tanto prolungate da condurlo al cimitero. Con la parola «forno» – mi perdoni, discepola – si allude semplicemente alla vagina. Nel cui calore si mette a cucinare il «pane», cioè il pene. Le faccio due soli esempi, lontani nel tempo. Nel Trecento, in area veneta, per offendere qualcuno si diceva che era «uno bastardo nato d'uno ventre d'una vilissima fornara». E, un paio di secoli dopo, Pietro Aretino, nel *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1534), descrive prostitute davanti a clienti che «vogliono mettere la pala nel forno». Sono passaggi segnalati dallo studioso Giuliano Pisani. Una «fornara» è semplicemente l'amante professionalizzata di qualcuno. Diciamo pure la sua prostituta personale. *Absit iniuria verbis*, naturalmente, gentile amica.



RAFFAELLO SANZIO, *La disputa del Sacramento*, Città del Vaticano, Palazzi Vaticani.



RAFFAELLO SANZIO, *La Scuola di Atene*, Città del Vaticano, Palazzi Vaticani.



RAFFAELLO SANZIO, *Virtù e la Legge*, part, Città del Vaticano, Palazzi Vaticani.



RAFFAELLO SANZIO, *Il Parnaso*, Città del Vaticano, Palazzi Vaticani.



RAFFAELLO SANZIO, *La Fornarina*, Roma, Galleria nazionale d'Arte Antica.

È probabile che sia così. Ma ciò non sposta di un millimetro, anzi rafforza, il terribile potere seduttivo di questo dipinto. Perfezione, come sempre. Ma quelle dita lunghe, magre e prensili... Quel velo che non intende nascondere l'incantevole ombelico... I seni forti ma eretti, con il delizioso rosa caramellato dei capezzoli. E l'invito dell'accoppiata occhi-bocca, che sembra dire, se non sbaglio, «vieni, qui c'è tutta la felicità che puoi desiderare...». Lei come la interpreta quella bocca, mia analitica allieva?

Quando cade, sull'asticella dei 37 anni, Raffaello, dopo il papa, è l'uomo più celebre di Roma. L'ambasciatore di Mantova descrive la sua morte come quella di un nuovo Gesù Cristo, tant'è che la pone a 33 anni (ignorando

ovviamente che secondo i moderni studi è stato Cristo a morire a 37 anni), e la descrive accompagnata da sconvolgimenti naturali come quelli che segnarono la tragedia del Golgota. Ma incredibilmente nessuno ha mai detto di che cosa sia morto il «divino fanciullo». Anni dopo, il Vasari, sostanzialmente un nemico (perché amico di Michelangelo), insinuerà che sia morto per eccessi sessuali.

E se così fosse? Siamo nati anche per godere la vita, e magari per patire la terribile malattia dell'amore, non pensa, mia discepola prediletta? Raffaello, senza contraddire le sue doti quasi divine, non fa eccezione alle regole della specie.

Michelangelo arriva a Roma per la prima volta di sabato, il 25 giugno 1496. Ha 21 anni, e il sabato seguente spedisce una lettera a Firenze, per descrivere i primi giorni nella Città Santa e gli eventi della settimana. Destinatario è il suo protettore Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, che l'ha incoraggiato a lasciare Firenze, e l'ha fornito di lettere di presentazione per aiutarlo a conseguire i suoi fini, che al momento non sono proprio nobili. Ispirandosi a un marmo classico, Michelangelo ha infatti scolpito un *Cupido dormiente* prodigioso per tecnica e credibilità. Un falso «antico». Vuole venderlo. Lo si dice, senza moralismi, solo per sottolineare le sue originarie capacità realizzative. Per diventare falsari bisogna essere molto, ma molto bravi.

Fatto sta che a Roma, e giovanissimo, con le doti di cui è naturalmente dotato, Michelangelo ottiene l'incarico per scolpire la *Pietà Vaticana*, oggi conservata nella basilica di San Pietro (vedrà lei come organizzare nel tempo la visita ai monumenti citati). Il giovane briccone diventa improvvisamente serio, prima di inclinare, nella sua lunghissima vita, alla malinconia, poi alla tristezza, poi alla tetraggine, e infine alla disperazione.

Nulla di simile si era mai visto in scultura. La piramide delle forme, ma si direbbe soprattutto la tenerezza umbratile del marmo, si fanno puro deliquio e puro sentimento. Una Madonna giovane, composta, concentrata nello strazio, regge il corpo di un figlio quasi coetaneo, gli regge il tronco, perché poi le leggi gravitazionali impongono il precipizio di un braccio bellissimo, della testa appena toccata dal gelo della morte, di un organismo, ecco, di un organismo che era frutto del suo ventre, e adesso non c'è più. Cominciamo a capire chi sia Michelangelo: enormi doti nella pratica artigianale della scultura, infinita dedizione all'idea di una possibile possanza umana, ma anche scorbutica dolcezza al pensiero della sua caducità.

A questo punto, cara amica, dovrà prepararsi. Perché la domenica sarà interamente dedicata alla Cappella Sistina, ciò che, per chi abbia sensibilità artistica, è equiparabile allo scontro con una valanga, e alla dubbia possibilità

di sopravvivere con facoltà critiche ancora efficienti.

Nella volta, Michelangelo arriva a una vera e propria «summa» di iperumanità, se possiamo dire così. Nell'immensità spaziale, simbolica e architettonica, Michelangelo porta alle estreme conseguenze l'illusione umanistica di possesso del mondo che abbiamo visto embrionale in Masaccio; carica sulle proprie spalle un'umanità che, senza quel sostegno, già nei primi manieristi precipiterà nell'angoscia e nell'intellettualismo, come abbiamo capito a Firenze; identifica la centralità dell'uomo con la sua possanza fisica, una possanza che solo Michelangelo stesso può spingere, senza cadere nel grottesco, a limiti inusitati di ipertrofia; capisce che la possanza appartiene all'«idea» della carne, non alla carne stessa, e fa quindi un voto smisurato di fiducia nella «forma», che, sola, può sostanziare l'integrità, l'eroismo del corpo; e quando poi la fragilità della carne vince, perché siamo uomini, non dèi, la forma si avvolge in un gorgo terribile e senza speranza, cresce come un grumo su se stessa, perde contorni e confini come al chiarore vanificato di una moderna lampada a luce regolabile.





MICHELANGELO BUONARROTI, *Pietà Vaticana*, Città del Vaticano, basilica di San Pietro.

Diventa «non-finito», diventa forma «informe». Ed è da qui che comincia il cammino dell'altra grande linea dell'arte moderna, che al protagonismo della forma sostituisce, passo passo, il protagonismo della materia, cioè dell'informalità. La sublimità del primo Michelangelo è dovuta alla perfezione del corpo umano, alla «muscolarità», che diventa forma, della creatura privilegiata fatta a immagine e somiglianza di Dio (vedi, per esempio, il *Mosè* della chiesa di San Pietro in Vincoli). Poi, nel corso di una vita, è Michelangelo stesso, soprattutto nei suoi componimenti poetici, che lamenta la progressiva decadenza del corpo e della «muscolarità».

Noi tutti ammiriamo gli atleti che saltano 2 metri e 40 in alto: vincono la forza di gravità grazie alla forza muscolare. Ma quando la forza muscolare decade, progressivamente la forza di gravità prevale. Come dimostra, per esempio, la straziante *Pietà Rondanini* del Castello Sforzesco di Milano (nella quale una madre abbraccia il corpo del figlio estinto, e non ce la fa, proprio non ce la fa, a sostenerlo), tutti i capolavori del vecchio Michelangelo sono un doloroso inno alla gravità. La rappresentazione della «muscolarità» postula «forma» e bellezza. La vittoria fatale della gravità è trionfo della natura, cioè della materia bruta. Non c'è alcun estetismo in Michelangelo. C'è la constatazione geniale di verità addirittura scientifiche.



MICHELANGELO BUONARROTI, *Mosè*, tomba di Giulio II, Roma, basilica di San Pietro in Vincoli.

Verità che, con prodigiosa anticipazione sul cammino della scienza, l'artista intuisce con assoluta potenza visionaria. Nel *Giudizio Universale*, 1537-41, Michelangelo arriva già a una definizione di spazi non euclidei ma ormai «copernicani» (Copernico è un suo perfetto contemporaneo), per non dire addirittura galileiani. Nel gorgo centripeto che tutto attrae, e sprofonda in chissà quale vaticinato orrore, la carne si disidrata o si liquefà, e compaiono i volti: anzi la galleria di facce e di sentimenti più terrificante di tutto il Cinquecento; terrificanti, quei volti, perché non appartengono a un'umanità sia pure estrema come quella di Leonardo, ma a un'umanità che non è più umanità, per così dire a una ex umanità che fronteggia la salvezza o l'orrore perpetui.

Ricordando la testimonianza di un suo assistente, noi immaginiamo Michelangelo vecchissimo, seduto, senza scarpe, che continua a disegnare per ore. Quei brogliacci sono stati distrutti dal maestro. Ma noi sappiamo che cosa vi è contenuto: l'immagine di una trapassata grandezza che sprofonda, come tutto, nel mistero. Una grandezza che potrebbe estinguersi nel nulla, ma potrebbe anche, gloriosamente, imporre la propria bellezza senza fine, una bellezza che vince il tempo, e riscatta la transeunte pochezza della carne umana.

C'è da meditare, amica mia, non trova?

ROMA. LA BAGARRE DEL PRIMO SEICENTO  
*Annibale Carracci, Caravaggio e Bernini*



L'ESPLORATRICE: Ho meditato. Non dubiti di me. E ho anche consultato Google. Michelangelo è morto nel 1564, Caravaggio è nato nel 1571. Solo sette anni dopo. Sembra incredibile. Due universi che quasi si toccano...

IL PROFESSORE: Già. E infatti, a partire dagli anni Novanta del Cinquecento a

Roma si scatena la grande bagarre, o il grande dramma, dell'arte moderna, che stava già maturando negli anni Settanta-Ottanta di Jacopo Bassano e dei Carracci, come abbiamo detto. Anche in questo caso, vorrei tentare di descrivere la turbolenza con parole mie, in modo sintetico, e non con le solite formule accademiche. Si fida di me? Lei sostiene di averlo fatto dal giorno in cui mi ha conosciuto...

Direi così: Annibale Carracci tenta di prostrarre, con disperata arguzia e scetticismo, le luci della classicità, cioè del mito, o del sogno; Caravaggio oppone le crude obiezioni della realtà; Bernini, sprofondando nella realtà, scopre che la medesima ha infinite nature, che è caos, e che dunque il compito dell'arte è di rappresentare il caos, un caos che, non potendo essere calmo, dovrà essere almeno ordinato.

Quando arriva a Roma nel 1594, il formidabile «realista» bolognese Annibale Carracci (nella città natale ha già dipinto la *Bottega del macellaio* di Oxford e il *Mangiafagioli* della Galleria Colonna, che lei assaporerà come aperitivo di una «due giorni» emozionante) forse non sa ancora che la capitale del papato può essere crudele e scostante. Lo capisce poco dopo, perché, mentre fonda la pittura del Seicento prima che scocchi l'anno 1600, il suo destino, voluto dai committenti Farnese, è quello di dormire nelle stanze dei servi.

Annibale vuole la classicità così come si può immaginarla a Bologna, e la luce che comincia a rappresentare sui muri di Palazzo Farnese non è solo quella di un nuovo Raffaello o di un nuovo Apollo, è la luce di un Dioniso padano e pagano che immagina – sotto un sole vero – le corse, l'eccitazione, la bellezza, il furore, perfino la evidente sessualità di quell'archetipo dell'umanità che si dice Mito, mito classico. Lei, discepola, che è bolognese, dovrebbe saperla lunga sulle emozioni precedentemente descritte, da Annibale proiettate e quasi vissute *in corpore vili* sullo schermo di una classicità che ha avuto, e avrà, a Bologna, con Guido Reni e allievi, i suoi più alti interpreti.

Annibale compie uno sforzo immenso, con una forza immaginativa stupefacente, che preciserà ben presto con la *Fuga in Egitto* oggi alla Galleria Doria Pamphilj, verace e solitaria origine del cosiddetto «paesaggio classico». Il giovane Carracci si immagina ormai come un voyeur spettatore di un mondo lontano e irraggiungibile. Ma si tratta di una classicità da un lato completamente «reale», perché pensata fra le infinite suggestioni di un agro romano battuto da una luce che si vede e quasi si accarezza. Dall'altro lato, completamente emendata, perché quel paesaggio, nel momento in cui diventa pittura, pittura nostalgica, è organizzato, analizzato, scandito, ordinato come una scena teatrale.

Questo non è un paesaggio inventato, questa è una visione dell'agro romano in una radiosa ottobre romana esistita, certamente esistita, in un tempo immemorabile. Ed è in quella campagna, ed è in quella luce che Annibale immagina gli eventi mitici narrati negli affreschi di Palazzo Farnese, prima di suicidarsi – concretamente o metaforicamente –, perché l'arco esistenziale fra le stanze dei servi e la nobiltà dell'Olimpo è troppo grande anche per lui. Annibale muore di «melanconia», come dicono i contemporanei, negli anni in cui muore di «melanconia» don Chisciotte di Cervantes.



ANNIBALE CARRACCI, *Bottega del macellaio*, Oxford, Christ Church Picture Gallery.



ANNIBALE CARRACCI, *Mangiafagioli*, Roma, Galleria Colonna.



ANNIBALE CARRACCI, *Trionfo di Bacco e Arianna*, Roma, Galleria Farnese, Palazzo

Farnese.



ANNIBALE CARRACCI, *Paesaggio con la fuga in Egitto*, Roma, Galleria Doria Pamphilj.

No, dice Caravaggio. Se Roma è indifferente o feroce, ciò è dovuto *sic et simpliciter* alla «realtà». Ed è dunque nel suo cerchio magico che deve vivere, esprimersi e comunicare i suoi valori, la creazione artistica.

Dopo l'antipasto appetitoso con il *Mangiafagioli* carraccesco della Galleria Colonna, dopo la Galleria Doria Pamphilj e Palazzo Farnese, il sabato, diligente amica, per incontrare Caravaggio lei andrà a San Luigi dei Francesi, perché lì vengono compiuti passi risolutivi. Nella *Vocazione di san Matteo*, l'umanità di furbi, di ladri e di giocatori assiste alla chiamata di Matteo, che dice: «Chi, io? Proprio io? Ma siete sicuri?».

Gesù Cristo tende una mano che, in pittura, è citazione esplicita dalla *Creazione di Adamo* di Michelangelo. Caravaggio dunque mette in scena contemporaneamente uno squarcio di taverna e un brano di elettissima cultura figurativa. Infatti, ciò che vediamo non è una chiamata feriale, ma si tratta di una chiamata di salvezza (come dimostra il fatto che il raggio di luce non proviene dalla finestra, e segue, invece, la figura di Gesù), nel miserabile pomeriggio di una bettola romana, dove è più probabile che si incontrino uomini degni di essere salvati. Il passo lunghissimo del raggio luminoso sul muro e sui vetri sporchi identifica anche lo spazio, e comincia a dire della pochezza umana rispetto al largo respiro della «realtà», cioè dello spazio «reale».



Ma il succo finale della «realtà» di Caravaggio è tutto contenuto nel  *Davide e Golia*  della Galleria Borghese. Come recita una leggenda assolutamente vera, Golia decollato ha le fattezze del Caravaggio stesso, è un agghiacciante autoritratto dell'artista non ancora trentanovenne. L'opera, dipinta negli ultimi mesi di vita dall'artista condannato a morte per decapitazione, diventa una specie di lettera inviata al papa, e dice: «Se Sua Santità non mi concederà la grazia, fra poco io sarò così»...



CARAVAGGIO, *Vocazione di san Matteo*, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi.



CARAVAGGIO, *Davide con la testa di Golia*, Roma, Galleria Borghese.

Cara amica, chi scrive vorrebbe adesso porle un quesito molto semplice ma molto impegnativo. Sarebbe in grado, in questo istante, non dico di dipingere, non dico di descrivere, ma di immaginare la sua testa appena spiccata dal suo corpo? Io non ci riesco. Caravaggio l'ha fatto, in questa impresa sublime e terrificante. Come si parla di alpinismo estremo, qui bisogna parlare di pittura estrema. Siamo a un punto limite non della pittura, ma delle potenzialità stesse della pittura.

Rispondendo a un quesito che è stato di tragica attualità anche nei mesi scorsi, Caravaggio tenta di identificare quasi scientificamente la soglia della morte fisica, che non è probabilmente ancora accompagnata dalla cessazione

di attività cerebrale. Le pupille dilatate, un po' strabiche di Golia, un attimo dopo il trapasso, intendono descrivere la violenza che il corpo ha subito. Ma sono aperte sulla luce, segno che qualcosa ancora vive. La bocca è spalancata come in un urlo, e l'urlo è però strozzato e afono. Tre puntini di luce sui denti marci (ripetiamo che il defunto ha meno di 39 anni) testimoniano il lascito di una vita che è andata così...

E quando poi si ricordi che la cronaca antica dice che il malinconico e spietato Davide raffigura «il Caravaggino», bisogna capire bene il senso di questa parola. Chi è il Caravaggino? Potrebbe trattarsi di uno dei ragazzi di vita che accompagnano le giornate del pittore. Ma potrebbe anche essere lui stesso, l'artista, in un autoritratto realizzato ricordando le fattezze della propria adolescenza. In tal caso, le suggestioni diventerebbero travolgenti. Il quadro significherebbe: la vita com'era e la vita com'è diventata; la vita come sarebbe potuta essere e la vita come è stata; la salvezza possibile e la dannazione...

Probabilmente, in tutta la sua storia, la pittura non ha mai superato un tale traguardo di estrema.

Per parte sua, anche Gian Lorenzo Bernini pensa che la verità è annidata nella realtà. D'accordo. Ma quali sono i confini della realtà? Sono infiniti e infinitamente sfuggenti, pensa ben presto lo scultore. Il loro confine ultimo è il caos. Bisogna inventare la lingua del caos.

La lingua del caos sarà il Barocco. Il Barocco che ha il destino di sconfiggere la legge di gravità. Quella legge di gravità che Bernini vince per sempre con il *Baldacchino* di San Pietro, esempio straordinario di caos ordinato.

Nel *Baldacchino*, 1624-33, un Lorenzo giovanissimo si diverte a essere addirittura didascalico, nel momento in cui inverte nel bronzo (un'enorme quantità di metallo asportato dal portico del Pantheon) l'idea di volo già timidamente abbozzata nei mitici disegni di Leonardo. Cara allieva, lei ammirerà un'ellisse; una gigantesca ellisse di materia che parte dal basso, poi si avvita nell'aria esattamente come le pale di un sofisticatissimo aereo a decollo verticale, senonché quello non è un piccolo elicottero da ricognizione, è un mastodonte che sale nell'aria carico di ogni salmeria sacra e profana, e si prepara a fenderla come uno stupefacente jumbo da combattimento. Là, nel cielo sopra San Pietro, qualche anno dopo (1667-69), il velivolo vedrà le braccia protese del *Colonnato* che si spalancano sul mondo per abbracciarlo, traduzione per così dire «orizzontale» di una volontà di possesso del caos e degli spazi che Bernini ha già fatto trionfare nella dimensione «verticale».

E poi c'è il piacere, rispettosa discepola, che, spero converrà con me, è uno dei primari della vita: il piacere femminile, per essere precisi l'orgasmo femminile, anzi gli orgasmi femminili, tema sul quale Bernini torna infatti per ben due volte. Spero che la vita morigerata che conduce da tempo non le impedisca di ascoltare le mie parole, perché, se non intendeva tollerare allusioni esplicite al sesso, faceva meglio a occuparsi d'altro, e a lasciar perdere la sfrontatissima, sensualissima storia dell'arte... In ogni caso, io per primo intendo non passare i limiti della decenza, per non trasformare questo nostro Baedeker di viaggio in una corrispondenza licenziosa modellata sulle *Relazioni pericolose* di Choderlos de Laclos.

Tuttavia, non possiamo sfuggire alle nostre responsabilità. Adesso dobbiamo occuparci di un tema – per fortuna sento che lei è sempre più d'accordo con me – fondamentale: appunto, e scusi se insisto, l'orgasmo femminile. Gian Lorenzo Bernini lo affronta, dicevo, in due occasioni, perché nella mente e nella carne a lui interessa soprattutto il volo dei sensi, del corpo e, proprio, del sesso.



GIAN LORENZO BERNINI, *Baldacchino di San Pietro*, Città del Vaticano, basilica di San Pietro.



GIAN LORENZO BERNINI, *Colonnato di piazza San Pietro*, Città del Vaticano.

Bisogna farla vibrare, la carne di marmo. E così, verso i cinquant'anni (1647-51), Gian Lorenzo si dedica all'invenzione delle modalità scultoree più profonde e sottili per rubare al tempo un climax che sarà anche il primo orgasmo della storia dell'arte. *L'Estasi di santa Teresa...* Deliquio mistico, per carità, tratto da fonti letterarie dell'epoca. Ma quegli occhi chiusi, anzi stretti nel piacere. E il lungo gemito che non può essere trattenuto, e scandalosamente lo rivela, quel piacere. E l'abbandono scomposto, anzi aperto, del corpo. E l'angelo che usa sapientemente la sua arma puntuta, la freccia, per moltiplicare e affondare con ritmo crescente i suoi colpi... Tutto ciò parla di un corpo a corpo, di un abbraccio, di una penetrazione, di un brivido che accompagna una gioia suprema...

La scoperta interessante è che Bernini non le dimentica affatto, quelle emozioni, nemmeno a 70 anni. Splendida notizia per coloro che, oggi, per carenza di fantasia, ricorrono ad aiutini di varia natura. Il vecchio leone Gian Lorenzo di fantasia ne ha anche troppa, e appunto a 70 anni torna alla carica.

Si impegna addirittura oltre i limiti della decenza, con nostalgia e disperazione. Diventa più esplicito di quanto lo fu nella *Santa Teresa*. La beata Ludovica Albertoni balla da sola, con la mano sul seno e la mente persa in paradisi noti solo a lei. Alla propria anima e al proprio corpo ognuno sa cosa chiedere. Talché, il risultato finale è uno spasmo delirante ed estremo, una piccola morte che appartiene al regno delle passioni più feroci, e, forse, inconfessabili...

Se a questo punto sarà eccessivamente travolta dalle emozioni, amica mia, potrà fare una camminata nello spiazzo grande e inquietante di piazza San Francesco a Ripa, e infilarsi nella trattoria abruzzese verso viale Trastevere. Una cenetta con cicoria e carciofi un po' la calmerà. Ma non si illuda. Le girerà la testa, cara amica, quando tornerà nella classica e timorata Bologna.



GIAN LORENZO BERNINI, *Estasi di santa Teresa*, part., Roma, chiesa di Santa Maria della Vittoria.



GIAN LORENZO BERNINI, *Estasi della beata Ludovica Albertoni*, Roma, chiesa di San Francesco a Ripa.



NAPOLI  
*miseria e nobiltà, cioè realismo*



L'ESPLORATRICE: Troppo classica e troppo timorata, Bologna, ha ragione lei. Infatti, visto che siamo arrivati al Barocco, le chiedo: vorrà accompagnarmi anche nella visita a Napoli che pregusto da tempo?

IL PROFESSORE: Lo farò se lei cederà – per il suo bene – a uno sporco ricatto.

Dopo Napoli deve impegnarsi a vedere anche Genova, che nel Seicento è grandissima, e tuttavia sembra piuttosto disinteressata a valorizzare il proprio passato.

Dunque, Napoli. Ha valutato il fatto, ingenua amica mia, che a Napoli bisogna visitare anche il Museo Nazionale, per ammirare le splendide pitture erotiche provenienti da Ercolano e da Pompei? È uno studio assai istruttivo, per molte ragioni. Una volta, le tenevano chiuse a chiave, quelle immagini, e non le mostravano quasi a nessuno. Chissà se i tempi sono diventati più liberali. Quanto alle sue scelte, io non ho dubbi. Ma certo! Sono sicuro che questa visita è già vergata sul suo calendario! Quindi, ingenua si fa per dire... Dopo Gian Lorenzo Bernini, mi piace accompagnarla sulla via della perdizione.

Ora, sia chiaro che non intendo guidarla nelle singole rappresentazioni di fellatio, cunnilingus, coiti nella posizione del missionario, coiti posteriori, e simili abbandoni animaleschi nella ricerca del piacere. Se avrà bisogno di qualche approfondimento in proposito, le consiglio di affidarsi a pubblicazioni specifiche sull'argomento. Ce ne sono a bizzeffe.

Io ritengo mio dovere illustrarle il quadro storico di tali usanze, con qualche ambizione di scientificità. Va detto anzitutto che la spudorata indagine del mondo reale di questi artisti sollecita anche un ottimo sperimentalismo pittorico, che sostituisce la larga pennellata della pittura più antica con uno stile rapido che qualcuno frettolosamente, ma impropriamente, definisce «impressionistico». Il Neoclassicismo si nutrirà ampiamente della pittura pompeiana antica.

Bisogna capire la finalità di queste scenette. Non mi dica che lo scopo è fin troppo evidente. In verità, siamo all'interno di una grande tradizione (ellenistica per la precisione), ed è un fatto che noi abbiamo notizie di *pornographi* fin da tempi che precedono di molto l'epoca imperiale. Probabilmente, le scenette lubriche intendevano proporre una specie di enciclopedia figurata dell'amore, e spingere sapientemente all'atto amoroso. Molti di questi dipinti provengono dai lupanari e dai cubicoli, dove avevano la funzione di una specie di viagra ante litteram. In proposito ci soccorre l'intenditore Ovidio che scrive:

*[le donne mature] a mille posizioni si prestano così che  
altri modi dai loro mai inventò alcun dipinto  
per sentire il piacere quelle non serve siano stimulate ...*

I graffiti campani parlano di sesso senza inibizioni di sorta, e possono essere espliciti anche più di tanto porno a noi contemporaneo. La

rappresentazione di *phalli* viene usata contro il malocchio; il culto delle divinità protettrici di Pompei, Venere e Dioniso, incoraggia esplicitamente alla sessualità (tant'è che anche la vita d'oltretomba tende a essere considerata come un'orgia sessuale); e il dio che protegge il mondo agricolo, i pascoli e i giardini, Priapo, è proverbialmente fallico.

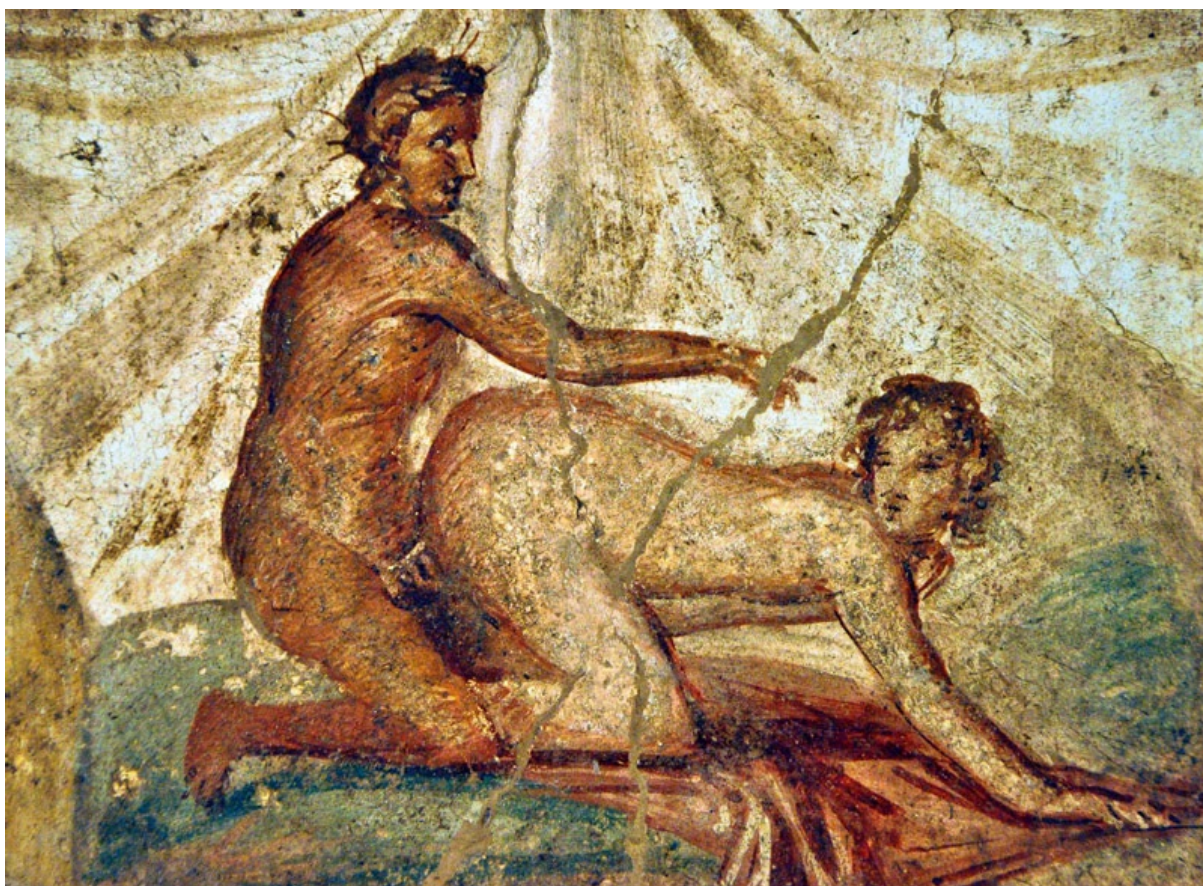
Epicuro sosteneva che il piacere è «libertà dal dolore». Ma le voglie degli epicurei pompeiani si riassumono nel motto di Catullo «*carpe diem*», motto che, popolarizzato, diventa «godi finché puoi». Il motto principe del cristianesimo sarà: «Ricordati che devi morire». Invece uno degli scheletri rappresentati su una splendida coppa d'argento ritrovata nella Villa della Pisanella porta inciso il messaggio seguente: «Godi finché sei in vita, il domani è incerto». Forse non dovrei dirlo. Ma si era a Pompei, poco prima della tragedia. E accidenti se il messaggio aveva ragione!



Decorazioni parietali provenienti da Pompei conservate al Museo Nazionale di Napoli.



Decorazioni parietali provenienti da Pompei conservate al Museo Nazionale di Napoli.



Decorazioni parietali provenienti da Pompei conservate al Museo Nazionale di Napoli.



Decorazioni parietali provenienti da Pompei conservate al Museo Nazionale di Napoli.

Nei graffiti di Pompei le parole più diffuse sono *felicitas* e *felix*. E poiché il sesso viene considerato la suprema felicità, tutta l'aria pompeiana è avvolta da un afrore di sessualità. In numeri, la prostituzione era assai più diffusa che in una delle nostre città. Quasi tutte le osterie e le taverne (*pervigiles popinae*) offrivano la disponibilità di prostitute, i muri erano ricoperti di scenette erotiche con il catalogo dei possibili appagamenti, e offrivano una specie di *Kamasutra* dei poveri.

Ma non è che gli intellettuali fossero da meno. I dotti arrapati sapevano che nel V secolo a.C. la greca Elefantide aveva scritto un trattato amatorio (*Varias concubitis genera*) in cui si magnificavano nove posizioni del coito. Il trattato

veniva consultato dall'imperatore Tiberio, e le autrici dei testi che descrivevano le diverse posizioni erotiche erano etère: Astianassa, Filenide e Callistrata. Lo stesso Svetonio scrive che l'imperatore Tiberio aveva in camera da letto un dipinto antico di Parrasio di Efeso (fine del V secolo a.C.), che rappresentava Atalanta e Meleagro impegnati in un rapporto orale.

Già, perché la fellatio è assai gradita, mentre non è sufficientemente (pardon, generalmente) apprezzato il cunnilingus. Ma basta. Il poeta di tutto questo è Ovidio e io mi affido ai suoi versi:

*Quando mi apparve agli occhi, completamente priva di ogni velo,  
vidi allora il suo corpo, tutto senza difetti.  
Quali le spalle, quali le braccia che io vidi e che toccai!  
Sotto il seno perfetto che ventre levigato!  
Come ampi e ben fatti i fianchi e le cosce di fanciulla!  
Perché dire i dettagli? Nulla era in lei che non fosse stupendo  
quello che vidi e nuda contro di me la strinsi.  
Chi non sa il resto? Infine, sposati, tutti e due ci riposammo.*

Attenzione, maliziosa amica, questi sono versi di Ovidio, non si distraiga per favore. Sono versi di Ovidio, non del sottoscritto.

Poi naturalmente lei dovrà immergersi nella Napoli seicentesca, che non è solo barocca, visto che tutto comincia con il primo soggiorno napoletano di Caravaggio, nel 1606, quando il Barocco è ancora nella mente di Giove. In verità, è anche un po' nella mente incredibilmente anticipatrice di Pieter Paul Rubens. Ma di ciò parleremo quando arriveremo a Genova, dove sono custoditi i suoi capolavori giovanili. Vede che non le do mai consigli inopportuni?

Il grande protagonista della Napoli seicentesca è senza dubbio Jusepe de Ribera, spagnolo di Valenza. Ma è assai dubbio che possa essere definito artista barocco. Non perdiamoci in discussioni speciose e in rivoli secondari. Salvo poche eccezioni, il senso vero della pittura napoletana di primo Seicento si identifica con lui. Se il sabato per lei sarà stato erotico, la domenica sarà realista. Realista nel senso delle inclinazioni espressive. Ma realista anche nel senso che bisognerà organizzarsi bene per spostarsi da un capo all'altro della città. Con il traffico partenopeo non si sa mai.

Napoli è azzurra e appiccicosa come una carta sporca nel pomeriggio estivo del 1616 in cui Jusepe de Ribera, detto lo Spagnoletto, arriva da Roma per un trasferimento che già prevede definitivo. Il Golfo deve essere uno spettacolo, che oggi potremmo immaginare in sequenze cinematografiche, o

in pagine letterarie, o in paesaggi dipinti, come quelli cui darà vita, un po' più avanti nel tempo, Gaspar Van Wittel. Vorremmo condividere le emozioni che travolgono gli artisti sbarcati nel sulfureo paradiso seicentesco; condividere i sentimenti, i languori, lo shock, l'esaltazione, il rovello di attrazione e ripulsa che agita i loro cuori. La vita, qui, è scoperta e senza mediazioni.

Pensi, prudente amica petroniana, che a fare le spese di tanta anarchia, chissà perché, sono soprattutto i bolognesi. Guido Reni approderà nel 1622 armato del sospettoso perbenismo della vostra città, capirà rapidamente che è inevitabile venire coinvolti nelle beghe camorristiche dei clan locali, e dopo una ventina di giorni se la filerà di soppiatto per tornare a Roma, che è più facile da affrontare, soprattutto se si è avvolti dalla purpurea protezione pontificia. Domenichino, il fragile Domenichino un po' dottissimo un po' ignorante, lascerà una Roma scettica, ingrata, per rifarsi una vita sotto il Vesuvio, e in questo mondaccio di odori forti e incomprensibili saggezze vedrà evaporare le ultime energie, fino a un'agonia esangue, memore, forse, della lontanissima, moderata, patria emiliana.

Per lo spagnolo Ribera (1591-1652), il problema è diverso. Valenza non è città dove un giovane diavolo possa ottenere la gloria del pennello. Il viaggio di conquista comincia dai domini iberici più affondati nel cuore d'Europa, cioè dalla Lombardia. È curioso come l'arte del valenzano maturi, passo passo, sulle tracce del riferimento di tutta una vita, che è ovviamente il Caravaggio.

Ribera vede Milano, dove scopre la macerazione della carne nella cultura borromaica, e dà prova di grande intelligenza avviando un dialogo con gli studi fisiognomici di Leonardo, come dimostrano le fondamentali acqueforti di bocche urlanti alla maniera vinciana; transita per Cremona, dove non gli è indifferente la sguaiatezza di Vincenzo Campi; passa in Emilia nelle terre dei Carracci, e di tale transito si avrà eco nell'ammirazione del burbero notabile Ludovico verso di lui; approda a Roma, dove si dà alla bella vita, e «spende più di quanto non guadagni», come dicono le cronache, nei pressi di Campo Marzio. In quei vicoli, alita ancora la leggenda dello spadone appeso ai fianchi di Michelangelo Merisi.

Ma a Napoli il discorso cambia. A Napoli, Ribera arriva si direbbe da vincente designato. Ha 25 anni, e sa che non potrà commettere il minimo errore. Il quadro strategico è chiaro. Poiché la provincia spagnola non basta, diventa inevitabile lavorare in Italia. I fatti però dimostrano che per un iberico che intende bruciare le tappe è opportuno operare in territori spagnoli. Milano è fredda, borromaica, moralista, protezionista e, pittoricamente parlando, incline a macerate perversioni. Napoli odora di Caravaggio. E tanto basterebbe. Ma è anche la seconda città più popolosa d'Europa, ed è



artisticamente ambitissima.

L'appoggio governativo, per un pittore, è una rara manna piovuta dal cielo. Spagnolo fra spagnoli, pur nell'habitat coloniale, Jusepe affronta la corsa per la gloria con un vantaggio invidiabile, e i viceré, nell'arco di trentacinque anni, lo vezzeggeranno come il tesoro più prezioso di una razza e di un dominio d'oltremare. Bisogna, naturalmente, fare i conti con i rivali, che non chineranno il capo senza colpo ferire. Lo sa bene Artemisia Gentileschi, che quando morirà si vedrà gratificata, dai concorrenti napoletani, della seguente epigrafe: «Qui giace / La Gentil Esca / De' vermi».

Il più poetico, e anche il più fragile, dei rivali sarebbe Battistello Caracciolo, che ha temperamento gentile, e forse non è neppure consapevole della propria grandezza. A mio parere, infatti, è uno dei pochissimi che abbiano avuto la forza di rilanciare i messaggi profondi del Caravaggio, in compagnia, per la precisione, di Bartolomeo Manfredi, di Orazio Borgianni e di un ticinese rapidamente sceso a Roma, Giovanni Serodine.

Per intendere le qualità di Battistello, basterà che lei veda la *Liberazione di san Pietro*, 1615, conservata nel Pio Monte della Misericordia. Un angelo educato strappa alle tenebre, e alla compagnia di una umanità disperata, il fondatore della Chiesa di Cristo. Ma è questa la novità: siamo assai lontani dalla tragedia di Michelangelo Merisi. Siamo in un mondo serio e riflessivo. Chi poteva supporre l'esistenza anche di un caravaggismo beneducato? Ciò che in Caravaggio, soprattutto nel Caravaggio napoletano (che è quello quasi finale) ha tinte miserabili, disperate, estreme, in Battistello è sognante, pensoso, aristocratico.

Se ce ne fosse bisogno, perspicace discepola, lei avrà conferma del fatto che Napoli è sempre stata divisa fra miseria e nobiltà. Battistello ha il volto stesso della nobiltà. Abita in una bella casa, e sfugge alle beghe e alle pressioni dei clan. *Mutatis mutandis*, a me ricorda il veneziano Giorgione, per altezza di sentimenti, e per la perpetua insoddisfazione verso i risultati raggiunti con la pittura, risultati che noi dobbiamo riconoscere fra i più alti del suo tempo. Penso che lei si confermerà in questa opinione ammirando al Museo di Capodimonte il suo *Cristo alla colonna*, 1620 circa, più malinconico che sofferente, più impietosito dalla miseria degli uomini che torturato dalla loro selvaggia ferocia.



BATTISTELLO CARACCILO, *Liberazione di san Pietro*, Napoli, Pio Monte della Misericordia.

Di certo, Battistello non è tagliato per le lotte di potere, e a Jusepe de Ribera, che il potere lo coltiva per volontà dei suoi lombi spagnoli, va bene così. L'amicizia con il napoletano nobile e sognante lo salverà dall'accusa di superbia. Viaggeranno in compagnia verso le capitali dell'arte, e si confermeranno in una comune convinzione, che è questa: nella pratica della pittura, è opportuno rispettare i fondamentali principi realisti, aggiornandoli però, tempo per tempo, con le perpetue certezze di un mutevole ma intramontabile classicismo.

Quanto alle lotte di potere, Ribera sa che, in ogni caso, il governo spagnolo

ha lunga esperienza; e con un po' di astuzia, è possibile chiudere le vertenze con un onesto equilibrio di bonomia e di fermezza.

Anzitutto, bisogna sposarsi. Non si conquista veramente Napoli se non si penetra nella sua catena cromosomica. In questo senso, Jusepe compie il capolavoro della sua vita. Non sono passati tre mesi dal pomeriggio estivo dello sbarco, che in settembre, nella chiesa di San Marco dei Tessitori, impalma Caterina Azzolino, figlia sedicenne del pittore siciliano Giovan Bernardo, boss solido e radicato del Rione Sanità. È proprio a casa sua che si piazza lo Spagnoletto all'arrivo da Roma. Il seguito (corteggiamento, seduzione e nozze), come dicono sul Tevere, è cosa cotta e mangiata.

Viceré alle spalle, suocero al fianco, per il valenzano non c'è porta che non si spalanchi naturalmente. Bisogna riconoscere che ciò accade con tutte le buone ragioni del mondo. Perché Ribera non risulti una sorta di Bel-Ami seicentesco, va infatti precisato che egli è già uno dei talenti più schietti e innovativi della pittura europea. È originale, e così forte da non farsi coinvolgere nelle lotte fra classici e barocchi che infuriano per anni, fino a metà del secolo.



BATTISTELLO CARACCILO, *Cristo alla colonna*, Napoli, Museo di Capodimonte.

Lei, cara allieva, comincerà a seguirlo dal *Sileno ebbro* del Museo di Capodimonte, che è stato eseguito non lontano dal *Cristo alla colonna* di Battistello, appena ammirato. Si tratta di un dipinto incomparabile, ispirato forse da un fregio di Annibale Carracci (e non estraneo alla sua salacità bolognese) ma del tutto caravaggesco; classico nel tema e nell'equilibrio della composizione, ma già vicino ai divertimenti barocchi del giovane Bernini. Gli spagnoli (Ribera, Zurbarán, Murillo, Velázquez) hanno il genio di semplificare. Nei loro capolavori c'è verità, ma c'è anche una specie di didascalia, o di spiegazione esemplare, che illustra i fatti narrati, cioè la credibilità del racconto.

Il raglio di un asino (che ricorda tanto le «caricature» antropomorfe di Leonardo) introduce alla visione del pancione dilatato e maialesco che ruba tutto il primo piano, e non contraddice in nulla la geometria di mani che si bagnano nella luce fredda di un Georges de La Tour (gigante francese che è quantomeno necessario citare). Ma poi la pittura diventa pura materia nella bocca carciata del giovane fauno, con lumetti che rintoccano su ogni singolo dente: proprio come accade nell'estremo Golia del Caravaggio, al quale il pittore ha voluto affidare le proprie rantolanti fattezze. Il migliore verismo ottocentesco non farà che volgarizzare queste battute già straordinarie per humour e carnalità.

A questo punto, scrupolosa discepola, si trasferirà al Museo di San Martino. L'*Apollo e Marsia*, 1637, è una manifestazione di rivolta contro i signori del Barocco. Metà dipinto, in alto, è totalmente ispirata a una sontuosità apollinea, cioè classica, che si concentra infatti nel chiarore latteo di Apollo. Ma se si guarda in basso, si vede Marsia scuoiato e ingoiato da ombre mortali. Non ci vorrà molto per riconoscere in lui il modello del san Paolo convertito di Caravaggio. E inoltre i satiri-demoni sono figli diretti della pittura naturalista, che non ama essere scavalcata da tiranni né classici né barocchi.

Ad abbattere le certezze che sembrano graziosamente elargite dal mondo, ci pensa abitualmente la natura. Ha 50 anni, Ribera, quando gli oscuri presagi della sorte cominciano ad aleggiare su una vita che ha raggiunto tutti i traguardi programmati venticinque anni prima. Disturbi neurologici gli bloccano saltuariamente il braccio destro. Per un pittore, è meglio la morte. Il lavoro rallenta. I committenti intentano cause per contratti non rispettati. L'artista, inabile, nel 1647, quando scoppia la rivolta di Masaniello, non può far altro che rifugiarsi in una confortevole casetta annidata nel parco reale, fra le braccia dei suoi protettori e connazionali.



JUSEPE DE RIBERA, *Sileno ebro*, Napoli, Museo di Capodimonte.



JUSEPE DE RIBERA, *Apollo e Marsia*, Napoli, Museo di San Martino.

Fino al giorno – riconoscibilissimo – in cui le potenze celesti fissano l'ultimo appuntamento. Per il grande commiato, Jusepe ordina agli artigiani di Chiaia una tela di quattro metri per quattro. L'opera è commissionata dal priore della Certosa di San Martino (si trova ancora lì, così lei, amica mia, non dovrà spostarsi), e deve avere per tema la *Comunione degli Apostoli*. Lo spazio del dipinto è pausato e classico, ispirato probabilmente al cortile di Palazzo Farnese, che fu regno di Annibale Carracci. Un immenso drappo vela l'orizzonte, come nella *Morte della Vergine* di Caravaggio. Il cielo è terso e profondo come in Tiziano. L'umanità è quel che è. Pensosa. Assonnata. Vanitosa. Incanutita. Prona. Pentita. Traditrice. Cristo è consapevole della grazia che elargisce e del tradimento che seguirà. Il tutto sembra avvolto da un silenzio fermo e pensoso.

Il 3 settembre 1652, allorquando viene registrata la «morte di Giuseppe Ribera, marito di Caterina Azzolino, sepolto a Mergogliano» (Mergellina), i figli dell'artista portano in causa i monaci di San Martino per non aver corrisposto fino in fondo il compenso della *Comunione*. Il pittore, pur malato,

ha infatti eseguito più figure del preventivato. La vertenza è vinta. Arrivano altri 315 ducati, che serviranno alla faticosa memoria di colui che ha regnato sulla pittura in un'epoca di transizione: troppo tardi per essere Caravaggio, troppo presto per diventare Velázquez. Ha previsto tutto, Ribera. Non poteva scegliere il tempo più opportuno per esistere.

Ma io la conosco, avida amica, e sono sicuro che a questo punto non sarà ancora soddisfatta. Infatti vorrà sapere della sulfurea Napoli settecentesca, quella che, a dire del Re Lazzarone, «faceva ammuina» (cioè un grande casino, se mi permette l'espressione), ed era effettivamente una delle capitali più scintillanti d'Europa.



JUSEPE DE RIBERA, *Comunione degli Apostoli*, Napoli, Museo di San Martino.



La stupirà scoprire che la punta di diamante della pittura napoletana del Settecento, Francesco Solimena (1657-1747), ha le sue radici non a Posillipo o a Spaccanapoli, ma in quel luogo arcaico e misterioso che era (e in parte è) l'agro nocerino-sarnese.

Se lei non c'è mai stata, e stavolta non ha tempo per andarci, tento di descriverlo. Napoli a nord, ma non voglio ripetermi. A sud Salerno, aristocratica e solare in un golfo di luci, che ospita da secoli una gloriosa tradizione universitaria. A ovest, oltre colli selvaggi che costituiscono una barriera mentale ancor più che geografica, l'inarrivabile incanto marinaro di Amalfi, di una costiera aperta all'avventura e ai commerci. Intorno, la densa concentrazione monastico-benedettina di Cava dei Tirreni e la lunga tradizione artistica di Solofra, che ha dato i natali a un grande pittore come Francesco Guarini.

Nel secolo abbondante che accoglie le lunghe vite di Angelo Solimena (1629-1716) e di suo figlio Francesco, l'agro nocerino-sarnese è un'enclave del tutto particolare nel cuore della Campania. Florida l'agricoltura, che incentiva la mentalità arroccata di tutte le civiltà contadine. Peculiare la lingua, segnata da durezza che suonano come stonature nella musicalità diffusa dei dialetti circostanti. Aspri i costumi. Affascinante e severo il paesaggio, che diffonde, sulla valle barricata fra i monti, cirri nebbiosi infinitamente lontani dallo splendore di Ravello e del paesaggio mediterraneo.

Angelo Solimena nasce qui, e ha bottega a Nocera Inferiore, in un mondo arcaico destinato incredibilmente a diventare uno dei cuori propulsori dell'intera civiltà pittorica europea. Ed è infatti in chiave arcaica che Solimena padre, verso la metà del Seicento, vira il supremo messaggio naturalistico di Caravaggio: Angelo ammira e semplifica. Come uno spagnolo più agile degli spagnoli nel trattamento della forma, compone l'immagine con pochi incastri geometrizzati, utilizza come quinte santi accigliati che parlano con rude evidenza alla fede popolare, e nell'incavo dorato degli spazi lascia svettare Madonne di semplicissima, struccata grazia contadina. È chiaro che io sto pensando a un'opera precisa (vediamo se, consultando Google, lei capirà di quale si tratta), ma a Napoli opere di Angelo non ne vedrà, perché non ce ne sono di qualificanti. E già questo è estremamente significativo.



ANGELO SOLIMENA, *Deposizione*, Nocera Inferiore, chiesa di San Matteo.



FRANCESCO SOLIMENA, *La Vergine, sant'Anna e san Gioacchino*, Napoli, Museo di Capodimonte.



FRANCESCO SOLIMENA, *Autoritratto*, Napoli, Museo di Capodimonte.

Il passaggio del testimone da un padre burbero-riottoso al figlio funambolo dimostra inequivocabilmente che il Seicento declinante è stanco di flagellazioni, e chiede esecutori degni del bel canto meridionale. Solimena junior è uno dei talenti naturali più forsennati che abbiano mai preso in mano le sorti del pennello. Il suo referente mentale è il re della pittura barocca, Pietro da Cortona. Dipana nello spazio mantelli incendiati di rosso con la larghezza di un diavolo nato e educato fra le fiamme, li sottopone a immense barbe lattee che nemmeno il veneziano Francesco Guardi saprà dipingere così solenni e ventose, esercita diritti di aulica sensualità sui piedi più giganteschi ed espressivi di tutto il Rococò, scompiglia fiori, fresche, ali d'angeli e nuvole

d'argento con la fatalità suprema di un baritono che vorrebbe saltare le note intermedie, pur di arrivare a rincalzati e ininterrotti do di petto.

Di Francesco Solimena lei avrà già ammirato (su mio, se permette, oculato consiglio), nella sua visita a Capodimonte, il furibondo, instancabilmente vanitoso, *Autoritratto*. Basta quell'opera. Da quel dipinto, lei avrà capito che Francesco è la conclusione e l'apice di una civiltà meridionale che, dalle miserie seicentesche, doppiando il melodramma barocco e poi la luce classica portata dagli scavi di Pompei, arriverà ai mostri di Francisco Goya, che della scuola solimenesca si è nutrito, in Spagna, al pari di un toro avido e fanciullo.

Come sono affascinanti e imprevedibili le discendenze! Anche quelle che nascono da culture rudi e arcaiche!

Accade lo stesso a Genova...

GENOVA  
*il canto libero degli introversi*



L'ESPLORATRICE: Uffa! Ma perché è così importante Genova, alla quale lei sembra particolarmente legato?

IL PROFESSORE: Perché nel suo secolo d'oro, il Seicento, è una delle capitali d'Europa. Il rosso-mattone brunito accoppiato al grigio-cenere che ci seduce

senza clamore in una visita a Genova deriva proprio dai silenzi selvatici, dalla ferocia, dal fulgore occultato di una delle eccelse tradizioni artistiche che hanno inventato la pittura naturalista-barocca. Nulla è più arduo che fissare le coordinate genetiche di una «genovesità» che al pensiero visivo si presenta nello stesso tempo evidente e indimostrabile, e che proprio per questo si è tentati di aggirare con le scorciatoie della sociologia, o semplicemente annoverando i debiti (in pochi casi anche i crediti) della pittura genovese verso le capitali del Barocco italiano.

Ma una peculiarità «genovese» è un dato di fatto, al punto da rendere inconfondibile non dico il quadro generale del «secolo d'oro» sotto la Lanterna, ma anche un qualsiasi dipinto eseguito nell'ombra ammuffita dei carruggi, fra il mare e le colline.

Se la Bologna seicentesca è ricettacolo nobilissimo di una classicità tormentosa proprio perché sospettata di un'oratoria fuori del tempo; se Milano si crogiola, prima della peste manzoniana, nella palude faticosa della civiltà borromaica; se Venezia coltiva l'esercizio di un virtuosismo pittorico che viene da un glorioso ma estinto Cinquecento; se Firenze resta una grande affabulatrice, con la lingua sciolta dei suoi cantastorie in punta di matita; se Napoli intona sofferenze e cantilene di morte sotto il sole malato del governo spagnolo; se tutti spendono senza parsimonia il mito dei propri capiscuola, Genova inventa, inventa, non ha maestri da difendere, e può permettersi di creare una propria avanguardia; tesaurizza alcune avare sontuosità; e alla fine, è uno scrigno, un forziere, una cassaforte di segregate opulenze, che sposano il massimo di sapienza pittorica con un tesoro addirittura imbarazzante di sensualità.

È questa la «genovesità», in pittura. L'occhio sghembo di quelli che guardano, assaporano e non parlano. Il canto libero di chi si esercita riservatamente, e quando sale sul palcoscenico scatena le facoltà istrioniche degli introversi.

(Tutti antenati e nonni di Gino Paoli. Sono attitudini che si perpetuano nel tempo. Lei d'altronde, generosa signora, conosceva assai bene i playboy genovesi degli anni Sessanta... istrioni senza pudore e senza remissione dei propri peccati.)

Ci vogliono vent'anni perché Genova acquisisca lo spirito della modernità. Una aristocrazia fra le più potenti e avvedute del continente (Niccolò Pallavicini, circondato dagli Imperiale, dai Doria, dagli Spinola...) intuisce prestissimo le doti di Pieter Paul Rubens e importa, nel 1605, quel prodigio che è la sua *Circoncisione*, anticipazione agitata e centrifuga di tutto il Barocco che verrà. Ne abbiamo già accennato. E nessuno è in grado di impugnare il messaggio.

Negli stessi mesi, transita rapidamente ma sostanziosamente per la città il Caravaggio. E le sue ombre, che pure folgorano pochi intimi, aspetteranno anni prima di fertilizzare le passioni dei naturalisti locali. Sono anni di attesa, infatti, di attesa che il grano maturi; ed è come se la pittura genovese stesse scaldando i muscoli.

Moderati esercizi sulle novità lombarde (Procaccini, Morazzone, Cerano, quest'ultimo conosciuto solo dalle opere). Riflessioni non accademiche sulla *Crocifissione* di Federico Barocci, collocata in Duomo nel 1596. E da qui, tornando indietro negli anni verso le sorgenti della pittura, visite foriere di un grande futuro alle cupole parmensi del Correggio.



PIETER PAUL RUBENS, *Circoncisione*, Genova, chiesa del Gesù e dei santi Ambrogio e Andrea.



La gloriosa gara si scatena all'improvviso, ed è propiziata dall'arrivo di un adolescente che porta sulla tavolozza la facilità e la fatalità della grande pittura, Antoon Van Dyck; un arrivo quasi contemporaneo alla installazione, nella chiesa del Gesù, della seconda, grande pala di Rubens, con *I miracoli di sant'Ignazio*.

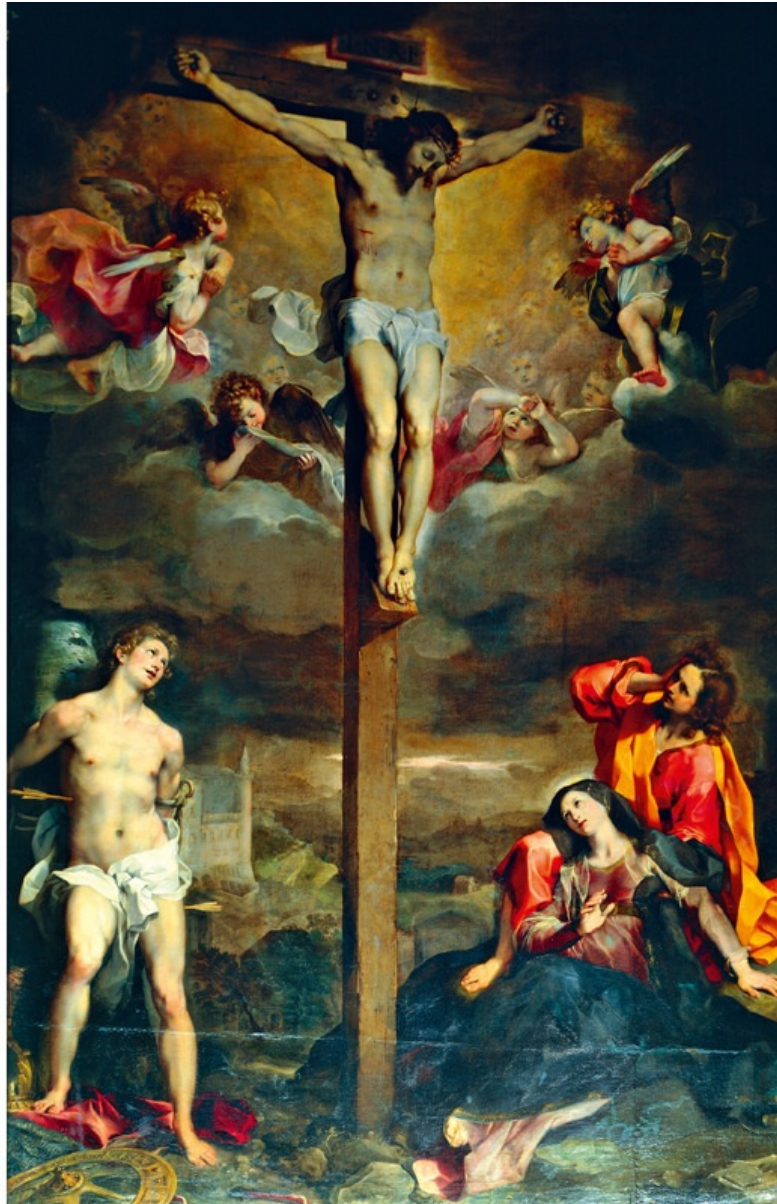
(Intanto, diamoci un calendario preciso. Il sabato sarà dedicato ai dipinti delle chiese. La domenica verrà invece riservata ai musei: Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Reale.)

All'alba dell'Età d'Oro, scende in campo dapprima il funambolico Bernardo Strozzi. Se si vogliono capire immediatamente gli impulsi della nuova immagine europea, bisogna fare i conti con lui, arrivando a chiedersi se la sua facilità di pennello non sia la più diretta, e meno ammessa, preveggenza di Velázquez della storia pittorica.

*La cuoca*, 1625 circa, di Palazzo Rosso sfarfalla come un piumino agitato dal vento, e in queste nubi variegata di capelli, di penne, di cibi, di carte, di occhi e di denti, noi troveremo all'improvviso una verità che ha incamerato e scavalcato il «realismo» caravaggesco, per diventare afflato lepido e inconsapevole del visibile, senza nulla cedere del corpo a corpo con gli enigmi della natura e della psiche che la pittura occidentale sta dandosi come obiettivo supremo della sua ricerca.

Aggiungo di passata che Palazzo Rosso è sulla Strada Nuova, una delle intuizioni architettoniche più belle di tutto il Cinquecento: una sfilata di meraviglie scenografiche, si direbbe inattese, che incantano non si sa se per il loro understatement o per il loro splendore. Madame de Staël non badava a spese, e la chiamava «via dei re»...

A fianco di Bernardo Strozzi, non possiamo ignorare un altro artista quasi completamente escluso, per motivi del tutto incomprensibili, dalle hit parade dell'invenzione seicentesca. Il suo nome è Andrea Ansaldo. E basterebbe la *Fuga in Egitto* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma (da vedere in riproduzione) per porlo fra i più autorevoli indiziati del rivoluzionamento della pittura che conduce a Watteau e forse addirittura a Manet.



FEDERICO BAROCCI, *Crocifissione con la Vergine, san Giovanni e san Sebastiano*,  
Genova, cattedrale di San Lorenzo.



PIETER PAUL RUBENS, *I miracoli di sant' Ignazio*, Genova, chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea.



BERNARDO STROZZI, *La cuoca*, Genova, Palazzo Rosso.

Madame de Staël ha ragione. Genova è già un regno. E avrà ben presto i suoi quattro moschettieri. Gioacchino Assereto, Luciano Borzone, Gian Andrea De Ferrari e Orazio De Ferrari protraggono la soglia del naturalismo oltre la data del 1630 che segna la nascita ufficiale del Barocco. Strano destino quello delle idee caravaggesche: dopo la morte dell'artista nel 1610, esse vengono immiserite da una decurtazione che le porterà a estinguersi quasi completamente, per risorgere a definitiva gloria con gli «stranieri» Velázquez e Rembrandt. Si dimentica normalmente che Genova disputa una propria voga appartata, e nulla esclude che sia proprio lei a chiamare le risolutive battute di remi che conducono alla modernità.

Lo schermidore principe della situazione potrebbe identificarsi con Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, il quale, indossando il suo

pirotecnico copricapo alla turchesca, fugge più volte da Genova, per tornarvi sempre come a una tana voluta dal destino. Senza di lui non si spiegherebbe un quarto della pittura romana e napoletana prima della metà del secolo. Mente complessa e mano indiavolata, il Grechetto ha un'idea della pittura troppo in anticipo sui tempi. L'equivalenza ottica che egli distilla dalle forme del reale (chitarre, e viole, e liuti, e selvaggina defunta, e fiori memorabili, e diuturni turbamenti sessuali) costituiscono sì un'ultima epopea di *vanitas* rinascimentale, ma anticipano anche le curiosità intellettuali di un «catalogo del mondo» che ha radici nel Settecento illuministico, e arriva (oserebbe dirlo?) fino a Jorge Luis Borges.

Verso la metà del Seicento, la cinta di mura intorno alla Lanterna lascia passare le prime ondate di quello che sarà il diluvio, o lo tsunami, barocco. All'avanguardia, scopriremo un pittore che va universalmente riconosciuto come un piccolo principe dell'arte europea: Valerio Castello. Ombre; brume; materie sgranate e opalescenti, che rallentano i gesti umani in atmosfere sfatte e fantomatiche. Come dimostra il *Ratto di Proserpina* del Palazzo Reale di Genova, l'occhio si annebbia; perde lucidità; abdica a ogni idea chiara e distinta. Si attribuisce tale attitudine a un ultimo filtro dei veli cromatici di Van Dyck. Ma è assai più grave e antropologicamente risolutivo, il fenomeno che si delinea a Genova. La fumigante «indistinzione», o nebbia visiva, di Valerio viene dopo quella del ferrarese Bastianino e del lombardo Cerano, e prevede analoghe volontà di altri lombardi del futuro come Giuseppe Bazzani e Daniele Ranzoni.



ANDREA ANSALDO, *Fuga in Egitto*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Siamo insomma al cuore di un'attitudine sentimentale (ma per nulla sentimentalistica) che percorre nei secoli la pittura padana, e che evidentemente tocca anche un artista genovese. Il tramite è infatti diretto. Si istituzionalizza, con Valerio, il pellegrinaggio dei liguri alle fonti parmigiane del Correggio, alla matrice stessa, cioè, di una pittura fusa e trepida, in cui si incarna la sensualità che lo stesso insospettabile Vasari ha identificato come «lombarda».

Del Correggio (convitato abituale, ormai, negli atelier della pittura genovese fino alla fine del secolo, e oltre), ognuno fa l'uso che si attaglia di più alle sue inclinazioni. Domenico Piola lo cala in un bagliore biondo e

paglierino, fra putti morbidi che giocano in mezzo alle gambe di scollate signore di cui dovremo accettare l'identificazione con la *Carità* (Museo dell'Accademia ligustica di Belle Arti).

Affiglieremo all'invenzione genovese anche il sommo Magnasco, il quale, decenne, prima del 1680, è già a Milano, e lì apprende non solo le tecniche, ma le macerazioni e i deliri della pittura lombarda? La risposta è positiva e negativa nello stesso tempo. Sì, perché il Lissandrino resterà legato agli accenti liguri per tutta la vita, tornerà spesso a Genova, e in questa città deciderà di chiudere i propri giorni. No, perché la sua paranoia è una sciagura e una fortuna del tutto personale, e il suo caso, che potrebbe venire gemellato a quello del Grechetto, è ancor più solitario, delirante e privo di paragoni plausibili, come dimostra lo splendido *Trattenimento in un giardino di Albaro*, dei Musei di Strada Nuova. Arrivare con dieci anni di anticipo e senza entourage definito, in arte, è sciagura assai più grave che segnalarsi con vent'anni di ritardo.



GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, *Scena pastorale*, Mosca, Museo Puškin.



VALERIO CASTELLO, *Ratto di Proserpina*, Genova, Palazzo Reale, Sala delle Udienze.

Per chiudere il Secolo d'Oro della pittura genovese, dovremo valorizzare adeguatamente un altro talento che nessuno ricorda, e che va invece indicato fra i tessitori risolutivi che coniugano il XVII col XVIII secolo. Bartolomeo Guidobono, del quale è esemplare la *Allegoria dell'Autunno* di Palazzo Reale, ha grazie estenuanti e preraffaellite, e si nutre del Correggio e di Parmigianino con valenze perverse e svampite che sono il lascito più intimo trasmesso da questi grandi al tempo che li amerà più intensamente, il Settecento. Bartolomeo lascia filtrare da penombre dorate sguardi fra i più seducenti della pittura mediterranea. Immense nature morte di squillante liquidità non meno francese che italiana, profili muliebri truccati come in un erotico realismo pompier, fotogrammi d'alcova, di stanze segrete e di boudoir.

A tali fragilità degne della penna di Thomas Mann è giunto il sangue denso dei grandi marinai. La ferocia si è tramutata in attesa trepida di un bacio, di una carezza sulla pelle tenera e delicatissima. *Sic transit gloria mundi*. Genova chiude il suo ciclo, e l'immensa eredità, come capita, verrà incassata su altre spiagge e su altri mari.

Capisce, adesso, mia ottima allieva, perché non poteva, non potevamo ignorarla?





DOMENICO PIOLA, *Carità*, Genova, Museo dell'Accademia ligustica di Belle Arti.



BARTOLOMEO GUIDOBONO, *Allegoria dell'Autunno, part.*, Genova, Galleria di Palazzo

Reale.



ALESSANDRO MAGNASCO, *Trattenimento in un giardino di Albaro*, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco.

MESSINA E PALERMO  
*regine del Mediterraneo*



L'ESPLORATRICE: E la Sicilia, braccio multiculturale proteso nel Mediterraneo, che c'entra con la storia della moderna arte europea?

IL PROFESSORE: In Sicilia sono conservate due, anzi tre, delle più alte testimonianze delle premesse, o delle avvisaglie, dell'arte moderna, e

dell'apice tragico di quella modernità. Quindi, c'è poco da scherzare.

Per ammirare tali tesori non bisogna andare a Palermo, ma in quel fondamentale luogo di transito che si chiama Messina. Bando alle ciance. Qui, nel Museo regionale, confrontiamo due «Madonne col Bambino», una alborale, nel senso della modernità, di Antonello da Messina, e una drammatica di Caravaggio. Poi scopriremo la carta decisiva, ideata dallo stesso Michelangelo Merisi.

La Madonna di Antonello vive nella luce, anzi è fatta di luce; e se diciamo di luce mediterranea, non pecchiamo di retorica e di approssimazione. La pittura del grande messinese è una specie di elemento di congiunzione fra l'esattezza ottica dei fiamminghi e la potenza plastica dell'arte centroitaliana. La dolcezza della Vergine beve squisitezze luministiche che Antonello ha appreso a Napoli da Colantonio e da pittori meridionali addestrati al naturalismo dal continuo arrivo – via mare – di dipinti e di pittori fiamminghi, che cercano nella capitale del Mezzogiorno un loro posto al sole.



ANTONELLO DA MESSINA, *Polittico di San Gregorio*, part., Messina, Museo regionale.



CARAVAGGIO, *Adorazione dei pastori*, Messina, Museo regionale.

Il Bambino, giocherellando con una mela, si avvita nell'aria con la paffuta possanza che è stata donata alla pittura dall'Umanesimo di Piero della Francesca e dei suoi seguaci. Ma la poesia risiede tutta nei capelli lisci e biondi di una Madonna siciliana che vanta nel proprio DNA forti ascendenze normanne (in Sicilia, possibilità tutt'altro che rara); nella serena e pensosa malinconia di una madre che conosce il tragico destino del figlio; e nella luce, appunto siciliana, che pervade tutto, che invade tutto, accarezzando trepidamente, per esempio, una collana abbandonata sul pavimento.

La Madonna di Caravaggio, 1609, sbuca dall'ombra, e sopravvive ai gorgi d'ombra che la assediano come infausti presagi. La scena si svolge in

un ambiente segnato da una assoluta povertà. Aguzzando lo sguardo si scorge un asinello mansueto e infreddolito; un tetto di capanna cui nessuno mette mano da decenni, perché non vale la pena di spendere denari in costruzioni tanto umili; un po' di paglia per scaldarsi; strumenti musicali finiti chissà perché in un contesto tanto miserabile; bagliori di luce. Bagliori che – noi lo sappiamo – provengono dall'Inferno in cui sta per sprofondare l'artista, e fungono da linea di separazione fra ciò che è vivo e ciò che è estinto.

Michelangelo Merisi da Caravaggio ha 38 anni, ed è condannato a morte per decapitazione. È per questo, forse, che poco dopo dipinge un capolavoro estremo e sublime, dove il soggetto è appunto la morte, o per meglio dire il corpo umano dopo la morte: la *Resurrezione di Lazzaro*. La carne del santo estratto dalla tomba è infatti già in decomposizione, tant'è che un testimone dell'evento si tura il naso per proteggersi dal cattivo odore. L'alta parete del camposanto, nuda e sgarrupata, occupa col suo silenzio la metà esatta del dipinto, e spiega come per Caravaggio il destino degli uomini sia nel contempo tragico e piccolo, limitato, irrilevante... Ma tutto poi esplose lì, in quella mano protesa verso la luce, cioè verso la vita, cioè verso la salvezza.



CARAVAGGIO, *Resurrezione di Lazzaro*, Messina, Museo regionale.

La salvezza infatti porta luce, e comporta luce. A conferma, si noti che gran parte del quadro è ombra, buio e maledizione. Ma poi, a sinistra, la pittura è trafitta da un raggio di sole, che si concentra sul palmo di quella mano che vuole agguantare la vita. In quella mano c'è Rembrandt, c'è Manet, c'è Bacon, c'è l'arte moderna.

Ma adesso, dopo aver rintracciato tre fondamentali radici di ciò che siamo e di ciò che vediamo, lei, amica mia, deve pensare a Palermo, gemma e forse capitale del Mediterraneo. Deve godersela. Qui incontriamo subito la sindrome già sperimentata a Ravenna. In Italia, ogni edificio – reale o



metaforico – poggia su fondamenta poderose. Tuttavia, in certi casi visitare le fondamenta è più inevitabile che in altri, perché le fondamenta sono immediatamente visibili sottopelle, e fanno parte della nostra quotidianità. Come si fa a capire la misteriosissima Palermo se si dimentica che ha sangue parte arabo-islamico e parte nordico-normanno? Noi infatti partiremo da lì. Ci concentreremo sulle radici.

Intanto, io mi sono permesso di immaginare un calendario dei suoi impegni. Lei è arrivata a Messina in aereo nella mattinata del sabato e ha visto il dovuto. Ma da questo momento in poi dispone di una macchina con autista. Si tratta di arrivare a Palermo entro ora di cena, e di scendere rigorosamente all'Hotel delle Palme. Un tempo era splendido. Ma è importante che lei viva le suggestioni del suicidio dello scrittore Raymond Roussel, il quale, dopo aver attraversato, nel corso della sua vita, l'Europa con una roulotte degli anni Trenta, in compagnia di una indecifrabile accompagnatrice, alla fine dimentica la roulotte, ed è determinato a porre fine ai suoi giorni nel suddetto albergo e nel cuore del Mediterraneo. «Abbiamo scelto Capri per morire» cantava Gilbert Bécaud. Scelta estetica, sostanzialmente. «Abbiamo scelto Palermo per morire» dice Roussel. Scelta antropologica, scelta letteraria, scelta avanguardistica, scelta di civiltà...

Per superare la malinconia (ma sarebbe più proprio dire la melanconia, dal greco *melanos*, nero, come lei ben sa), accompagnata da qualche amico palermitano, andrà a cena in un quartiere popolare, dove scoprirà che i gestori non conoscono il senso della parola «pinzimonio», ma coltivano la potenza di sapori che Palermo condivide con la Grecia e con il Nordafrica.

La mattina seguente, fradicia di suggestioni arabo-normanno-bizantine, sarà pronta per farsi portare a Monreale, dove sarà giocoforza (per problemi di tempo) accontentarsi di ammirare il Duomo con le sue squisite decorazioni musive. Il fatto è che l'obiettivo sarà ancor più preciso, e dovrà servirle quasi come una esercitazione universitaria: si tratta del *Cristo Pantocratore* che risale al XII-XIII secolo, e che domina l'abside, da dove ammonisce i fedeli con le sue poderose misure (13,30 m x 7 m). Si parla, spesso e genericamente, di «mosaici bizantini». Ma un conto sono i mosaici della prim'ora (quelli di Ravenna, per intenderci, che lei ha così bene interpretato), un altro conto sono quelli successivi, impastati con le più diverse culture. Questo di Monreale, per esempio, è coevo al Romanico dilagato in tutta la fascia dell'Europa meridionale, ed è contemporaneo addirittura alle origini del Gotico nell'Europa settentrionale.

Guardi bene, allieva. Eserciti lo sguardo. E vedrà che l'alta astrazione di Ravenna è ormai un ricordo. Qui, un uso ormai rilevato, «risentito» (come dicevano i vecchi storici dell'arte) del chiaroscuro le farà capire che anche a

Palermo i mosaicisti di diverse estrazioni marciano verso la plastica realistica che sarà la chiave stessa dell'arte occidentale.

Spero proprio che l'aperitivo spirituale (ma nulla le vieterà di assaporare, nella calura, anche un Campari con ghiaccio) sarà di suo gradimento. Poi potrà rilassarsi, passeggiando semplicemente nei capolavori architettonici voluti dai re normanni, dopo essersi munita di una guida seria, come quelle – perdoni la pedanteria – edite da Kalòs. Comincerà dalla Zisa (dal termine *al-aziz*, «la splendente»: ciò parla già delle persistenti influenze arabe), estenuante architettura cominciata dal re normanno Guglielmo I e portata a termine (provvisoriamente) da Guglielmo II fra il 1165 e il 1180.



*Cristo Pantocratore, Monreale, cattedrale di Santa Maria Nuova.*

Fu residenza estiva di delizie nel parco del Genoardo, edificio che il commentatore Romualdo Salernitano descrisse come «un palazzo alto ed edificato con tecnica mirabile, circondato da giardini, ricco di canali e peschiere». L'aura poetica che la sedurrà (ed è giusto parlare di aura, o di aria,

perché si tratta di un edificio percorso da zefiri deliziosi) deriva dal contrasto fra la possanza catafratta dell'esterno e lo spazio direi liquido e avvolgente dell'interno, che parla della netta, crudele separazione fra la sfera pubblica e quella familiare nella società normanna. Al centro dell'edificio troneggiano due sale di rappresentanza, quella della Fontana e quella del Belvedere, mentre gli spazi delle ali a fianco di tali sale sono riservati agli appartamenti privati del re.

La sala della Fontana ha pianta cruciforme (*iwan*), e incarna un *salsabil*, una stanza aristocratica che contiene una fonte, per ricordare uno dei corsi d'acqua del paradiso descritto dal Corano. Ai tempi di Guglielmo, l'acqua fuorusciva sotto un'aquila realizzata a mosaico, correva fino a infrangersi contro una lastra obliqua (*sardiwan*), poi si incanalava in un piccolo fossato che divideva in due l'ambiente, e successivamente sbucava nella peschiera esterna. Che meraviglia!

Delizie, insomma, delizie di un mondo raffinato e sensuale. La Zisa è una realtà unica in tutto il Mediterraneo, perché i palazzi africani analoghi a questo sono stati tutti distrutti. Una scritta su una porta di accesso sostiene, con piena consapevolezza, che questo è «il più bel possesso del più splendido dei reami del mondo... Il paradiso terrestre che si apre agli sguardi.» Un paradiso orientato a nord-est, in direzione del mare, per sfruttare le brezze notturne, un tempo rinfrescate dall'acqua del bacino oculatamente costruito davanti al palazzo.

Sospetto, mia facoltosa discepola, che tenterà di applicare delizie simili anche alla sua villa bolognese.

Ma non è finita. Per confermare ciò che abbiamo appreso alla Zisa, adesso bisogna visitare la Cuba (dall'arabo *qubba*, cioè «volta a cupola»), che una scritta epigrafica dimostra, ancora una volta, consapevole della propria bellezza: «Bada qui, ferma la tua attenzione, fermati e guarda! Vedrai egregia stanza dell'egregio dei re della terra, Guglielmo Secondo, non v'ha castello che non sia degno di lui». Nell'iscrizione epigrafica c'è anche una data, 1180, che potrebbe riguardare l'anno di chiusura dei lavori, o l'anno di un successivo restauro.



Palazzo della Zisa, Palermo.



Palazzo della Cuba, Palermo.

Anche qui acqua, verzura e architettura, per realizzare l'immagine del paradiso coranico, che consiste in una unione vertiginosa di essenze profumate e di acqua. Il Boccaccio fu talmente sedotto dalla leggenda del palazzo che vi ambientò una sua novella. E il palazzo era così: circondato a 360 gradi da un poderoso bacino artificiale, emergeva dall'acqua. Il bacino doveva misurare all'incirca 63 metri di larghezza e 100 di lunghezza. Un ponticello degno dei dipinti di Auguste Renoir (che è stato a Palermo, e – all'Hotel delle Palme, naturalmente – ha ritratto Wagner) preparava l'ingresso alla costruzione, che nell'interno conteneva a sua volta un *empluvium*. Acqua, acqua e ancora acqua. Magia dell'acqua, della luce, e degli aliti di vento

palermitani...

Si sta riprendendo, cara amica, dalla concentrata attenzione che certamente mi ha dedicato? Capisco che questa sarà una giornata impegnativa. Ma bisognerà fare un ultimo sforzo, per rendere omaggio a ciò che non c'è più. Vedo la scena. Il traguardo verso il quale ci sta portando l'autista è l'Oratorio di San Lorenzo. Proprio quello dove era conservata la *Natività* di Caravaggio, rubata nel 1969, e finita chissà dove: c'è chi dice distrutta in Campania (per una cessione della Mafia alla Camorra) nel terremoto del 1980, e c'è chi sostiene invece viva e presente alle riunioni apicali di Cosa Nostra.

Personalmente, del giorno in cui vidi il leggendario dipinto, un infinito numero di anni fa, ricordo l'incredibile panino con la milza servitomi da un ambulante vicinissimo all'ingresso dell'Oratorio; e ricordo lo stupore che mi destò la facilità con cui ci si poteva avvicinare al capolavoro di Caravaggio, e, al limite (come si diceva a quei tempi), si poteva rubarlo. Farneticavo, ma non poi tanto.



CARAVAGGIO, *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, già a Palermo nell'Oratorio di San Lorenzo.



GIACOMO SERPOTTA, decorazioni a stucco, Palermo, Oratorio di San Lorenzo.

Fatto sta che bisogna consolarsi. E la consolazione, lei, tenace amica, ce l'ha lì a portata di mano. L'Oratorio è infatti affogato nell'assordante decorazione a stucco di Giacomo Serpotta, uno dei grandi scultori italiani. Il lavoro si protrasse dal 1700 al 1706, ed è l'immagine più propria della Palermo di mezzo: non più araba, e non ancora moderna, con i meriti e i vizi della modernità. Putti alati, eventi sacri, cronache religiose, il tutto declamato con assoluto virtuosismo dallo stile barocchetto, infiltrato da significative venature classiche. Non nego che, quando guardo Serpotta, risento il sapore di quel commovente panino alla milza. E non le nascondo che il mestiere di professore, anche per una allieva desiderabile come lei, sta stancandomi



parecchio.

Se c'è ancora l'ambulante, provi ad assaggiarlo, il panino alla milza. Adesso, l'autista sta per portarla a Punta Raisi, in tempo per l'ultimo volo diretto a Bologna. I leggerissimi passatelli, cui credo non rinuncerà, sono ancora lontani.

MEZZO WEEKEND. IL CASTELLO DI RIVOLI  
*trepidi ricordi dell'Arte Povera*



L'ESPLORATRICE: Non mi dirà seriamente, professore, che a questo punto mi abbandona. Ci sono ancora tante cose da vedere, in Italia, in Europa, nel mondo...

IL PROFESSORE: Sì, sono stanco, indimenticabile amica. Lei ha certamente

capito che solo per lei mi sono sobbarcato a una fatica tanto improba. È stato un po' come rimestare nelle budella dei miei ricordi.

E poi finiamola con le ipocrisie e gli infingimenti. Smettiamola di darci del lei. Noi ci conosciamo bene. C'è stato un tempo – quasi cinquant'anni fa – in cui ci conoscevamo benissimo.

È per questo che, a conclusione del nostro viaggio, vorrei invitarti (ah, com'è bello darti ancora del tu...) a visitare un luogo che dovrebbe suggerirti qualcosa: il Castello di Rivoli. Anzi, nel Castello di Rivoli, il Museo dell'Arte Povera. La trasferta potrà durare un solo giorno, e quindi tu potrai non dire nulla a nessuno, e fare le cose con eccitante clandestinità, come facevamo allora per sfuggire ai tuoi genitori. Nessuno saprà, e tu potrai pensare, e sentire, liberamente. Ricordi quando io ero poco più che un ragazzo, e tu mi sgridavi perché – a tuo dire – perdevo tempo con gli artisti, invece di occuparmi di te e di faccende ben più concrete che avrebbero potuto essermi utili nella vita, soprattutto agli occhi della borghesia di cui tu eri una seducente ereditiera? Ebbene, gli artisti erano proprio gli avanguardisti degli anni Sessanta, fra cui quelli dell'Arte Povera. Ma tu questo l'avrai già capito da tempo.

Il percorso mentale è un po' complicato, ma ciò che ti ho detto mi ricorda quanto mi suggerì l'artista Pier Paolo Calzolari a proposito dei rapporti fra Arte Povera e Minimalismo americano: «Gli americani formalizzano la vita, noi vogliamo respirarla». Ecco: io allora volevo respirare la vita. Cosa che peraltro intendo fare ancora oggi.

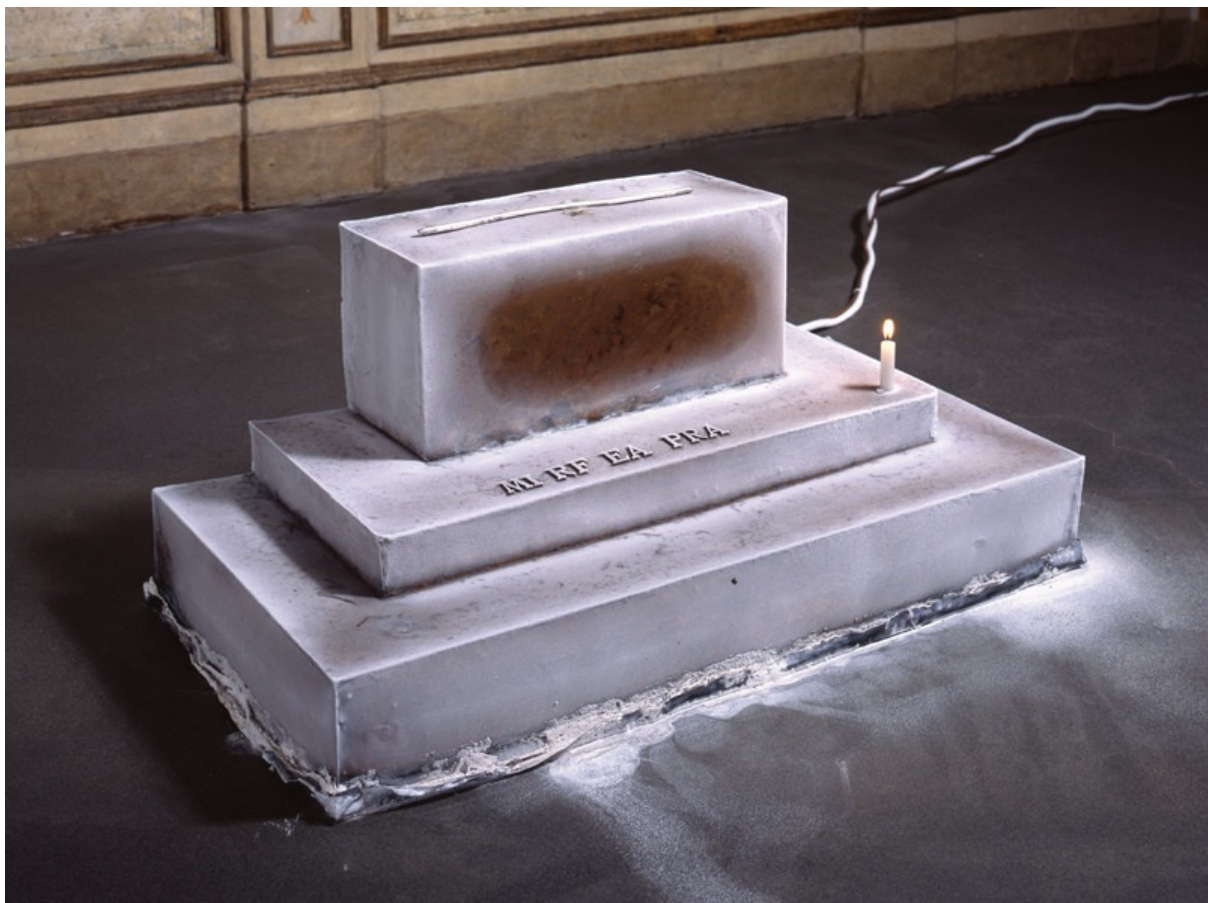
Conto sul fatto che, appena entrata nel «Museo dell'Arte Povera», tu comincerai a respirare l'arte e la vita, visto che le corazze familiari e sociali ti impedirono di farlo a quei tempi. Se vedrai monumenti di ghiaccio (con il bel colore bianco del ghiaccio appena formato), quelli saranno proprio di Pier Paolo Calzolari. Se vedrai foglie di lattuga strette in blocchi di cemento (con l'evidente, feroce contrasto fra la natura e l'artificio) quella sarà opera di Giovanni Anselmo.

La denominazione Arte Povera derivò da una ricercata equivalenza delle arti visive con il Teatro Povero di Grotowski. E le finalità furono ampiamente dichiarate, in parallelo con quel che accadeva nelle università e nelle istituzioni artistiche di tutto il mondo: basta con il consumismo, basta con la mercificazione dell'arte. L'arte doveva vivere nel tempo, anche un attimo soltanto, come certi prodotti della Natura, e doveva profumare appunto di natura. Ci fu chi disse, non a torto, che si trattava del secondo Informale, un seguito dell'Informale storico, quello, per esempio (ne abbiamo già parlato), di Alberto Burri.

Capisci perché io ero affascinato? Sono certo che dopo dieci minuti

all'interno del museo, tu avrai già aspirato, respirato, assunto, metabolizzato la verità.

Quando percepirai le acute suggestioni dettate da lettere con indirizzi inventati che hanno girato insensatamente per il pianeta, capirai che quelli erano i tentativi per esprimere l'assurdità del mondo di Alighiero Boetti. Quando ammirerai igloo realizzati con diversi materiali, associati a una geniale legge formulata dal matematico duecentesco Fibonacci, capirai come Mario Merz abbia dedicato la sua esistenza a identificare i principi fondanti della vita, così come sua moglie, Marisa Merz, ha continuato a raccontarla, la vita, con sottile passione e trepido lirismo.



PIER PAOLO CALZOLARI, Scalea (mi rfea pra), Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea.



GIOVANNI ANSELMO, *Neon nel cemento*, Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea.

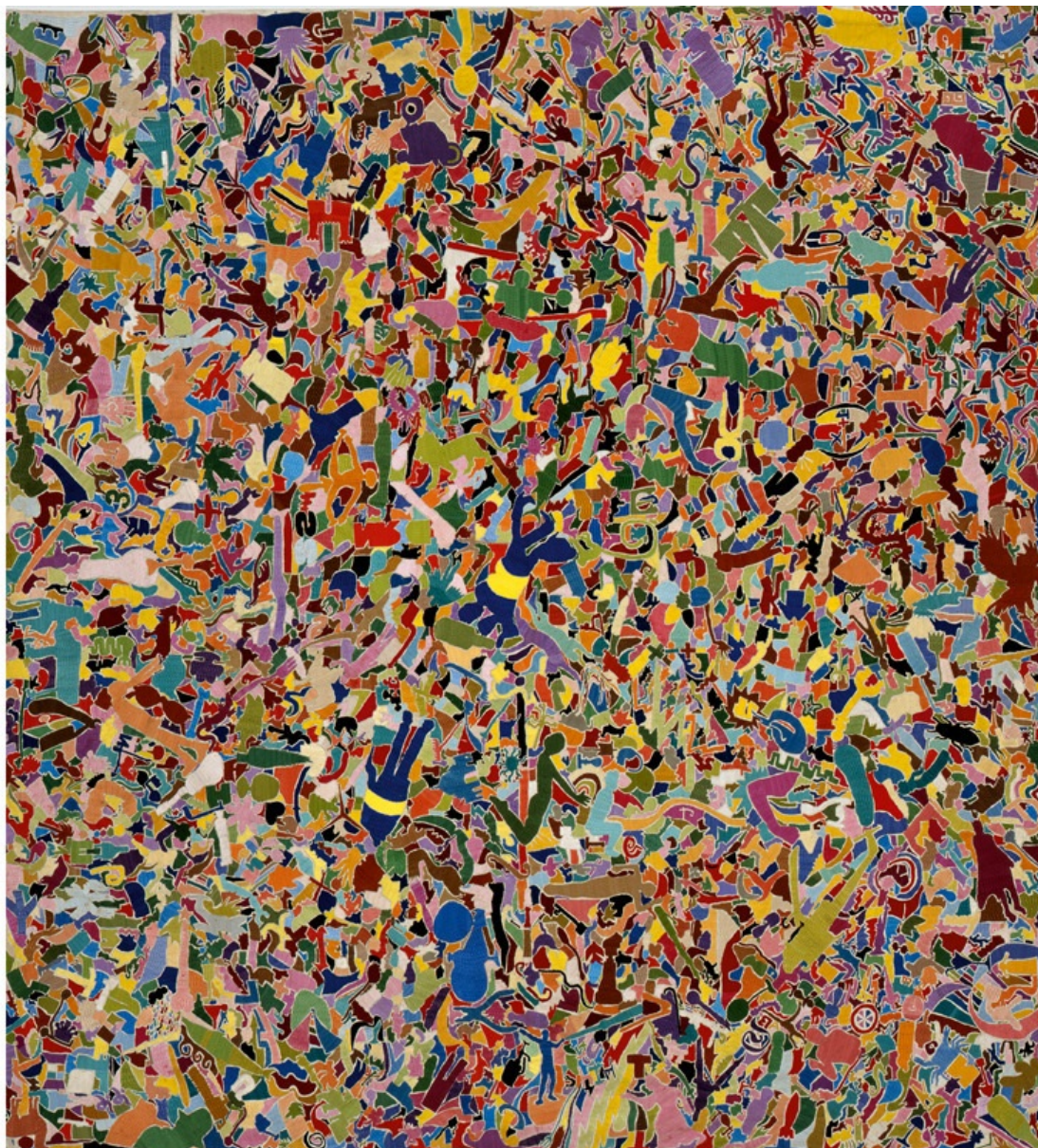
Incontrerai le grandi metafore insite nell'occupazione dello spazio: metafore legate al naufragio della civiltà classica in Jannis Kounellis; metafore della socialità in Luciano Fabro; metafore dell'infinita ambiguità dei linguaggi che generano l'immagine figurativa in Giulio Paolini.

E poi ammirerai le espressioni più propriamente naturaliste: gli stupefacenti processi chimici che evolvono nel tempo di Gilberto Zorio; la crescita cellulare di alberi che incarnano la metafora stessa dell'evoluzione naturale nell'opera di Giuseppe Penone.

Ma io credo che ammirerai soprattutto la fantasia senza limiti di Michelangelo Pistoletto, il quale probabilmente è il motore originario delle idee che presero il volo allora, un po' prima del 1968. Significativamente, in tempi più recenti, Pistoletto ha tracciato un segno, una linea che intersecandosi due volte forma tre cerchi consecutivi. «Una quantità incalcolabile di parole è contenuta in quel segno: parole artistiche, scientifiche, spirituali, politiche, parole estetiche, etiche, emotive e razionali, parole che connettono il presente al passato e al futuro. È un segno simbolico il cui nome divulgativo è "Terzo Paradiso".» Per conservare intatta la suggestione del messaggio, ho riportato esattamente le parole dell'artista.

E allora! A distanza di mezzo secolo, hai capito da cosa intendevi separarmi?

L'ESPLORATRICE: L'avevo capito da tempo. Ti ricordo che sono stata io a cercarti. Quando ci vediamo?



Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea: ALIGHIERO BOETTI, *Tutto*.



Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea: MARIO MERZ, *Igloo con albero*.



Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea: MARISA MERZ, *Senza titolo*.



Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea: JANNIS KOUNELLIS, *Senza titolo*.





Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea: LUCIANO FABRO, *Speculum Italiae*.



Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea: GIULIO PAOLINI, *Astrolabe (F.P.)*.



Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea: GILBERTO ZORIO, *Tenda*.



Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea: GIUSEPPE PENONE, *Albero di 5 metri*.



Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea: MICHELANGELO PISTOLETTO, *Venere degli stracci*.

## FONTI ICONOGRAFICHE

L'Editore ha cercato con ogni mezzo i titolari dei diritti delle immagini. È ovviamente a piena disposizione per l'assolvimento di quanto occorra nei confronti dei titolari di eventuali diritti non chiariti.

### MILANO

Leonardo da Vinci, *Il Cenacolo*: Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone su concessione MIBACT; Giovannino de' Grassi: *Figure femminili*, De Agostini Picture Library/Mondadori Portfolio; Michelino da Besozzo: *Sposalizio mistico di santa Caterina*, Mondadori Portfolio/Electa su concessione MIBACT; Vincenzo Foppa, *Miracolo del piede risanato*: Archivio Mauro Ranzani Olgiate Olona; Vincenzo Foppa, *Martirio di san Pietro da Verona*: Archivio Mauro Ranzani Olgiate Olona; Donato Bramante, *Finto coro*: Mondadori Portfolio/Marta Carenzi; Francesco Borromini, Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane: © Andrea Jemolo, Roma; Francesco Borromini, Galleria Prospettica: Mondadori Portfolio/AGE; Cascina Pozzobonelli: Mondadori Portfolio/Marta Carenzi; Leonardo da Vinci, *La Vergine delle Rocce*, 1483-86: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Leonardo da Vinci, *La Vergine delle Rocce*, 1494-1508 Mondadori Portfolio/ Bridgeman Images.

### BOLOGNA E PARMA

Niccolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto*: De Agostini Picture Library/A.De Gregorio/Mondadori Portfolio; Guido Mazzoni, *Compianto sul Cristo morto*: © 2018 Foto Scala, Firenze; Guido Mazzoni, *Compianto sul Cristo morto*: Foto Giovanni Amoretti, Parma; Guido Mazzoni, *Compianto sul Cristo morto*: Archivi Alinari, Firenze Roberto Sigismondi; Agostino de Fondulis, *Compianto sul Cristo morto*: Mondadori Portfolio/Archivio Marta Carenzi; Ercole de Roberti, *Maddalena piangente*: Mondadori Portfolio/Giuseppe Schiavinotto su concessione MIBACT; Raffaello Sanzio, *Trasfigurazione* (part.): Mondadori Portfolio/Leemage per concessione dei Musei Vaticani; Caravaggio, *Ragazzo morso da un ramarro*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Sofonisba Anguissola, *Fanciullo morso da un gambero*: Mondadori Portfolio/Antonio Quattrone, su concessione MIBACT;

Michelangelo Buonarroti, *Anima dannata*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Guido Reni, *Strage degli innocenti* (part.): Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Guerra, su concessione MIBACT; Edvard Munch, *L'urlo* (part.): Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Pablo Picasso, *Guernica*: © Succession Picasso by SIAE 2018 - Mondadori Portfolio/Akg-images;



Raffaello Sanzio, *Estasi di santa Cecilia*: Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli, su concessione MIBACT; Correggio, *Camera della Badessa*: Mondadori Portfolio/Electa/Zeno Colantoni; Parmigianino, *Stufetta di Diana e Atteone*: De Agostini Picture Library/A.De Gregorio/Mondadori Portfolio; Parmigianino, *Autoritratto con cagna gravida*: The British Museum, Londra; Correggio, *Cupola di San Giovanni Evangelista*: Mondadori Portfolio/Electa/Zeno Colantoni; Correggio, *Cupola del Duomo*: Mondadori Portfolio/Electa/Zeno Colantoni; Parmigianino, *Le vergini stolte*: Foto Giovanni Amoretti, Parma; Giorgio Morandi, *Paesaggio fuori Porta Santo Stefano*: © Giorgio Morandi by SIAE 2018 - Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi; Giorgio Morandi, *Natura morta*: © Giorgio Morandi by SIAE 2018 - Archivio ENI; Giorgio Morandi, *Paesaggio*: © Giorgio Morandi by SIAE 2018 - Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi; Giorgio Morandi, *Paesaggio*: © Giorgio Morandi by SIAE 2018 - Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi; Giorgio Morandi, *Natura morta*: © Giorgio Morandi by SIAE 2018 Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Giorgio Morandi, *Il cortile di via Fondazza*: © Giorgio Morandi by SIAE 2018 - Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi.

## RAVENNA

*Cristo Buon Pastore*: Mondadori Portfolio/Akg-images; *Giustiniano I e il suo seguito*: Mondadori Portfolio/Leemage; *Teodora e la sua corte*: Mondadori Portfolio/Album;

Michelangelo Antonioni, *Deserto rosso*: Mondadori Portfolio/Angelo Cozzi.

## FERRARA E MANTOVA

Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*: Mondadori Portfolio/Antonio Quattrone; Busto di Andrea Mantegna: De Agostini Picture Library/G. Cigolini /Mondadori Portfolio; Andrea Mantegna, *Sacra Famiglia*: © 2018. Foto Scala, Firenze/su concessione della Diocesi di Mantova; Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi* (partt.): Mondadori Portfolio/Antonio Quattrone; Cosmè Tura, *Annunciazione*: De Agostini Picture Library/A. De Gregorio/Mondadori Portfolio; Cosmè Tura, *San Giorgio e la principessa*: De Agostini Picture Library/Mondadori Portfolio; Francesco del Cossa, *Marzo* (partt.): De Agostini Picture Library/G.Dagli Orti/Mondadori Portfolio; Francesco del Cossa, *Aprile. Trionfo di Venere* (part.): De Agostini Picture Library/A.De Gregorio/Mondadori Portfolio; Ercole de Roberti, *Settembre. Trionfo di Vulcano*: De Agostini Picture Library/A.De Gregorio /Mondadori Portfolio.

## JESI, RECANATI E MONTE SAN GIUSTO

Lorenzo Lotto, *Polittico di Recanati*: Mondadori Portfolio/Mondadori Portfolio/Archivio Magliani/Mauro Magliani & Barbara Piovan; Lorenzo Lotto, *Deposizione nel sepolcro*: Mondadori Portfolio/Antonio Quattrone; Lorenzo Lotto, *Trasfigurazione*: Mondadori Portfolio/Bridgeman; Lorenzo Lotto, *Annunciazione di Recanati*: Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli; Lorenzo Lotto, *Crocifissione*: Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli; Lorenzo Lotto, *Presentazione al Tempio*: Mondadori Portfolio/Leemage.

## PERUGIA E CITTÀ DI CASTELLO

Pietro Perugino, *Dio padre con profeti e sibille*: De Agostini Picture Library/S. Vannini/Mondadori Portfolio; Pietro Perugino, *Gonfalone con la Pietà*: Mondadori Portfolio/Akg images; Pietro Perugino, *L'adorazione dei Magi*: Mondadori Portfolio/Akg images; Alberto Burri, *Pannello Fiat*: Fondazione Palazzo Albizzini - Collezione Burri, Città di Castello ©, by SIAE 2018; Alberto Burri, *Sacco 5P*: Fondazione Palazzo Albizzini - Collezione Burri, Città di Castello ©, by SIAE 2018; Alberto Burri, *Cellotex*: Fondazione Palazzo Albizzini - Collezione Burri, Città di Castello ©, by SIAE 2018; *Grande Cretto nero Capodimonte*, Fondazione Palazzo Albizzini - Collezione Burri, Città di Castello ©, by SIAE 2018.

## VENEZIA

Giovanni Bellini, *Incoronazione della Vergine*: Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli; Antonello da Messina, *Pietà con tre angeli*: Mondadori Portfolio/Leemage; Giovanni Bellini, *Pietà Martinengo*: Mondadori Portfolio/Archivio Magliani/Mauro Magliani & Barbara Piovan, su concessione MIBACT; Giorgione, *Pala di Castelfranco*: Mondadori Portfolio/Electa/Cameraphoto Arte; Giorgione, *Ritratto di vecchia*: Mondadori Portfolio/Archivio Magliani/Mauro Magliani & Barbara Piovan, su concessione MIBACT; Leonardo da Vinci, *Ritratto di vecchia*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Giorgione, *La Tempesta*: Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone, su concessione MIBACT; Tiziano, *Assunta*: Mondadori Portfolio/Electa/Paolo e Federico Manusardi.

#### MASER, PADOVA E ANCORA VENEZIA

Paolo Veronese, *Giustiniana Giustiniani con la nutrice*: Mondadori Portfolio/Electa/Marco Covi; Paolo Veronese, *Convito in casa di Levi*: Mondadori Portfolio/Electa, su concessione MIBACT; Jacopo Bassano, *Trasporto di Gesù al sepolcro*: © 2018 Foto Scala, Firenze; Tintoretto, *L'adorazione dei pastori*: Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone; Tintoretto, *Crocifissione*: Cameraphoto Arte, Venezia; *Santa Maria Egiziaca penitente nel deserto*: Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone; Tintoretto, *Fuga in Egitto*: Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone.

#### FIRENZE E AREZZO

Masaccio, *La guarigione dello storpio e la resurrezione di Tabita*: Mondadori Portfolio/Archivio Antonio Quattrone; Masaccio, *Pagamento del tributo*: Mondadori Portfolio/Archivio Antonio Quattrone; Donatello, *Martirio di san Lorenzo*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Piero della Francesca, *Disfatta e decapitazione di Cosroe*: Mondadori Portfolio/Antonio Quattrone su concessione MIBACT; Piero della Francesca, *Doppio ritratto dei duchi di Urbino*: Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli su concessione MIBACT; Jan van Eyck, *Madonna del cancelliere Rolin*: Mondadori Portfolio/Akg-images; Domenico Veneziano, *Pala di santa Lucia de' Magnoli*: Mondadori Portfolio/Leemage.

#### FIRENZE E VOLTERRA

Fra Bartolomeo, *Girolamo Savonarola*: Mondadori Portfolio/Electa su concessione MIBACT; Filippino Lippi, *Maria Maddalena*: Mondadori Portfolio/Archivio Quattrone/Antonio Quattrone su concessione MIBACT; Piero di Cosimo, *Liberazione di Andromeda*: Mondadori Portfolio/Akg images; Leonardo da Vinci, *Studio per la*



*battaglia di Anghiari*: Mondadori Portfolio/Leemage; Michelangelo Buonarroti, *Studio per la battaglia di Cascina*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Pontormo, *Madonna di San Ruffillo*: Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli; Pontormo, *Deposizione*: Mondadori Portfolio/Electa/Remo Bardazzi; Rosso Fiorentino, *Pala dello Spedalingo*: Mondadori Portfolio/Archivio Antonio Quattrone su concessione MIBACT; Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*: Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone; Pier Paolo Pasolini, «*La ricotta*» (Ro.Go.Pa.G): © Paul Roland/Archivio storico del Cinema/AFE; Pontormo, *Ritratto di Cosimo il Vecchio*: De Agostini Picture Library/G. Nimatallah/Mondadori Portfolio; Pontormo, *Ritratto di Maria Salviati*: Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone su concessione MIBACT; Pontormo, *Alabardiere*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images.

## ROMA. LA GRANDE ILLUSIONE

Raffaello Sanzio, *La disputa del Sacramento*: Foto © Governatorato dello S.C.V. - Direzione dei Musei; Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*: Foto © Governatorato dello S.C.V. - Direzione dei Musei; Raffaello Sanzio, *Virtù e la Legge*: Foto © Governatorato dello S.C.V. - Direzione dei Musei; Raffaello Sanzio, *Il Parnaso*: Foto © Governatorato dello S.C.V. - Direzione dei Musei; Raffaello Sanzio, *La Fornarina*: Mondadori Portfolio/Akg-images; Michelangelo Buonarroti, *Pietà Vaticana*: per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano; Michelangelo Buonarroti, *Mosè*: Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone.

## ROMA. LA BAGARRE DEL PRIMO SEICENTO

Annibale Carracci, *Trionfo di Bacco e Arianna*: Getty Images; Annibale Carracci, *Bottega del macellaio*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Annibale Carracci, *Mangiafagioli*: De Agostini Picture Library/De Antonis/Mondadori Portfolio; Annibale Carracci, *Paesaggio con la fuga in Egitto*: Roma, Galleria Doria Pamphilj © 2018 amministrazione Doria Pamphilj srl; Caravaggio, *Vocazione di san Matteo*: Mondadori Portfolio/Electa/Mauro Magliani; Caravaggio,  *Davide con la testa di Golia*: Mondadori Portfolio/Electa/Mauro Magliani, su concessione MIBACT; Gian Lorenzo Bernini, *Baldacchino di San Pietro*: per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano; Gian Lorenzo Bernini, *Colonnato di piazza San Pietro*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Gian Lorenzo Bernini, *L'estasi di santa Teresa*: De Agostini Picture Library/G.Nimatallah/Mondadori Portfolio; Gian Lorenzo Bernini, *Estasi della beata Ludovica Albertoni*: Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli.

## NAPOLI

Decorazioni Pompei: Mondadori Portfolio/Leemage, Mondadori Portfolio/Leemage, © 2018. Foto Scala, Firenze/Fotografica Foglia - su concessione del MIBACT, © 2018. Foto Scala, Firenze/Fotografica Foglia - su concessione del MIBACT; Caracciolo, *Liberazione di san Pietro*: Foto: Marco Casciello.© 2018. Pio Monte della Misericordia/Scala, Firenze; Caracciolo, *Cristo alla colonna*: © 2018. Foto Scala, Firenze - su concessione MIBACT; Jusepe de Ribera, *Sileno ebbro*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Jusepe de Ribera, *Apollo e Marsia*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images; Jusepe de Ribera, *Comunione degli Apostoli*: © 2018. Foto Scala, Firenze - su concessione MIBACT; Angelo Solimena, *Deposizione*: De Agostini Picture Library/A. De Gregorio/Mondadori Portfolio; Francesco Solimena, *La Vergine, sant'Anna e san Gioacchino*: Mondadori Portfolio/Archivio dell'arte Luciano Pedicini; Francesco Solimena, *Autoritratto*: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images.

## GENOVA

Pieter Paul Rubens, *Circoncisione*: De Agostini Picture Library/L.Visconti/Mondadori Portfolio; Federico Barocci, *Crocifissione*: De Agostini Picture Library/N.Marullo/Mondadori Portfolio; Pieter Paul Rubens, *I miracoli di sant'Ignazio*: Mondadori Portfolio/Leemage; Bernardo Strozzi, *La cuoca*: Mondadori Portfolio/Leemage; Andrea Ansaldo, *Fuga in Egitto*: Mondadori Portfolio/Electa su concessione MIBACT; Giovanni Benedetto Castiglione, *Scena pastorale*: Mondadori Portfolio/Leemage; Valerio Castello, *Ratto di Proserpina*: Palazzo Reale Genova, su concessione MIBACT; Domenico Piola, *Carità*: © Museo dell'Accademia, Genova; Alessandro Magnasco, *Trattenimento in un giardino di Albaro*: De Agostini Picture Library/Merlo/Mondadori Portfolio; Bartolomeo Guidobono, *Allegoria dell'Autunno*: De Agostini Picture Library/A. De Gregorio/Mondadori Portfolio.

## MESSINA E PALERMO

Antonello da Messina, *Polittico di San Gregorio*: Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone; Caravaggio, *Adorazione dei pastori*: Mondadori Portfolio/Electa/Mauro Magliani; Caravaggio, *Resurrezione di Lazzaro*: Mondadori Portfolio/Electa/Mauro Magliani; *Cristo Pantocratore*: De Agostini Picture Library/A. DagliOrti /Mondadori Portfolio; Palazzo della Zisa: Mondadori Portfolio/Electa/Arnaldo Vescovo; Palazzo della Cuba: De Agostini Picture Library/G.Nimatollahi/Mondadori Portfolio; Caravaggio, *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*: Mondadori Portfolio/Archivio Antonio Quattrone; Giacomo Serpotta, *Decorazioni a stucco*: ©

Andrea Jemolo, Roma.

## IL CASTELLO DI RIVOLI

Pier Paolo Calzolari, *Scalea (mi rfea pra)*: ©Pier Paolo Calzolari, by SIAE 2018. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Paolo Pellion; Giovanni Anselmo, *Neon nel cemento*: © Giovanni Anselmo. Collezione Margherita Stein Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Paolo Pellion; Alighiero Boetti, *Tutto*: © Alighiero Boetti, by SIAE 2018. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Paolo Pellion; Mario Merz, *Igloo con albero*: © Mario Merz, by SIAE 2018. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Paolo Pellion; Marisa Merz, *Senza titolo*: © Marisa Merz. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Paolo Pellion; Giovanni Kounellis, *Senza titolo*: © Giovanni Kounellis, by SIAE 2018. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Renato Ghiazza; Luciano Fabro, *Speculum Italiae*: © Silvia Fabro (Archivio Luciano e Carla Fabro, Milano). Collezione Margherita Stein Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Paolo Pellion; Giulio Paolini, *Astrolabe (F.P.)*: © Giulio Paolini. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Paolo Pellion; Gilberto Zorio, *Tenda*: © Gilberto Zorio, by SIAE 2018. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Paolo Pellion; Giuseppe Penone, *Albero di 5 metri*: © Giuseppe Penone, by SIAE 2018. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Paolo Pellion; Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci* e part. p. 257: © Michelangelo Pistoletto. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Foto Renato Ghiazza.

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

[www.librimondadori.it](http://www.librimondadori.it)

*L'arte italiana in quindici weekend e mezzo*  
di Flavio Caroli

© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano

Progetto grafico e impaginazione di Manuela Mosseri

Ricerca iconografica a cura di Mondadori Portfolio: Emanuela Barboni, Elisa Dal Canto

Ebook ISBN 9788852086502

COPERTINA || FOTO © CORRADO CORRI/OLYCOM | GRAPHIC DESIGNER: ANDREA GEREMIA | PIERO DELLA FRANCESCA, DITTICO DEI DUCHI DI URBINO E TRIONFI, RITRATTO DI FEDERICO DA MONTEFELTRO, 1465-1472 CA. GALLERIA DEGLI UFFIZI, FIRENZE. FOTO © MONDADORI PORTFOLIO/ELECTA/SERGIO ANELLI SU CONCESSIONE MIBACT

«L'AUTORE» || FOTO © CORRADO CALVO

## Indice

Copertina	2
L'immagine	2
Il libro	3
L'autore	5
Frontespizio	6
L'ARTE ITALIANA IN QUINDICI WEEKEND E MEZZO	7
MILANO, cuore d'Europa	8
BOLOGNA E PARMA, fra Apollo e Dioniso	25
RAVENNA, «dolce ansietà d'Oriente»	58
FERRARA E MANTOVA, la pittura del metallo e delle spine	66
JESI, RECANATI E MONTE SAN GIUSTO, il Rinascimentomalinconico	84
PERUGIA E CITTÀ DI CASTELLO, il tempo e il luogo della classicità	93
VENEZIA, l'anima e la luce	105
MASER, PADOVA E ANCORA VENEZIA, il Manierismo veneto	120
FIRENZE E AREZZO, lo spazio. La luce	132
FIRENZE E VOLTERRA, la Maniera e i maledetti anomali toscani	143
ROMA, la grande illusione	161
ROMA, la bagarre del primo Seicento: Annibale Carracci, Caravaggio e Bernini	172
NAPOLI, miseria e nobiltà, cioè realismo	185
GENOVA, il canto libero degli introversi	206
MESSINA E PALERMO, regine del Mediterraneo	219
MEZZO WEEKEND. IL CASTELLO DI RIVOLI, trepidi	224

ricordi dell'Arte Povera	234
Fonti iconografiche	245
Copyright	252